

GOETHES "TORQUATO TASSO" EN DE OPVOERING DOOR JAN DECORTE
LUC LAMBERECHTS.

Op 17 december 1982 speelde Het Trojaanse Paard (HTP) in de Beursschouwburg te Brussel de première van Goethes Torquato Tasso. Voor regie, vertaling, bewerking en decor tekende Jan Decorte. Geenzins beoogt de regisseur een nauwgezette reconstructie, evenmin wil hij de oorspronkelijke ideologisch-humanitaire geladenheid van Goethes tweede klassieke drama voor onze tijd redden. Maar ook het andere uiterste is Decorte vreemd: bewust weigert hij Goethes tekst als willekeurig instrument te gebruiken voor een plakatieve ontmaskering van allerlei verouderde waarden. Het encèneringsprincipe is inderdaad subtieler en maakt op paradoxaal-boeiende wijze een diepere ideologisch-kritische spanning in Goethes werk voor een actueel concept vruchtbaar. Een vergelijking met andere beroemd geworden Tasso-opvoeringen, zoals ze tijdens de jongste vijftien jaar in de Bondsrepubliek Duitsland hebben plaatsgevonden, versterkt het vermoeden, dat Decortes encenering weleens richtinggevend zou kunnen worden voor een nieuwe kritische omgang met klassieke teksten.

Decortes encenering berust op een kritische waardering van Goethes creatieve prestatie. In een consequente theatervisie spitst hij een inhoudelijke, formele en ideologische problematiek toe, die reeds Goethes Tasso tot een probleemstuk uit de klassiek van Weimar en het overeenkomstige idealistische wereldbeeld maakte. Het resultaat is een bij uitstek hedendaags geëngageerd toneel met algemeen politieke valenties.

Met bescheiden maar optimaal gebruikte middelen bekroont Jan Decorte een evolutie, die ook in de hedendaagse opvoe-

ringspractijk uit de Bondsrepubliek Duitsland door markante regieconcepten wordt gekenmerkt: de enceneringen van Peter Stein (Bremen, 1969), Claus Peymann (Bochum, 1980) en Ernst Wendt (München, 1982). Deze regisseurs haalden niet alleen het al te lang verwaarloosde stuk terug op de scène: vanuit een vernieuwende visie plaatsten ze de tegenstelling tussen kunst en macht in het middelpunt van de encenering.⁽¹⁾ Peter Stein toont de kunstenaar als politiek opportunist en als emotionele clown:

Goethes 'Torquato Tasso' ist das Drama von dem überflüssigen (d.h. luxuriösen) Zuckerguss der Hohen Kunst, mit dem das unnötige Elend überzogen wird, um es geniessbar zu machen (2).

Onder invloed van de politieke theaterrel in Stuttgart enceneerde naar Bochum uitgeweken regisseur Claus Peymann de kunstenaar Tasso als de eeuwig vervolgte en mishandelde martelaar: het stuk krijgt de allures van een politiek saterspel, temeer daar Peymann door ingelaste citaten het geheel duidelijk actualiseert (3). Een ander concept krijgt met de encenering door Ernst Wendt gestalte: een statische kunstwereld wordt naar de maatschappelijke betekenis van een maniëristisch ceremonieel onderzocht met als resultaat de onthulling van verstarring als zelfbescherming (4).

Niettegenstaande de rijkelijke middelen en opvoeringsmogelijkheden lijkt nochtans geen van deze enceneringen zo consequent als Decortes visie.

Deze bijdrage beoogt geen systematische beschrijving en analyse van de opvoering tot in haar kleinste details. Veeleer staat een peiling naar de diepere betekenis, een interpretatie van de centrale gedachten achter de opvoering centraal. In de gegeven samenhang betekent dit meteen een onderzoek naar de creatieve spanning tussen de autoriteit van een klassiek en gecanoniseerd auteur en het

vanuit de tekst zelf gemotiveerde recht op een esthetisch en sociaal verantwoorde subjectiviteit van de hedendaagse regisseur als kunstenaar van het theater. Deze visie leidt bij Decortes Tasso-enscenering naar het centrum van het artistieke concept en zijn maatschappelijke valenties.

Over het uitgangspunt van Decortes encenering: Goethes "Torquato Tasso" als probleemstuk (5).

Goethes eindversie van Torquato Tasso ontstond tijdens het hoogtepunt van de klassiek van Weimar, in 1790 verscheen het werk in druk. Dit tweede klassieke drama toont het type van de subjectief en individualistisch georiënteerde kunstenaar, die in conflict komt met de maatschappelijke structuren van een feodalistisch getinte hofmaatschappij, waarvan hij afhankelijk is. Nadat hij de hoogste eerbetuiging heeft ontvangen, de dichterbekransing, zal Tasso tot tweemaal toe de maatschappelijke conventies doorbreken. Dit leidt tenslotte tot de maatschappelijke verstoting met ernstige gevolgen op individueel vlak: de geliefde prinses verlaat hem, en ook aan het hof zelf lijkt er nog nauwelijks plaats voor de kunstenaar te zijn. De polarisering geschiedt door twee personen: de prinses, zuster van de heersende hertog, en de handige diplomaat en politicus Antonio.

Deze constellatie heeft zowel in de latere receptie als in het wetenschappelijk onderzoek de controversiële interpretatie van de diepere, ideologisch geladen betekenis van dit drama bepaald. Onthult Goethe in Tasso als anti-Wertherstuk de individuele subjectiviteit van de kunstenaar, die zich niet in de gegeven maatschappelijke structuur kan en wil integreren als negatief kenmerk of formuleert hij eerder een verdeckte aanklacht tegen een onderdrukkende hofmaatschappij, die de eigenaard van de

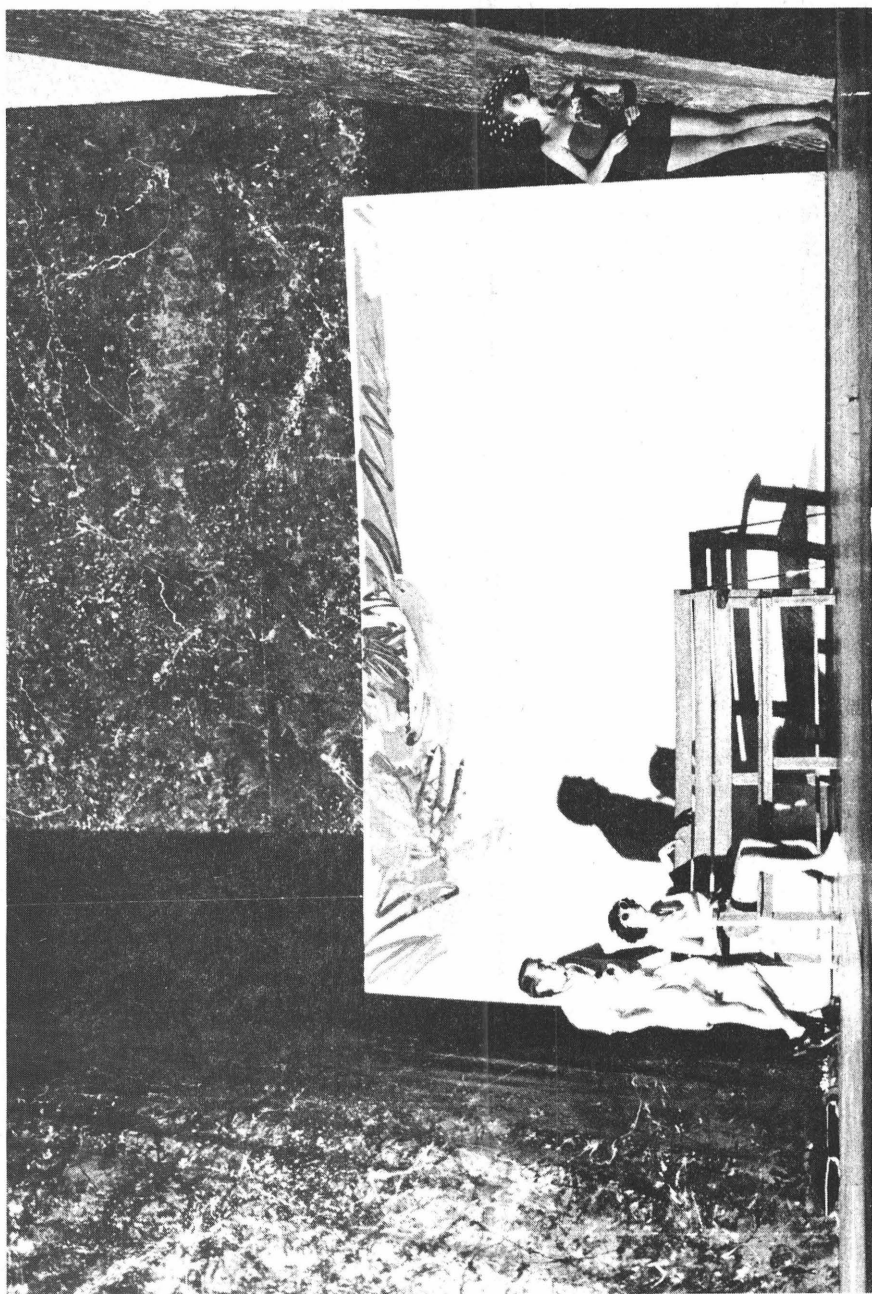
kunstenaar niet volledig wil erkennen en eerbiedigen? Beide receptie- en interpretatiemogelijkheden vallen vaak samen met twee verschillende benaderingen, die methodologisch veralgemenend als een filosofisch-idealistische en een maatschappelijk-sociologische kunnen geïnterpreteerd worden. Onderling volkomen verschillend, kunnen ze bovendien beide biografische elementen ter staving in de bewijsvoering opnemen. In deze context van controversie kan een structurele benadering een verhelderend licht afwerpen, meteen biedt deze zienswijze een geschikt uitgangspunt voor interpretatie en evaluatie van Decortes' encenering.

Goethes klassieke drama's leven filosofisch in de sfeer van het Duits idealisme, sociologisch in de feodale structuur van een langzaam afbrokkelende hofmaatschappij met burgerlijke trekken. Onder invloed van het idealisme -dat in deze samenhang nog elementen van de nominalistische traditie uit de Renaissance en haar varianten uit de Verlichting vertoont- worden in het taalkunstwerk begrippen en hun uitdrukking in de taal als adequate tekens voor objecten, gevoelens en gedachten opgevat. Teken en tekeninhoud streven naar identiteit in de zin van een hogere (symbolische) waarheid (6). De idealistische symboolwaarde van de taal berust op een *adaequatio interna* van woord, gedachte en gevoelens (7). Het streven naar deze *adaequatio interna*, dat in Goethes eerste klassiek drama, Iphigenie auf Tauris, tot kernprobleem voor het titelpersonage en het stuk zal worden, bepaalt de dramaturgische aspecten van Goethes concept, dat enkele jaren later in de beroemd-beruchte 91 "Regeln für Schauspieler" ook het stereotiepe in gebaren en ruimtelijk spel van de toenmalige opvoeringspraktijk zal gaan bepalen (8).

Volgens hetzelfde principe staat in het klassieke drama het woord in het medium van het personage (9) en is de

oprechtheid en geloofwaardigheid van het uitgesprokene - bij Goethe beide uitdrukkingsmodi van humaniteit- een essentiële voorwaarde voor het dramaturgische functioneren van de dialoog als drijvende kracht van de handeling. Met deze adaequatio interna is bovendien een gesloten wereldbeeld verbonden, dat specifieke gezags- en autoriteitsprincipes in zich draagt. Slechts in deze samenhang wordt de symbolische verbinding van realiteitssfeer en hogere geestelijke dimensies mogelijk: het uitgesprokene en zijn mimische equivalentie maken aanspraak op absolute waarheid.

Op de achtergrond van dit streven naar de adaequatio interna als voorwaarde voor de gesloten vorm van het klassieke drama verschijnt Goethes Torquato Tasso nochtans als probleemstuk. In de weerspiegeling van een als problematisch ervaren hofmaatschappij verschijnt het streven naar identiteit tussen woord, gedachten en gevoelens niet enkel als vanzelfsprekende voorwaarde: dit basisprincipe wordt tevens gethematiseerd. Op die wijze wordt een discrepantie zichtbaar tussen een symbolisch zingevende zijns-werkelijkheid en een schijnwereld, die niet langer tot symbool kan verheven worden. De tegenstelling tussen beide sferen groeit uit tot een structureel betekenisgevende dramatische spanning, die op thematisch vlak tenslotte Tasso's maatschappelijke ondergang zal bezegelen. Reeds in de lauwingsscène (I,3) behoort de bekransing voor de vertegenwoordigers van het hof tot de sfeer van het aange-name tijdverdrijf, voor Tasso verkrijgt deze eerbetuiging nochtans symbolisch-absolute waarde. De verhouding van de gezelschapsdame Leonore Sanvitale tot de prinses wordt bepaald door voorlopig onuitgesproken bijbedoelingen, die slechts later -in III,5 en IV,2- aan het licht zullen komen. Bovenal is het de macht van de autoriteit zelf, die de diplomaat Antonio na de eerste catastrofe tot doelgericht en onoprecht spreken zal dwingen. Maar ook in het totale



Torquato Tasso (Foto : Herman Sorgeloss)

concept betekent Antonio een personage, dat de richtinggevende stuwkracht van de *adaequatio interna* relativeert. Vanuit zijn beroepstaak zijn de categorieën waarheid en onwaarheid voor deze handige en succesrijke diplomaat irrelevant geworden (10). Het behoort nochtans tot de logische paradoxen van Goethe's drama, dat het conflict tussen Tasso en Antonio (met als gevolg de eerste catastrofe) zich zal toespitsen omdat beiden oprecht hun (tegengestelde) gevoelens en gedachten uiten. Na de verbanning op zijn kamer ziet ook Tasso slechts heil in het simulerend taalgebruik.

Het wordt duidelijk: de thematisering van de *adaequatio interna* tussen woord en gedachte groeit in Goethes Tasso gedeeltelijk uit tot structureel probleem, dat de dramatische spanning bepaalt. Meteen wordt de geldigheid van het gesloten wereldbeeld bedreigd, worden de dragende maatschappelijke structuren aan het wankelen gebracht. De categorieën waarheid en oprechtheid als uitdrukkingsmodi van humaniteit verschijnen niet langer als vanzelfsprekend. Op deze wijze ontstaat een discrepantie tussen een klassiek gesloten vorm en een problematiserende inhoud. Waar Goethes Tasso bovendien vaak als een eerder niet-dramatisch werk werd bestempeld (11), kan juist de vastgestelde discrepantie tussen werkelijkheid en schijn in een moderne encensering tot gekondenseerde en krachtige dramatische spanning leiden. De genuanceerde verbinding van deze eerste tegenstelling met een tweede discrepantie tussen individualiteit en manipulerende machtsuitoefening lijkt de basis voor Decortes encensering te vormen.

De encensering door Jan Decorte: een artistieke confrontatie

Een page wandelt in de toeschouwersruimte rond: hij heeft een cassette-recorder bij zich, waaruit gedichten en frag-

menten van Goethe uit de Rokoko- en Sturm-und-Drang-periode evenals enkele pre-klassieke verzen klinken. Decortes sober voorspel constrasteert gunstig met de openingsactie, die Peymann voor de Bochum-enscenering had bedacht: Tasso als groteske baby, die een tijdlang stamelend de geschiedenis van de mensheid en het theater poogt weer te geven. Nadien laat Peymann zijn "Tasso-ensemble" contrasterend Goethes dramatisch fragment Prometheus opvoeren: Tasso verkrijgt op die wijze mythologische dimensies (12). Ook bij Decorte wordt duidelijk naar Prometheus verwezen: de page bestijgt de scène en leest Goethes Prometheus -gedicht in het Duits voor. In overeenstemming met de technische mediatie van de vorige verzen door de cassette-recorder is de toon enigszins onderkoeld, haast bewust citerend. Formeel vormt het dubbele voorspel een atmosferische inleiding tot de eigenlijke opvoering, inhoudelijk beperken zich de connotaties nochtans niet tot de traditionele tegenstelling in Goethes ontwikkeling tussen de pre-romantische Sturm-und-Drang-dichter en de klassieke hofdichter uit Weimar. Centraal in het Prometheus -gedicht staat immers het individualistische ik-principe, het recht op subjectiviteit van de kunstenaar in zijn opstand tegen het traditionele gezag, in zijn verzet tegen niet langer gelegitimeerde autoriteit, tegen overlevende machtsstructuren en hun maatschappelijke conventies. Van-Uit Decortes Tasso-enscenering onthult zich het dubbele voorspel als programmatische inleiding. Niet alleen wordt de thematiek van Goethes stuk aangekondigd. Goethes verzen blijven weliswaar gelden naar de inhoud, formeel worden ze evenwel duidelijk in citaatvorm geboden: zo ontstaat van bij het begin reeds een creatieve spanning die -als consequente toespitsing van de inhoud- de productieve conflictsituatie aanduidt tussen de historisch geworden autoriteit van de klassieke Goethe en de individuele en kri-

tische interpretatie van de hedendaagse theaterkunstenaar.

★ ★

★

Vanaf de openingsscène wordt de toeschouwer geconfronteerd met een historiseringsproces, dat op een actueel geïnspireerde ontmaskering van maatschappelijke gezagsstructuren en hun ideologisch invloedrijke taal- en gedragsconventies gericht is. Deze benadering, die overeenstemmingen vertoont met Brechts theorie en theaterpraktijk, verduidelijkt de (sociale) zijswijze van de verschijnsels en kan op die wijze kritisch inzicht en verandering provoceren (13). Meteen verschijnen zowel de personages in hun acteergedrag als de taal zelf als objecten, die niet langer vanzelfsprekend zijn (14). De citaat-methode ontmaskert de ideologische connotaties van een klassiek werk, dat als een van de edelste taalkunstwerken uit de Duitse literatuur geldt. Reeds Brecht reageerde nochtans scherp tegen Tasso als poëtische verdoezeling van autoritaire machtsmechanismen (15). Decorte tast Goethes taal op haar ideologische valentie af: drie soorten taalgebruik worden duidelijk van elkaar onderscheiden. De vertegenwoordigers van het Hof als incarnatie van de machtsuitoefening spreken in citaat-vorm. Hun onderkoelde dictie contrasteert met Tasso's vaak pathetisch geladen taalgebruik dat eveneens hoofdzakelijk als citaat getoond wordt, de diplomaat Antonio bekleedt tussen beide polen ook in de taal een middenpositie. Met deze drie wijzen van taalgebruik stemmen drie types van acteergedrag overeen. Vooral bij de gezagsvertegenwoordigers ontstaat een discrepantie tussen taal en acteergedrag: het woord staat hier niet langer in het medium van het personage, wat episering en vervreemding tot gevolg heeft. Deze formele discrepantie heeft

een belangrijke inhoudelijke betekenis: de onthulling van de mediocriteit, die het proces van de taalalibisering als manipulatiemiddel en functioneringswijze van alledaagse onderdrukkingsmechanismen begeleidt. In die zin brengt Decortes Tasso-enscenering uitgesproken politiek theater.

Het verrassingseffect heeft van bij het begin een kritische functie: een hard spotlicht toont twee keuvelende vrouwen in hedendaagse strand- (of tuin-)kleding, hun schaduwen (hiërarchisch gevarieerd door de schoenen en vooral het gebruik van een hoed) tekenen zich scherp af op een geelachtig decor. Tuinbank, zomerartikelen, helle kleuren vertalen scenisch de uiterlijk ontspannen atmosfeer. Zowel de fysische verschijning als de schaduwen eisen de aandacht van de toeschouwer op. Het ontdubbelingseffect toont de personages niet alleen als slechts schaduwen van Goethes "edele" conceptie, maar onthult terugwerkend de personages als slechts vermomde schaduwen van volwaardige humaan-menselijke wezens.

De discrepantie tussen werkelijkheid en schijn wordt van bij het begin uitgebouwd in de spanning tussen acteergedrag en taalinhoud. De kritische onthulling van de taal kenmerkt ook de enscenering van E. Wendt: het oneindige spreken als ceremoniële uitdrukking van een verstarde wereld, een gevecht met de taal, uitgedrukt in zinloze pauzen kenschetsen deze opvoering (16). Decortes enscenering is nog consequenter en onthullender. Goethes verzen, in het Nederlands hoofdzakelijk in een getrouwe maar verkorte proza-versie weergegeven, verschijnen als doelgericht gekeuvel: zowel de intonaties als het mimische spel interpreteren de taalinhoud als een tactisch debiteren van schijnwaarden, wat de werkelijke gevoelens en bedoelingen van beide vrouwelijke personages moet verdoezelen. Goethes tekst wordt tot Decortes partituur, die in de interpreta-

tie het verborgen egoïsme in machtsuitoefening en mensenmanipulatie uitdrukt. De inhoudelijk actualiserende discrepantie tussen personage en acteergedrag enerzijds en tekstinhoud anderzijds vormt - met de ondersteuning door een zinvol functioneel decor en kleding - het innovatieve ensceneringsconcept van deze opvoering (17).

Goethes tekst kan slechts citaat blijven (18): het daarmee verbonden historiseringsproces actualiseert de getoonde maatschappelijke structuur tot beeld van de hedendaagse samenleving. De waarden, die Goethes humaniteit kenschetsen, worden door Decortes zelfingenomen vertegenwoordigers van de macht bewust misbruikt als alibiseringsbegrippen voor autoriteits- en onderdrukingsmechanismen. Op deze wijze groeit de bedreiging en thematisering van de *adaequatio interna* tussen woord, gedachten en gevoelens - zoals deze problematiek in Goethes tekst aantoonbaar is - in een actuele en consequente toespitsing uit tot drijvende theatrale kracht van de opvoering. Decortes beginscènes bieden een beeld van maatschappij en samenleving, waarin de gezagsfunctie en de machtsuitoefening volledig berusten op onwaarheid en huichelarij. De dramatische en theatrale spanning tussen beide betekenislagen - tussen tekstinhoud en acteergedrag, gesteund door het decor - zal op huiveringwekkende wijze voortdurend aangroeien tot een dubbele ontlading naar het einde toe de maskers afrukt.

Groeit de bedreiging van de *adaequatio interna* uit Goethes tekst tot theatraal werkzame *inadaequatio interna* in Decortes visie uit, dan ligt voor de enscenering van de beginscènes de kiem voor Decortes aanpak eveneens in Goethes tekst. Helemaal in de zin van het escapisme tijdens de Renaissance van de historische Tasso en tijdens de Duitse achttiende eeuw spelen beide hofdames bij Goethe

immers de rol van de pastorale ontspanning, zoals deze in de feodale hofmaatschappij schering en inslag was. Nochtans spelen ze niet enkel de herderinrol: ze bekijken als het ware zichzelf in de pastorale vermomming en beleven er pret aan. Zo lijkt Decortes procédéeé ook vanuit de oorspronkelijke tekst verantwoord: de kracht van de encenering ontspringt aan het feit, dat de discrepantie in de oorspronkelijke tekst tot functiegericht structuurprincipe wordt uitgebouwd.

Het optreden van de vorst Alfons, vanaf de tweede scène, bevestigt de onthullende tegenspraak tussen tekstinhoud en werkelijke zijnswijze. Als verwende, zelfingenomen playboy verschijnt hij in een wit golfpak - de kostumering wordt overigens in de volgende bedrijven toegespitst tot een uitgesproken mondaine en opvallende kleding -, hij aarzelt, om de laatste slag van het golfspel te doen, bedenkt zich, uit angst, deze slag te missen en zich wellicht belachelijk aan te stellen in de ogen van beide vrouwen. Met de gravin Leonore, vriendin van zijn zuster, begint hij een mondain-oppervlakkige flirtscène. Geenszins verschijnt hij als onmens, eerder als handige heerser, die alle middelen gebruikt om zijn macht te behouden en te verstevigen. In vakantiestemming gedraagt hij zich ongedwongener, zonder nochtans aan een manipulerend rollenspel te verzaken. Ook in de tekening van Alfons integreert Decorte een hedendaagse interpretatie van Goethes concept in de gave eenheid van de totale encenering:

Goethe, der diese...Kunstfigur eines Herzogs schuf, leistete sich mit ihr die sublimste Provokation, die sich denken liess. Schwachsichtige Betrachter mochten (und mögen noch immer) den Vorwurf peinlicher Apologie erheben. In Wahrheit aber hatte der Klassiker seinen höfischen Brotherrn Carl August auf

eine derart schamlose Weise überhöht, dass man sich über die freundlichgelassene Hinnahme des Stückes in Weimar (und andernorts) auch heute noch nur wundern kann (19).

Decortes Alfons vertoont dezelfde discrepantie tussen taalinhoud en acteergedrag, ook hier mondt de toespitsing van de *inadaequatio interna* in de citaatvorm uit. Meer nog dan bij Goethe betekent de kunstenaar voor Alfons een sieraad van de macht, een voorwerp van ontspanning, een geschikt object voor politiek geladen kultuurpropaganda. De waarden van humaniteit, die in de tekstinhoud centraal staan, onthullen zich als schijnwaarden, als alibifuncties voor een naakt machtstreven. De kunstenaar Tasso, zoals hij na zijn zwerftocht door de bossen in de vorstelijke lusttuin verschijnt, maakt met alle bescheidenheid, zelfs toegespitste sociale onderworpenheid, binnen de grenzen van het artistieke aanspraak op individualiteit en subjectiviteit. In deze complexe situatie beklemtoont Decorte vooral het element van de sociale onderworpenheid als voorwaarde voor artistieke vrijheid: de tegenstelling tussen beide zal hij gedurende de opvoering verder thematiseren. Ook Tasso's taal wordt althans bij het begin, in citaatvorm uitgesproken: nochtans niet met het onderkoelde cynisme van de machthebbers, eerder in het pathetische van een overbruisende natuur, die meent een veilige plaats in het maatschappelijk bestel verworven te hebben.

Voor Tasso is dit ogenblik belangrijk: hij biedt het hof zijn haast voltooid werk aan en krijgt als beloning de hoogste kunstenaarsonderscheiding: de lauwing. De tegenspraken, die bij deze gelegenheid tot uiting komen, ontwaart hij niet. Voor de vertegenwoordigers van het gezag betekent de bekransing een eerder toevallig en aange-

naam tijdsverdrijf, dat de eentonigheid doorbreekt. Als herinnering aan de gebeurtenis wordt er zelfs een vakantiefoto genomen. Waar voor Tasso de lauwing de essentiële bekroning van zijn kunstenaarschap brengt, vermijdt Decortes enscenering nochtans elke eenzijdige verheerlijking van de dichterfiguur: als een hond kronkelt Tasso op de grond, vol onderdanigheid bedelend om gunst en affectie van de heersers. Blijkbaar beseft hij nog geenszins de sociale problematiek van de situatie. Scenisch beklemtoont de regie hier specifiek masochistische trekken in de Tasso-figuur, die ook aan de vroegere Goethe-receptie niet ontgaan zijn (20). Tasso's pathetische extase verbindt zich met zelfkwellendheid als uitdrukking van onderworpenheid, die nog als onproblematisch ervaren wordt: Decorte drukt de integratie van beide polen in de Tasso-figuur door enkele clownerieën uit, die duidelijk op maatschappijkritiek gericht zijn (21).

Waar Tasso in het Elysium-visioen zijn utopisch verlangen naar de eenheid van held en dichter uitspreekt, verkrijgt de discrepantie tussen taalinhoud en acteergedrag opnieuw een thematisch-onthullende betekenis. De in de taal geëvoceerde ongebroke eenheid contrasteert met het scenisch spel, dat onderworpenheid uitdrukt. Binnen de getoonde machtsstructuren vormt de slaafse sociale onvrijheid nochtans het enige middel, om zich als kunstenaar vrij te kunnen uitspreken. De overhandiging van het werk ("Gerusalemme liberata") aan de vorst interpreteert deze constellatie: uiterlijk krijgt Tasso alle lof toegezwaid, nochtans hebben de gezagsdragers geenszins belangstelling voor de inhoud van de farde, waarin het manuscript opgeborgen zit. Achteloos wordt met het werk omgesprongen, zodat de papieren plots op de grond vallen en door elkaar geraken. Even heerst er een pijnlijke stilte: de heersers vrezen ontmas-

kerd te zijn, terwijl Tasso onthutst en niet-begrijpend toekijkt. Nog niet voor Tasso, wel voor het publiek wordt het duidelijk: het kunstwerk heeft slechts een rol als uiterlijk sieraad, als opluistering voor de glans en macht van de heersenden. Ook vanuit dit perspectief zet Decortes encensering de politiek-maatschappelijke relevantie verder van een opvoeringstraditie, die de kunstenaar als middel interpreteert, *mit dem eine ummenschliche Ordnung sich ...ein Ventil ins allzu Menschliche öffnet* (22).

Innovatief werkt Decortes visie, waar hij de lofwoorden van de prinses en de uitgedrukte waarden van humaniteit als alibifuncties doorprikt voor aangenaam geflirt. Tasso's oprechte verliefdheid wordt door de prinses niet beantwoord: voor haar vormt de kunstenaar slechts een flirtobject, dat door de illusie van liefde aan het hof kan gebonden worden. De erotische relatie ontpopt zich uit het perspectief van de machthebbers tot middel bij uitstek om de kunstenaar in de ban van hun machtssfeer te houden: een beveiliging tegen invloeden van buitenaf, een waarborg, dat Tasso Alfons' hof zal verheerlijken en zijn diensten niet aan andere machthebbers zal aanbieden. De erotische relatie is tot instrument van manipulerende macht gedegradeerd. Reeds in deze scène legt Decorte de basis voor de ontmaskering van de slechts schijn-menselijke gevoelens van de gezagsdragers in de liefdesscène uit het tweede bedrijf. Ook in deze samenhang verschijnt de *inadaequatio interna* als konstitutief element voor de encensering.

Als Katalyserend personage voor de latente conflictsituatie fungeert de diplomaat Antonio. Zowel de psychologie, de aard van het taalgebruik en de visuele veruiterlijking in de kleding verbinden Goethes personage met Decortes encensering. De kleuren van de kleding wijzen op een specifieke verwantschap van Tasso met Antonio - de aard van

de verbinding zal slechts op het einde duidelijk worden. De tegenstelling tussen de loshangende kleding van de kunstenaar en de zeer verzorgde kleding van de diplomaat toont nochtans twee onverzoenlijke aspecten van een fundamenteel gelijkwaardige sociale positie. De contrasten tussen beide personen worden ook op fysisch vlak verder uitgebouwd: de slordig-robuste Tasso staat tegenover een fijne, uiterlijk kwetsbare maar zeer verzorgde en handige Antonio (die bovendien door een vrouw gespeeld wordt). Het uiterlijke van Antonio bekleedt - met alle contrastwerkingen tot Tasso - overigens een neutrale tussenpositie tussen de playboy Antonio en de slordige natuurlijke kunstenaar.

Antonio's taal is oorspronkelijk vrij van de conflict-situatie tussen taal en gedachte: in een consequente verderzetting van Goethes stuk is het identiteitsstreven tussen woord en gedachte hier volledig irrelevant geworden. Duidelijk distancieert hij zich van Tasso's bekroning: hij spreekt op deze wijze tenslotte uit, wat de anderen verzwijgen. Vol ironie, die aan de luciede doorgronding van de getoonde maatschappelijke structuur ontspringt, ziet hij in de bekransing slechts uiterlijk vertoon; nochtans kan hij een ogenblik van afgunst niet onderdrukken. Een eerste overwinning op Tasso zal de succesrijke diplomaat behalen, als de kunstenaar op het einde van het eerste bedrijf als overbodige bijkomstigheid door het toneelboek van het overige gezelschap wordt gescheiden. In een duidelijke afwijking - en verruiming - van Goethes concept blijft bij Decorte de verwaarloosde dichter alleen, vooraan op de scène. Nochtans volstaat ook dit niet, om Tasso tot het inzicht van zijn fundamentele overbodigheid te brengen, nu zijn werk bezit van de machthebbers is geworden. Opmerkelijk is het spel met het boek - een originele

verderzetting en omkering van Handkes meesterlijke openings- en slotscènes in Kaspar. Tasso gluurt door de kijkgaten, ontwaart niets; zijn acteerwijze is afgestemd op het gedrag van een niets begrijpend buitengesloten hondje, dat in zijn verwachtende nervositeit uitdrukking geeft aan het dringend en spontaan verlangen, binnen gelaten te worden.

De thematisering van het conventioneel toneelgordijn, dat hier tot inhoudsdrager wordt, beklemtoont opnieuw de betekenis van de citaatfunctie als Decortes encenerings-principe. Het eerste bedrijf in zijn geheel verschijnt als vervreemdend citaat, als gehistoriseerd en geactualiseerd model, dat op hedendaagse constellaties betrekking heeft. De problematiek, die met de discrepantie tussen schijn en werkelijkheid in Goethes tekst ontstaat, is bij Decorte uitgegroeid tot een beeld van actuele alledaagse werkelijkheid, waar autoriteitsdragers de machtsuitoefening tot onderdrukkingsmechanismen manipuleren. Het individu, in casu de kunstenaar, wordt tot object gedegradeerd, maar beseft - ook verblind door zijn liefde voor de prinses - het samenspel van de krachten niet. Binnen dit model leidt de inadaequatio interna tussen de taalinhoud en de semiotische betekenisdragers tot een ontmaskering van de met humaniteit omhulde schijnwaarden. Dit basisconcept zal de verdere encenering blijven beheersen.

* *

*

De conflictsituatie tussen de individualiteit van de kunstenaar en de aard van de gezagsuitoefening wordt hoofdzakelijk geconcretiseerd in de tegenstellingen die Tasso van de geliefde prinses en van de diplomaat scheiden.

Het tweede en derde bedrijf speelt in een decor van mar-

mer: vorstelijk-rijk en onmenselijk-koud, een gebrek aan menselijke warmte, de leegte van een overgrote ruimte. Bij Goethe reeds werkt het doorbreken van de klassieke ruimtelijke eenheid bevreemdend. Heel wat commentatoren - in zover ze de betekenis van de plaatswisseling niet als irrelevant terzijde schuiven (23) - beschouwen haar als dramaturgische inconsequentie (24). Meer structureel georiënteerde benaderingen leggen nochtans de inhoudelijke betekenis van deze plaatswisseling vast op een wijze, die met de uitdrukingskracht van Decortes decor lijkt overeen te stemmen. Zo bemerkt W. Schäfer: *Das Innern des Saales, als das Äussere der höfischen Welt, tritt in Widerspruch zum Innern Tassos* (25).

De eerste scène van het tweede bedrijf brengt een confrontatie tussen Tasso en de prinses. Decorte laat de "edele" verzen in citaatvorm verschijnen als elementen van een flirtsceñe, waar Tasso in zijn liefde speels wordt aange-moedigd. Hij wordt door het contrasterend acteergedrag als object behandeld, als gebruiksvoorwerp in een tijd-verdrijvende flirt, waarin elk initiatief slechts van de gezagsdragende vrouw mag uitgaan. Ze roept Tasso bij zich, hij volgt slaafs het bevel, wordt gekust en er weer van-door gestuurd. Tasso, in een mengeling van naïviteit en masochisme, heeft nog steeds geen oog voor de discrepantie tussen taalinhoud en gedrag: na het initiatief van de geliefde uit hij als een dwaas zijn diepste verlangens. Deze poëtische visioentekst, die in de encenering de geladenheid van een overspannen taal krijgt, culmineert in Tasso's hoogste ideaal: *Erlaubt is, was gefällt*. Bij Goethe balt deze sententie op visionaire wijze de eenheid van handelende mens en kunstenaar samen, de mythische ongebrokenheid van handelen, denken en voelen. Vaak werd deze passage geïnterpreteerd: de onproblematische realise-

ring van zuivere gevoelens, ook van de liefde, uit zich hier in de modus van echte onschuld, geenszins van ruwe willekeur (26). Decortes encscenering desillusionneert op dubbele wijze deze waarden, die in de getoonde maatschappelijke constellatie buiten spel worden gezet. Tasso verschijnt als naïeveling, die in het flirtspel van de prinses een beantwoording van zijn oprechte liefde meent te ontwaren. In de publiekgerichte werking onthult zich de sententie als pregnant commentaar op het gedrag van de vrouwelijke machthebber, die zich achter scrupullose autoriteitsprincipes verbergt en de man Tasso als object behandelt: "toegelaten is wat bevalt". Wanneer Tasso zelf het initiatief wil in handen nemen, ontwijkt en vernedert ze hem. Tegenover de man als spelobject citeert ze haar beroemde antwoord, dat door haar gedrag volledig geloochenstraft wordt: *Erlaubt ist, was sich ziemt*. Bij Goethe verwoordt de prinses een historisch en maatschappelijk gebonden betamelijkheid, die Tasso's visioen van mythische ongebrokenheid in de historische realiteit relativeert en beperkt. In Decortes encscenering onthult de toegespitste inadaequatio interna tussen het uitgesproken fatsoenbegrip en het reële gedrag de holheid van de maatschappelijke conventies als onderdrukkinginstrument van de machthebbers: "toegelaten is, wat (hen) past".

In de tweede scène van het derde bedrijf drijft Decortes encscenering de spanning, die aan de discrepantie tussen taalinhoud en acteergedrag ontspringt, tot een hoogtepunt op. Ondertussen heeft Tasso Antonio tot een duel uitgedaagd en werd hij door de vorst naar zijn kamer verbannen. De prinses en haar gezelschapsdame Leonore bespreken de situatie. Bij Goethe moet de prinses de onverenigbaarheid van Tasso en Antonio vaststellen, ze verzaakt op pijnlijke wijze aan haar liefde voor Tasso als onmogelijkheid. Deze

scène groeit uit tot hoogtepunt van humanitair verzaken , tot de "Entsagung" die de tegenstelling tussen ik en werkelijkheid kan verzoenen. De prinses neemt op menselijk-grootse wijze haar leed op zich. Deze scène evolueert bij Decorte tot haar tegenpool: een meedogenloze ontmaskering van schijnwaarden. In de gegeven omstandigheden - zo onthult de encenering- heeft de prinses geen belangstelling voor Tasso. Tegen het einde van de scène speelt ze een grammofoonplaat. Uit Mozarts Zauberflöte weerklinkt Pamina's treuraria: "Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, Ewig hin der Liebe Glück! (II,18). Decorte laat de prinses deze aria - een liefdesklacht in de eenzaamheid - op afschuwelijk valse wijze meezingen: met stokkende stem snakt ze vaak naar adem. Meer dan een parodie brengt deze scène de uiterste toespitsing van de inadaequatio interna. De prinses blijkt niet tot werkelijke gevoelens in staat te zijn: de woorden moeten haar letterlijk voorgezongen worden. Daarbij doet ze weer een beroep op overgeleverd cultuurgoed (net zoals Goethes tekst) in zijn alibifunctie. Een sereen-oprechte muzikale uitdrukking van vermeende onrealiseerbare liefde en liefdessmart contrasteert op deze wijze met een huichelachtige manipulatie van menselijke waarden, tot de spanning tussen beide betekenislagen ook door de prinses niet langer kan gedragen worden en ze de schijn niet langer kan hooghouden. Ze voelt zich door de discrepantie al te duidelijk ontmaskerd, woedend wordt de stekker van de platenspeler uitgerukt.

Nochtans worden de schijnwaarden niet alleen met betrekking tot de prinses onthuld. Ook de gezelschapsdame en vriendin Leonore ontpopt zich in deze scène tot gewiekste intrigante en rivale, die door middel van schijngevoelens Tasso als flirtobject van de prinses poogt af te snoepen. Tijdens het derde bedrijf zal ze trouwens door haar intri-

ges kortstondig tot tegenspeelster van Antonio worden, die haar plannen niet doorgrondt. Decorte werkt hier in zijn encenering de thematiek uit, die reeds bij Goethe in III,3 en III,5 aan bod komt. Leonores intriges, die op het principe van de inadaequatio interna berusten, verbreden de kloof tussen Tasso en het hof. Antonio die zich van Leonores kuiperijen niet bewust wordt, verschijnt in deze samenhang eveneens als gemanipuleerde dienaar en instrument van de machthebbers: dit aspect effent de weg naar het verrassende slot van Decortes encenering.

* *

*

Flirt en objectbezit hebben de betekenis van de liefdesrelatie illusieloos als middel tot machtsuitoefening en autoriteitsbehoud doorprikt, Tasso wordt in de verhouding met de prinses tot in zijn diepste wezen gedeemoedigd. Een tweede, gelijkwaardige variante van hetzelfde onderdrukingsmechanisme vormt de verhouding tussen de individualiteit van de kunstenaar en de politiek handelende diplomaat Antonio. Nochtans zal bij de encenering de thematisering van de inadaequatio interna een geringere rol spelen. Niet alleen staat Decortes Antonio het dichtst bij Goethes concept: de encenering zal geleidelijk het onverwachte parallelisme tussen Antonio en Tasso als speelballen van de machthebbers tot uiting doen komen. Reeds na Tasso's lauwering voelt de succesrijke diplomaat zijn weliswaar bevoorrechte, maar toch afhankelijke positie bedreigd. Pijnlijk voor de kunstenaar is Antonio's cynisch commentaar: "Het was me al lang bekend, dat Alfonso mateloos is bij het belonen. Je ondervindt wat elk van de zijnen al ondervond " (27). Met deze woorden staat de basis vast, die de verhouding tussen beiden kenmerkt. Tasso zal slechts op aandringen van de

prinses zijn vriendschap aan Antonio aanbieden(28). Dat zijn overhitte woorden door de koele diplomaat smalend worden afgewezen, hoeft ons dan ook geenszins te verwonderen.

De tegenstelling Tasso-Antonio behoort tot de merkwaardigste aspecten van Goethes drama. Voor elkaar koesteren ze zowel heimelijke bewondering als diepe verachting, de complexiteit van deze verhouding vat Goethe in een uiterst precair evenwicht, dat slechts in de vorm, niet in de inhoud de illusie van mogelijke thematisering kan voorspiegelen. Goethe, dichter en staatsman in Weimar, ontwerpt een objectiverend zelfportret, waar hij tegenover het vroegere Werther-beeld uit de Sturm-und-Drang-periode het tweede aspect van zijn wezen stelt, zoals dit in Weimar tot ontplooiing kwam. Nochtans rijpt de idee van het Tasso-drama juist tijdens de reis naar en het verblijf in Italië, die veel weg hebben van een vlucht uit de bekrompen en enge sfeer van de hofmaatschappij uit Weimar. Waar Goethe zelf de thematische constellatie van zijn drama met betrekking tot de tegenstelling tussen Tasso en Antonio op individueel-psychologische wijze als de "Disproportion von Talent und Leben" bestempelde en de maatschappelijke fundering van de conflictsituatie uiterlijk in hoge mate afzwakte, zal Decorte encenering consequent de sociologische basis en de actualiserende implicaties van deze verhouding beklemtonen. De vormharmonie wordt duidelijk vanuit de inhoud als wanverhouding onthuld, die haar oorsprong vindt in de holheid en huichelarij van manipulerende machtsinstanties.

Decorte enceneert Antonio als pragmaticus, die het waagt datgene uit te spreken, wat de gezagsdragers achter de taalalibi's verbergen. Als enigszins zelfingenomen en uiterst zelfbewuste technocraat vertoont hij aspecten, die het Goethe-onderzoek weleens in verbinding met het Mefistofelespersonage hebben gebracht "par l'analyse froidement

lucide qu'ils font des hommes et du monde" (29). Antonio's verachting voor Tasso is oprecht, de latere verzoeningspogingen (in het vierde bedrijf) komen slechts onder de zachte diplomatieke dwang van de vorst tot stand.

Tijdens de duelscène (II,3) laat Decorte Antonio optreden met een roemer, die hij in de wijde ruimte van het marmeren decor als object-tegenspeler van Tasso zal centraal plaatsen. De roemer als veruiterlijking van de maatschappelijke structuur wordt scenisch tot antipode van Tasso's innerlijke gevoelens. Antonio wijst Tasso's vriendschapsaanbod af - de diplomaat ziet maar al te duidelijk wat hen scheidt -, heeft nochtans nog geen oog voor wat hen verbindt. Vaak verdwijnt Antonio tijdens het gesprek van de scène, zodat Tasso tegen de lege roemer moet praten: Antonio's afwijzing groeit uit tot grove belediging, terwijl voor Tasso slechts de holle leegte van het machtsdecor overblijft. Verhit door de belediging en het woordduel trekt de kunstenaar tenslotte zijn degen: hierdoor overtreedt hij op formele wijze de wetten van het hof. Door de plots optredende vorst terechtgewezen, zal Tasso degen en lauwerkrans afleggen. De encenering laat de beide onverzoenlijke sferen in hun wederzijdse geslotenheid op elkaar prallen. De "framing" van de objecten scheidt duidelijk schijn en werkelijkheid: enerzijds de roemer als veruiterlijking van een hol geworden gezag en een manipulerend autoriteitsprincipe - anderzijds krans en degen als uiting van het absolute, dat nog steeds niet tot compromissen bereid is.

Nochtans blijft Antonio in de ontworpen maatschappelijke constellatie eveneens een buitenstaander. Zijn verachting voor Tasso veruiterlijkt immers ook de verborgen minachting die hij koestert tegenover het gezag, dat hij dient. Als scherpzinnig politicus doorblijkt hij de rol, die de

autoriteit aan Tasso toebedeelde. Zijn verachting voor de kunstenaar ontspringt meteen aan het feit dat deze zich van de manipulatie onbewust blijft. Wanneer Antonio door de vorst zacht berispt wordt en de opdracht krijgt, Tasso met de maatschappelijke autoriteit opnieuw te verzoenen, past de diplomaat zich aan. De *inadaequatio interna* wordt hem door het hof opgedrongen. Geleidelijk zal in Antonio - in tegenstelling tot Tasso - het bewustzijn van zijn gemanipuleerd marionettenbestaan rijpen: dit inzicht leidt tot een kloof tussen Antonio en de gezagsdragers en motiveert Decortes slot.

Na zijn terechtwijzing blijft ook voor Tasso slechts het simulerend taalgebruik als enige mogelijkheid over. Uitvoerig laat Decorte hem van zijn vroegere opvattingen afscheid nemen. Tasso ruimt zijn kamer op, wil zichzelf met behulp van de objecten van de buitenwereld afsluiten, het spel met de lege stoelen herinnert in de vorm van de tegenstelling aan de vroegere liefdesscène met de prinses. Tenslotte komt hij tot het inzicht, dat zijn gedrag geen uitweg biedt. Als ontlading voor zijn overspannen toestand schetst hij met wilde trekken zon en maan op de wand: hij heeft natuur en vrijheid nodig, hij kan zich niet met surrogaten behelpen om de ongeremde drang naar levensnoodzakelijke creativiteit te uiten. De doelgerichte uitnodigingen van de gezelschapsdame Leonore doorblijkt hij en wijst ze af. Hij besluit het spel van de veinzerij tegenover de heersers in zijn voordeel mee te spelen. Decorte ontdekt het tactisch spel van taal en gedrag door een tweede dimensie van kleding en objecten. Vooral de verandering van schoenen eist de aandacht op. Tasso wisselt het eigen vertrouwde (onopvallende) schoeisel voor een wit stel, dat hem door Leonore werd bezorgd. De witte schoenen passen Tasso niet, nochtans verbinden ze hem met de hof-

sfeer: met Alfons' schoeisel, met de opvallende platte witte strandpantoffels van de prinses. Tasso neemt hier ook uiterlijk een gedaante aan, die hem wezenlijk vreemd is. Dit wordt beklemtoond door het feit dat de andere - oorspronkelijke - schoenen (met krijt omcirkeld) geaccentueerd op de scène blijven staan en als objecten naar de oorspronkelijke Tasso verwijzen. De poging tot integratie van de kunstenaar in een maatschappelijke constellatie, die hem wezensvreemd is, kan evenwel slechts mislukken.

Tasso's taalgebruik en gedrag worden voorlopig door de *inadequatio interna* beheersd. Deze nieuwe houding gaat gepaard met het verzaken aan de prinses als geliefde. Wanneer Antonio Tasso's kamer komt binnenglijden - ook Antonio's gedrag contrasteert met het vroegere zelfbewuste optreden en verwijst zo naar het principe van de *inadaequatio interna* - belooft hij Tasso behulpzaam te zijn om van de vorst de toestemming te verkrijgen, het hof voor enige tijd te mogen verlaten. Tasso wil zijn werk verder volmaken, in de gelijkenis met de zijdedorm zal hij later - tegenover de vorst - de essentie van zijn kunstenaarschap als levensnoodzakelijke activiteit uitspreken, ook wanneer dit hem naar de ondergang zou leiden. Onthullend beklemtoont de *enscenering* hier in het acteergedrag herhaaldelijk Tasso's masochistische aspecten.

Plots dreigt Tasso's houding aan het wankelen gebracht te worden door de komst van de prinses. Het decor neemt elementen van het eerste bedrijf op, wordt nochtans belicht door een uiterst agressief spotlicht, dat de catastrofe en de definitieve ontmaskering van de machthebbers intensiveert. Tegenover de prinses spreekt Tasso oprecht: hij uit zijn diepste gevoelens en gedachten, onthult zijn hele wezen, terwijl zij door haar gedrag slechts onbegrip,

ongedurigheid, tenslotte ergenis toont. Decorte voert hier de theatrale spanning, die met de discrepantie tussen taalinhoud en acteergedrag bij de vertegenwoordigers van de macht gegeven is, tot een scenisch hoogtepunt - tot een intensieve conflictsituatie, die zich als het ware uit zichzelf ontlaadt. Tasso omarmt de prinses, krijgt een hevige klap in het gelaat en wordt teruggestoten, Alfonso rent met een pistool de scène op en houdt Tasso in bedwang, tot hij met zijn zuster verdwijnt en afreist. In de ontleding ontmaskeren zich de vertegenwoordigers van de macht, het poseergedrag van huichelachtige en doelgerichte goedwilligheid doorprikken ze zelf en tonen in het scenische spel wat Tasso werkelijk voor hen betekende: een spelobject in de handen van de autoriteit, een gemanipuleerd instrument in de oppervlakkige schijnwereld van geflirt en uiterlijk machtsvertoon, een nuttig voorwerp, dat op elk ogenblik naar eigen goeddunken kan weggeworpen worden.

★ ★

★

Het slot tast de mogelijkheden van toenadering tussen Tasso en Antonio af. Bij Goethe vindt een poging tot harmonisering van de tegenstellingen plaats, Brecht zal in dit verband over "compromissen" spreken (30). Juist deze tendens tot harmonisering leidt tot de verschillende interpretatiemogelijkheden van de slotscène, waarbij Decorte, in overeenstemming met de totale impact van zijn enceneringsprincipe, de onthulling van maatschappelijke onderdrukkingsmechanismen tot een volledig en huiveringwekkend desillusionerende slotscène zal toespitsen.

Ook de interpretaties van Torquato Tasso als tragedie van de dichter confronteren de kunstenaar met de maatschappelijke werkelijkheid (31). De slotscène staat vol-

ledig in het teken van deze fundamentele tegenstelling. Indien we aanvaarden, dat Tasso zijn beroemde slotverzen (32) als dichter spreekt, dan blijkt in de beeldspraak niet de harmonisering beheersend, maar wel de *Disproportion zwischen Urzustand und später gesellschaftlicher Wirklichkeit* (33): een tegenbeeld tegenover het elysiumvisioen uit I,3. Hoe men de slotscène ook bekijkt, voor hedendaagse interpretatoren lijkt Goethes poging tot harmonisering niet erg overtuigend: *Tasso aber scheitert und bietet, wie immer man den Schluss auch lese, den Anblick eines Zusammenbruchs* (34).

In tegenstelling tot sommige interpretaties, die in de artistieke verwoording door Tasso de redding als kunstenaar (niet als mens of sociaal wezen!) beklemtonen (35), spitst Decortes enscenering de desillusionerende thematiek tot in haar laatste aspect toe. Waar Tasso zijn poëtische slotverzen inleidt met de beroemde uitspraak: "En als de mens in zijn kwelling verstomt, gaf een god me te zeggen hoe ik lijd", herhaalt Antonio deze verzen in de oorspronkelijke versie: *Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide* (36). Op deze wijze benadrukt Antonio niet enkel Tasso's uitspraak, de diplomaat duidt meteen aan dat het leed van de kunstenaar in de door machtsmanipulatie beheerste wereld geen begrepen realiteit kan worden en slechts in citaatvorm verschijnen (37). Weigert Decorte hier ogenschijnlijk de mogelijkheid van elke authentieke toenadering tussen de beide antagonisten en hun zijssferen, dan onthult hij in een scenische toevoeging *ex negativo* de gemeenschappelijke sociale trekken, die Antonio en Tasso verbinden. Antonio komt immers tot het inzicht, dat zowel voor de diplomaat als voor de kunstenaar de probleemloze integratie in het mechanisme van de macht slechts

mogelijk is, indien ze beide als willoze marionetten aan elke individualiteit en subjectiviteit verzaken. Scenisch drukt Antonio dit besef uit door het organiseren van een droevige maskerade. Langzaam haalt hij aan beide zijden van de scène een guirlande te voorschijn, langzaam plaatst hij eerst Tasso, tenslotte zichzelf een karnavalsmasker op. Beide - als droevige clowns - tonen zichzelf als marionetten, als manipulatieobjecten van de machthebbers. Gesteund wordt dit spel van inzicht en onthulling door een klein theaterdoek - verkleinde nabootsing van het theatergordijn van het eerste bedrijf . De rake perspectiefbeperking beklemtoont nogmaals het marionettenbestaan van beide antagonisten, en bekroont op deze wijze de onthulling van de machtsprincipes, die met het voorspel van het Prome-
theus-gedicht begon.

Torquato Tasso - in Decortes regie een spel van ontmaskering en desillusie - vindt in de onthullende be-maskingering zijn consequent einde.

VOETNOTEN.

- (1) Juist deze constellatie en haar affiniteit met de politieke realiteit verhinderden baanbrekende of richtinggevende opvoeringen in de DDR. Vgl. Theater der Zeit: 1975, nr. 12, pp. 17 e.v.; 1981, nr. 5, pp. 20 e.v.; 1981, nr. 8, p. 2; 1982, nr. 7, p. 20; nr. 10, pp. 26 e.v. De stijgende frequentie van opvoering en bespreking bevestigt nochtans de "actuele" problematiek van dit stuk.
- (2) P. Stein en Y. Karsunke in het programmaboek v.d. opvoering, Bremen, 1969 (geciteerd volgens P.v.Becker, "Sorgen-herzgewiss Aber' Tasso 'politisch?", Theater heute 1980, nr. 2, p.8) - vgl. J. Jacobi, "Tasso ein Clown?",

Die Zeit , 4.4.1969, p. 16.

- (3) Vgl. P.v.Becker, o.c., pp. 6-11 en B. Henrichs "Goethes Logik-Peymanns Leiden", Die Zeit 18.1.1980, p.25.
- (4) Vgl. E. Wendt, "Flucht in die Rede, Schutz im Verharren", Theater heute, 1982, nr. 2, pp. 16-25.
- (5) Vanzelfsprekend wordt hier allerminst een volledige analyse van Goethes Torquato Tasso nagestreefd. In beknopte vorm komen slechts die elementen ter sprake, die voor Decortes encenering belangrijk lijken. Uitgangspunt zijn enkele aspecten van de Tasso-hoofdstukken in: Luc Lamberechts, Die geschlossene, offene und dialektische Dramenform in der deutschen Literatur von der Weimarer Klassik bis zur Gegenwart, dargestellt an Dramen Goethes, Büchners und Brechts, Doct. Diss. Gent, 1971.
- (6) Vgl. L. Löwenthal, Das Bild des Menschen in der Literatur, Neuwied, 1966, p. 155.
- (7) vgl. L. Olschki, "Der geometische Geist in Literatur und Kunst", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 8, 1930, nr. 3, pp. 530 e.v.
- (8) J.W. v. Goethe, "Regeln für Schauspieler" (1803, in de redactie van Eckermann), in J.W.v. Goethe, Sämtliche Werke, Bd. 14, Artemis-Gedenkausgabe, dtv. Dünndruck, München, 1977, pp. 72-90. Vgl. ook de theaterparodie in Gerhart Hauptmanns postnaturalistisch drama Die Ratten.
- (9) K. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957, pp. 118-125. Vlg. ook P. Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/ M, 1963², pp. 14-19.
- (10) S. Burckhardt, "The Consistency of Goethe's Tasso", The Journal of English and Germanic Philology VII, 1958,

nr. 3, p. 399 karakteriseert Antonio's taalgebruik als "a mode of speech to which the categories truth and falsehood are entirely irrelevant".

- (11) Vgl. bijv. de interpretatie door B.v. Wiese, die Tasso karakteriseert als "eine monologische Tragödie, die ein tragisches Selbstgespräch durch begleitende Stimmen untermalt" (B.v. Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, Hamburg, 1964⁶, p. 91).
- (12) Vgl. B. Henrichs: "Goethes Logik-Peymanns Leiden", o.c., p. 25.
- (13) Vgl. K-D.Müller, Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts, Tübingen, 1967, p. 38.
- (14) Vgl. ook E. Wendt, "Flucht in die Rede...", o.c., p. 20: "Es ist ihm in historische Hinsicht misslungen: das schöne Modell des Zusammenlebens, das die Figuren im Tasso noch einmal entwerfen, ist von aller Geschichte nach Goethe grässlich dementiert worden..."
- (15) B. Brecht, Arbeitsjournal 1938 bis 1942, Frankfurt, 1973, p. 190: "abgesehen davon, dass der blankvers mit der deutschen sprache eine sehr unglückliche ehe führt - siehe die scheusslichkeiten des 'Tasso'-, hat er für mich immer dieses anachronistische an sich, das fatal feudale".
- (16) vgl. E. Wendt, o.c., p. 19 e.v.
- (17) Ook vanuit dit perspectief is Jan Decorte consequenter dan Dieter Dorn in de encenering te Salzburg (1982). Vgl. "Goethe ver(fest)spielt", Theater heute 10/1982, p. 13: "Die Sprache ist zu einem lockeren Parlando verknappt, einem munteren Geplapper, in das die Figuren flüchten, um die innere Leere im Schweigen nicht zu empfinden. Man braucht das, was die Menschen sagen,

nicht ernst zu nehmen, sie sprechen dadurch, wie sie es sagen".

- (18) Tot driemaal toe wordt de Nederlandse tekst trouwens onderbroken door Duitse citaten met signaalbetekenis. Het ontmaskeringsprincipe in het citerend taalgebruik heeft hier betrekking op gehuichelde natuurbeleving (1,1), op roddelpraat (3,4), op de uitdrukking van diep menselijk leed (5,5). Ook deze accenten beklemtonen de structurele waarde van het citaat-principe. De Nederlandse vertaling werd afgedrukt in Etcetera jg.1, nr. 1, 1983, pp. 28-37.
- (19) B. Leistner, "Zum Beispiel Torquato Tasso", Theater der Zeit 10, 1982, p. 27.
- (20) Vgl. bijv. A.Döblin, Schicksalreise, in A.D., Ausgewählte Werke in Einzelbänden, (ed. A.W. Riley), Bd. 20 (ed. E. Pässler), Olten, 1980, p. 219: "Einmal, wie ich im Café aus einer solchem Shreckphantasie erwache, fällt mir ein: ich treibe es wie Torquato Tasso bei Goethe. Dasselbe wahnwitzige selbstquälerrische Spekulieren, die Selbstquälerei, dasselbe atemlose Rennen, gipfelhoch einen Wolken- und Nebelberg hinauf, von dem man durch einen Hauch heruntergeweht wird".
- (21) Waar Peter Stein (Bremen, 1969) de clownerieën gebruikt als scenische ontmaskering van het genie als offer van de machthebbers, vermijdt Decorte het uitsluitend mimisch-denunciatorische door de verbinding met Tasso's masochisme (vgl. J. Jacobi: "Tasso ein Clown?", Die Zeit 4/4/1969). Dezelfde integrerende visie verhindert ook de interpretatie van Tasso als "enfant terrible", die de recente encensering van D. Dorn in Salzburg kenmerkte (Vgl. "Goethe ver(fest) spielt", o.c., p.14).

- (22) Vgl. de encenering van P. Stein (Bremen, 1969) en de bespreking van J. Jacobi, "Tasso ein Clown", o.c.
- (23) Vgl. bijv. E. Staiger, Goethe, Bd.1, Zürich, 1952, p. 418.
- (24) Vgl. bijv. H.M.Wolff, Goethes Weg zur Humanität, Bern, 1951, p.95.
- (25) W. Schäfer, "Die Wandlungen der dramatischen Welt-darstellung im Spiegelbild der bedeutung des Bühnen-ortes von der Klassik bis heute", Der Deutschunter-richt 18, 1966, nr. 1, p. 23.
- (26) Vgl. o.a. W. Rasch, Goethes Torquato Tasso. Die Tra-gödie des Dichters, Stuttgart, 1954, p. 75.
- (27) Vgl. Decortes vertaling in Etcetera, o.c., p. 30. Goethes tekst luidt: "Mir war es lang bekannt, dass im Belohnen/Alfons unmässig ist, und du erfährst,/ was jeder von den Seinen schon erfuhr" (v.697-699).
- (28) De verbinding tussen beide handelingscomponenten rechtvaardigt Goethes uitspraak over het hele stuk als "eine consequente Composition" (Aan Herder, 10. VIII.1789).
- (29) A. Fuchs, Le Faust de Goethe, Paris, 1973, p. 234.
- (30) B.Brecht, Arbeitsjournal, o.c., p. 552: "interessant diese kompromisse der letzten akte im 'Tasso' und im 'Faust'."
- (31) Vgl. de interessante variante, waarbij Claus Peymann in Bochum Tasso niet langer zijn vijand Antonio laat omarmen, maar waar Tasso alleen op de scène achter-blijft: "Nackt und kläglich und friierend klettert Tasso auf den Tisch, bedeckt den blossen Körper mit Blättern eines Manuskripts, begräbt sich in seiner Poesie". (B. Henrichs: "Goethes Logik-Peymanns Lei-

den", o.c.)

- (32) "Zerbrochen ist dat Steuer, und es kracht/das Schiff an allen Seiten./ Berstend reisst/ der Boden unter meinen Füßen auf!/ Ich fasse dich mit beiden Armen an!/ So klammert sich der Schiffer endlich noch/ am Felsen fest, an dem er scheitern sollte." / v. 3448-3452).
- (33) W. Rasch, o.c., p. 179.
- (34) E. Staiger, o.c., p. 389.
- (35) Vgl. bijv. E.M. Wilkinson, Torquato Tasso, in: Das deutsche Drama (ed. B.v.Wiese) Bd.1, Düsseldorf, 1968, p. 208 vv., en A. Mulo, "Goethes 'Tasso'. Eine Interpretation von vier Szenen", Wirkendes Wort, 1952/53, nr. 1, p. 33.
- (36) Decortes vertaling in Etcetera, o.c., p. 37.
- (37) Vgl. in dit verband B.Fairley A study of Goethe, Oxford, 1947, p. 77: "No matter what arguments may be advanced as the play proceeds, the final impression is that Tasso is unfit for any company but his own and that there is no common ground between him and the practical man".