

Opera is niet alleen voor melomanen

Willem Bruls De tijden dat de operabezoeker zich tevreden moest stellen met alleen Verdi, Puccini en Mozart zijn lang voorbij. Anno 2007 worden op hoog artistiek niveau opera's geproduceerd. Toch kampt opera nog steeds met een negatief imago.

Valt er nog wat te klagen in de opera? Neem alleen maar de 'as' Amsterdam–Antwerpen–Brussel–Parijs. Op een hoog artistiek niveau wordt in de huizen van deze steden opera geproduceerd. In de eerste plaats is de repertoirekeuze verrassend. Händels *Hercules* en Schrekers *Die Gezeichneten* figureren op de Amsterdamse lijst, Scarlatti's *La Vergine dei dolori* en Prokofjevs *Vuurengel* zijn in Brussel te zien, terwijl in Parijs onbekende werken als Halévy's *La Juive* en Charpentiers *Louise* op het affiche staan. Een klein huis als de Antwerps-Gentse Vlaamse Opera waagt zich aan een *Ring* van Wagner. De tijden dat de operabezoeker zich, naast *Carmen*, tevreden moest stellen met alleen Verdi, Puccini en Mozart zijn lang voorbij. En als deze componisten al op het programma staan, worden ze gedeconstrueerd door Michael Haneke, Robert Wilson, Achim Freyer, Christoph Marthaler of Jossi Wieler. Het klassieke repertoire wordt ter discussie

gesteld, terwijl aan alle zijden oudere stukken worden herontdekt. De meest obscure barokopera's komen boven water, en langversmadede B-opera's krijgen een nieuw leven aangeboden.

Alsof dat nog niet genoeg is, kwijten alle huizen zich van de taak om hedendaagse componisten een kans te geven op een operauitvoering. Gezelschappen troeven elkaar inmiddels af met wereldpremières. In Parijs klinken George Benjamins *Into the Little Hill* en Salvatore Sciarrino's *Da gelo a gelo*, in Brussel nieuwe opera's van Luc Brewaeys en Benoît Mernier, terwijl in Amsterdam *Wagner Dream* van Jonathan Harvey en *Doctor Atomic* van John Adams nog zullen volgen. De een richt zich op componisten van eigen bodem (Brussel), de ander probeert internationale ontwikkelingen te volgen (Parijs, Amsterdam). Niet alle werken zullen de tand des tijds doorstaan, maar één ding is zeker: we moeten ze spelen, want als er

geen podium meer is om te experimenteren, houdt het helemaal op.

Dan is er nog een interessant – en misschien wel het meest gevoelige – element in de hedendaagse opera. In de genoemde huizen worden veelvuldig theaterregisseurs uitgenodigd om werken te regisseren. De herontdekking van de opera als volwaardige theatervorm verliep ooit via de vooral Duitse theaterregisseurs. Ontwikkelingen in de jaren zeventig en tachtig in onder andere Frankfurt en Brussel zetten de opera weer op de kaart van de artistiek veeleisende goegemeente. Nadat die bronnen enigszins waren uitgeput, was het de beurt aan cineasten, choreografen en beeldend kunstenaars om het stof uit de operakleren te kloppen. Maar nu is er duidelijk weer een oplevende belangstelling voor theaterregisseurs waar te nemen in de operawereld, en voor de genoemde 'as' Amsterdam–Antwerpen–Brussel–Parijs zijn dat in veel gevallen ook Nederlandse en Vlaamse regisseurs.

Om met Parijs te beginnen, Johan Simons kreeg zijn kans om in de opera te debuten in de Parijse Bastille met Verdi's *Simon Boccanegra*. Ondanks de negatieve ontvangst van deze enscenering staat het dit seizoen weer op het programma,

De tarieven liggen in opera veel hoger dan bij andere podiumkunsten

terwijl Simons volgend jaar Beethovens *Fidelio* onder handen zal nemen in Parijs. In Amsterdam is hij inmiddels ook toegelaten tot De Nederlandse Opera. Komend seizoen verzorgt hij er de regie van Mozarts *Entführung*. Andere theatermannen zijn Ivo van Hove en Guy Cassiers, die in Brussel, Antwerpen en Amsterdam in de opera werkzaam zijn.

Absurde bedragen

Zo op een rijtje bezien valt er over opera eigenlijk helemaal niets te klagen. Of toch wel? De makers en de intendanten klagen wel – en altijd. Over geld. Opera is duur. De kosten voor orkesten en koren komen boven op de kosten die een gewoon theater heeft. De ateliers hebben veel mensen in dienst. De tarieven voor zangers en artistieke teams liggen bij de opera veel hoger dan bij elke andere vorm van podiumkunst. Zo beginnen zangersgages bij vijf- tot tienduizend euro per avond, oplopend tot absurde bedragen van vijftigduizend euro of meer per avond. Eén enkele operaproductie kost alles bij elkaar al gauw een miljoen euro. Daarom is het nooit genoeg wat ze krijgen. De Parijse Opera Bastille is de hoogst gesubsidieerde cultuurinstelling ter wereld, en toch klaagt men.

Kwaliteit kost per slot van rekening geld. Een voorbeeld. Goede zangers weten hoe schaars ze zijn. Het gaat echt niet alleen om sopraan A of tenor B voor een bepaalde partij. Het gaat erom dat sopraan A weet dat zij een bepaalde rol het beste zingt op een bepaald moment, dat zij in staat is om een grote zaal als de Bastille of het Muziektheater vocaal te vullen, dat zij kan acteren en dat zij er ook nog eens goed uitziet. Men mag van geluk spreken als zij beschikbaar is in een bepaalde periode, dat zij bereid is zes, vijf, twee of misschien één week te repeteren. De vraag of zij past in het zangersteam, voldoet aan de wensen van dirigent of regisseur, is secundair. Zij zingt de

rol zoals ze hem heeft ingestudeerd, is eventueel bereid om een beetje water bij de wijn te doen, maar niet te veel. En ondanks haar natuurlijke acteertalent, zingt zij toch het liefste richting publiek en dirigent.

Dit is slechts een van de talrijke voorbeelden waarom in opera ten eerste het vele geld eigenlijk verkeerd besteed wordt, en ten tweede het artistieke resultaat slechts zelden bevredigend is. Zelfs met de beste zangers, een welwillende dirigent en een capabele en moedige regisseur blijft het schipperen. Want opera is duur en tijd is geld. Dus worden de repetities in een zo kort mogelijk tijdsbestek uitgevoerd – een repetitieperiode van de volle zes weken waarbij iedereen aanwezig is, blijft een grote zeldzaamheid. Zangers en dirigenten kunnen in die tijd namelijk vijf tot tien keer meer verdienen met concerten en voorstellingen.

Er is nog een ander nadeel aan dit financiële aspect. In tegenstelling tot veel theatergezelschappen, waarbij een vaste kern van regisseurs en acteurs een repertoire ontwikkelt, is opera een ad-hockunst geworden. Zangers zijn niet meer in vaste dienst, artistieke teams al helemaal niet, en veel zaken worden steeds regelmatig uit-

Opera is het meest exemplarische voorbeeld van de Europese hoogcultuur

besteed. Vaak is het zo dat solisten, regisseur, dirigent en andere medewerkers elkaar op de dag van de eerste repetitie voor het eerst zien (soms ook voor het laatst). Dan moet er onder hoge druk een voorstelling gebrouwen worden, die alle kwaliteiten van artistieke eenheid en samenhang moet uitstralen. Het mag een klein wonder heten dat dit doel in sommige gevallen daadwerkelijk bereikt wordt.

Nuffig olala-beeld

Naast de handicap van de beperkende financieel-logistieke omstandigheden kampt de opera met een tweede wezenlijk probleem: het imago. Dat is een complexe zaak, want het misverstand over opera heerst aan alle kanten. Fnuikend is het beeld dat opera een ouderwetse, gedateerde podiumkunst voor melomanen zou zijn – dat laatste wil zeggen voor mensen die alleen maar van mooie stemmen houden. Zelfs na veertig jaar intensieve vernieuwingen en hervormingen blijft opera met dit nuffige olala-beeld opgescheept zitten. Men lacht zich nog steeds dood als in een of andere reclame of persiflage een dikke primadonna in een kakelbonte jurk een lelijke hoge c kweelt of over een rekwisiet struikelt – iets wat op het toneel van alle professionele Europese operahuizen de laatste veertig jaar niet meer is voorgekomen. Het is een beetje zoals bij de Britten, die in elke Duitser nog steeds een nazi vermoeden – bij gebrek aan een minimale hoeveelheid zelfkritiek.

Jammer genoeg wordt dit imago ook van binnenuit gevoed. Veel serieuze operaliefhebbers willen grootse en meeslepemde emoties op het toneel zien, weliswaar in een moderne vormgeving, maar verder zonder al te veel dramatische nieuwlichterij. Het is de verzuchting die nog steeds overal na elke voorstelling klinkt: waarom kan het nou nooit meer zoals de componist het bedoeld heeft...? Waarbij men zich niet realiseert dat men

Willem Bruls
is dramaturg, criticus en auteur

terugverlangt naar de tandeloze operaregieën van de jaren vijftig en zestig, die meer met de wansmaak van Ben Hurs Hollywood en Sissi's Oostenrijk dan met de bedoelingen van eender welke componist in eender welk tijdvak te maken hebben.

Zo is opera enerzijds nog steeds het meest exemplarische voorbeeld van de Europese hoogcultuur, zoals dat in sociologische termen wel eens omschreven wordt. Het is de meest complexe, sociaal-maatschappelijk hoogst ingeschaalde, ruimst gefinancierde en misschien ook wel meest artificiële theaterform die wij kennen – in deze dimensies alleen vergelijkbaar met het ballet. Hoezeer opera die exemplarische rol vervult, wordt vooral duidelijk door de belangstelling buiten Europa. Niet alleen hoort opera in de Verenigde Staten en Japan bij het establishment, ook in het Midden-Oosten en in China is er steeds meer belangstelling voor deze typisch Europese kunstvorm.

Anderzijds, na een vierhonderdjarige geschiedenis worden er nog steeds waardevolle pogingen ondernomen om opera artistiek te voeden en te ontwikkelen. Pogingen die alleen een kans van slagen hebben als zij vanuit vrijheid en integriteit tot stand komen. Dus van onderop, vanuit de culturele ontwikkelingen rondom de opera, zoals onder andere uit het theater. Wat niet wegneemt dat opera, qualitate qua, in de spagaat en de houdgreep van het grote geld zal moeten blijven manoeuvreren. In dat opzicht doet de 'as' Amsterdam–Antwerpen–Brussel–Parijs het helemaal niet zo gek, met alle terechte kritiek die men kan hebben. In al deze gezelschappen wordt op het scherp van de snede geprobeerd om zo veel mogelijk artistieke integriteit te bewaren – zo goed en zo kwaad als het gaat. Laten wij ons daarom gelukkig prijzen en onze klachten bewaren voor de tijd die – misschien – snel zal gaan komen.