

Opera en het nieuwe publiek*

Benjo Maso In 1954 schreef Leo Riemens in zijn *Uren der zangkunst* dat zangers en dirigenten in de operawereld meer en meer onttroond dreigden te worden door de regisseurs die ‘langzamerhand een usuperende functie’ gekregen hadden.¹ Volgens hem was dat geen gunstige ontwikkeling, omdat vele regisseurs zo eigenzinnig waren dat zij de bedoelingen van de componist geheel negeerden. Dit leidde in zijn ogen tot ‘excessen’ en zelfs tot ‘misdaden’. Hij geeft daar enkele voorbeelden van: een encenering van de laatste akte van *Die Walküre* waarin geen denneboom op het toneel stond, terwijl daar in het libretto toch uitdrukkelijk melding van wordt gemaakt; een uitvoering van *Le Nozze di Figaro*, waarin de page Cherubino zich ‘s ochtends al vertoonde met de witgepoederde staatsiepruik die pas bij het *Grande Toilette* gedragen mag worden.²

Riemens kon niet vermoeden dat het tijdperk van de regisseursopera nog maar nauwelijks was aangebroken. In de jaren na de publikatie van zijn boek werden de vrijheden die deze ‘usurpatoren’ zich veroorloofden zo groot, dat de korte samenvattingen van de libretti die hij in zijn *Groot Operaboek*³ geeft, nauwelijks meer aansluiten bij wat er op de huidige tonelen te zien valt. *Rigoletto* speelt in moderne enceneringen niet meer aan het hof van Mantua, zoals Riemens nog op gezag van Verdi meende, maar

in Little Italy of een soort sm-tent annex fitness-centrum, waar de ‘hertog’ zijn grote aria in de tweede akte op een hometrainer zingt. *Carmen* en *Don Giovanni* spelen niet in Spanje, maar in de Bronx, op een autokerkhof of in Spanish Harlem. *Le Nozze di Figaro* speelt niet in Sevilla, maar op de tweeënvijftigste verdieping van het World Trade Center. Rosina vertoont zich in *Il Barbiere di Siviglia* niet op een balkon, maar voor een raampje dat is uitgespaard in de borst van een enorm naakt vrouwentorso, dat

graaf Almaviva via het schaamhaar tracht te beklimmen. Orpheus is geen mythische Griekse dichter, maar een popzanger met een elektrische gitaar wiens geliefde niet aan een slangebeet, maar door een auto-ongeluk is gestorven; Aïda is geen slavin van de farao, maar een werkster die de vloeren van de Egyptologische afdeling van een hedendaags museum aandweilt.⁴

De vrijheden die in dergelijke produkties worden genomen beperken zich vrijwel altijd tot de regie. Zoals Henry Pleasants opmerkt, gaat de nieuwe enceneringsstijl paradoxaal genoeg samen met een streven om het muzikale gedeelte van operavoorstellingen wat stijl en uitvoeringspraktijken betreft, juist zo authentiek mogelijk uit te voeren.⁵

Toen de eerste voorbeelden van de moderne operaregie opdoken, werden zij door het merendeel van het publiek en de critici met afgrijzen begroet. Regisseurs werden overal op boegeroep onthaald. Patrice Chéreau, *auctor intellectualis* van de eerste modernistische *Ring* van Bayreuth in 1976 – Siegfried in smoking, Wotan in kamerjas – dreigde na de eerste reeks voorstellingen bijna door het publiek te worden gelyncht. Uit protest tegen zijn encenering werd zelfs een *Aktionskreis für das Werk Richard Wagners* opgericht, een vereniging die zich ten doel stelde om *des Meisters* scheppingen in de toekomst tegen dergelijke aanslagen te behoeven. In andere landen werd eveneens tegen de nieuwe trend geprotesteerd. Een artikel van de vooraanstaande criticus Desmond Shawe-Taylor in het Britse blad *Opera* over ‘de waanzin van de regisseurs’ leidde in 1977 tot een stroom van instemmende brieven van operaliefhebbers, die verklaarden dat zij niet meer bereid waren om nog langer geld aan dergelijke idioterieën uit te geven. Dirigent Erich Leinsdorf voorspelde in hetzelfde jaar dat operagezelschappen die dergelijke avant-gardevoorstellingen in hun theaters toelieten, weldra voor lege zalen zouden spelen.

De protesten en waarschuwingen hebben de zegetocht van de nieuwe produktiestijl echter niet weten te keren. Deze stijl is overal doorgedrongen, zelfs in theaters die lange tijd als tempels van het traditionalisme golden, zoals de Wiener Staatsoper. Bovendien is de houding van het publiek langzamerhand veranderd. Avant-gardeprodukties die aanvankelijk werden uitgejouwd, kregen geleidelijk steeds meer bijval. Chéreaus encenering van de *Ring* in Bayreuth kreeg op den duur zelfs klassieke status en leverde de medewerkers in het vijfde en laatste jaar van haar opvoering een ovatie van een uur op.⁶ Bovendien bleek de vrees dat de zalen zouden leeglopen volledig ongegrond. De belangstelling nam juist toe. In het seizoen 1988-1989 brak het operabezoek in de Britse theaters bijvoorbeeld alle bestaande records.

Dit leidt tot twee vragen. Hoe komt het dat de nieuwe regiestijl zich ondanks het aanvankelijke verzet van het publiek heeft weten door te zetten, en hoe valt de veranderende houding van dit publiek te verklaren?

Het ontstaan van de regisseursopera

In het verleden was regie een betrekkelijk ondergeschikt element bij de produktie van een opera. In de achttiende en negentiende eeuw waren beroepsregisseurs zo goed als onbekend. Enceneringen werden meestal verzorgd door de componist, de dirigent of een van de oud-leden van het gezelschap. Hun bemoeienissen beperkten zich bovendien gewoonlijk alleen tot premières. Wanneer een produktie eenmaal op het repertoire was genomen, werd gewoonlijk niet meer gerepeteerd. En omdat de zangersbezetting bovendien voortdurend wisselde, vielen er na enige tijd zelden enige sporen van de oorspronkelijke encenering meer te ontdekken. Bovendien achtten de grote sterren het eigen-

lijk beneden hun waardigheid om te repeteren. De meesten van hen waren alleen maar geïnteresseerd of hun stemmen goed tot hun recht kwamen. Het verhaal gaat dat toen de grote Adelina Patti, de beroemdste zangeres van de negentiende eeuw, aan het eind van haar carrière met het fenomeen regisseur kennismakte, zij onmiddellijk in haar contract liet zetten dat zij geen repetities hoefde bij te wonen en bleef staan waar zij altijd gestaan had: middenin en vooraan.⁷

Niet iedereen was even gelukkig met het systeem van de repertoireopera waarin zelden voldoende repetities werden gehouden om tot een werkelijk geïntegreerde voorstelling te komen. Vooral Richard Wagner uitte scherpe kritiek op het gebrek aan dramatische geloofwaardigheid dat de meeste opera-ensceneringen van zijn tijd kenmerkte. In zijn eigen Bayreuther *Festspielhaus* probeerde hij uitvoeringen te realiseren waarin theaterale en muzikale aspecten volmaakt met elkaar in evenwicht stonden. Het zou tot de jaren twintig van deze eeuw duren voordat directies van ‘gewone’ operahuizen hun artistieke beleid eveneens op deze doelstellingen begonnen te richten. Pas vanaf die tijd werd het ook gewoonte om de naam van de regisseur in het programma te vermelden. De broedplaats van deze ontwikkelingen was de Berlijnse Kroll-Oper, die volgens Heyworth als de ‘vader’ van de moderne regieconcepten van regisseurs als Götz Friedrich en Patrice Chéreau kan worden beschouwd.⁸ De meest geruchtmakende enscenering van de Kroll-Oper was een door dirigent Otto Klemperer, regisseur Jürgen Fehling en decorontwerper Ewald Dülberg ‘geactualiseerde’ voorstelling van *Die fliegende Holländer* in modern kostuum, die vooral bij de fel nationalistische Duitse Wagner-verenigingen heftige protesten opwekte.⁹ Bij de intellectuele elite had deze benadering meer succes. Coryfeeën als Albert Einstein, Bertolt Brecht,

Walter Benjamin en Ernst Bloch waren geregelde bezoekers.

Schrijvers en geleerden vormden echter een onvoldoende economische basis voor het voortbestaan van het gezelschap. De Kroll-Oper ontving subsidie, maar voor zijn overige inkomsten was hij grotendeels afhankelijk van de *Volksbühne*, een vereniging die was opgericht om ‘kunst’ aan de arbeidersklasse te brengen. De *Volksbühne* kocht meer dan de helft van de beschikbare plaatsen op, omdat de directeuren ervan de illusie hadden dat de artistieke avant-garde de ideale kunstuiting voor de politieke avant-garde was. Daar bleek echter geen sprake van te zijn. De belangstelling voor de opera-abonnementen van de Volksbühne liep in de loop van de vier seizoenen van Klemperers leiding zo sterk terug dat de overheid in 1931 mede daarom besloot om het theater te sluiten.¹⁰

Met de opheffing van de Kroll-Oper kwam voorlopig ook een einde aan de radicale ensceneringen die er ontwikkeld waren. Toch zette de geleidelijke verschuiving van muzikale naar dramatische elementen in operaopvoeringen zich in andere theaters voort. Dit gold met name voor de Städtische Oper Berlijn onder initiatief van Carl Ebert, die in 1931 tot intendant werd benoemd. Na de nationaal-socialistische machtsovername in 1933 vestigde Ebert zich in Engeland. Daar werd hij in 1934 medeoprichter werd van het Glyndebourne Festival, waar vooral zijn Mozart-ensceneringen nieuwe standaarden voor operaregie vormden.

Het bij de Kroll-Oper ontwikkelde idee om de schijnbaar verouderde plots van opera’s een nieuwe, actuele betekenis te geven, kwam pas na de Tweede Wereldoorlog tot nieuw leven, vooral in het voormalige Oost-Duitsland, waar het een duidelijke politieke functie vervulde. De belangrijkste figuur bij deze renaissance was Walter Felsenstein, oprichter en intendant van

de Komische Oper in Oost-Berlijn.¹¹ Felsenstein trachtte zijn ensceneringen niet alleen een uitgesproken ideologische betekenis te geven, maar streefde bovendien naar een volmaakte integratie van drama en muziek. Elke productie werd maandenlang gerepeteerd voordat zij haar eerste voorstelling beleefde. Na de première volgde een nieuwe reeks repetities om te voorkomen dat de zangers-acteurs tot routine zouden vervallen. Felsenstein was dermate perfectionistisch dat hij eens een voorstelling van *La Traviata* afgelastte omdat een van de zangeressen ziek was. Dat was niet de hoofdrolspeelster, die inderdaad moeilijk te vervangen is, maar de vertolkster van Annina, een piepklein rolletje dat elke sopraan uit het koor graag had willen overnemen. Felsenstein meende echter dat de afwezigheid van een lid van het ensemble de artistieke integriteit van de opvoering zou schaden en weigerde dit voor zijn verantwoording te nemen.

Een dergelijk streven naar volmaaktheid is in westerse theaters alleen al om economische redenen onmogelijk. Felsenstein kon zich zijn houding uitsluitend veroorloven, omdat hij zich niet om de kaartverkoop hoefde te bekommeren. De Komische Oper werd in zijn tijd, evenals de meeste andere Oosteuropese operahuizen, voor meer dan 90 procent door de overheid gesubsidieerd. Wanneer het gezelschap om een of andere reden een financiële tegenvaller had – zoals een afgelaste voorstelling – werd het verlies door de staat eenvoudigweg bijgepast.

Subsidies en hun rechtvaardiging

Westerse theaters zijn in vergelijking met de operahuizen in het Oostblok, veel sterker van de kaartverkoop afhankelijk, maar dat betekent niet dat zij commercieel zijn. Wanneer hun lot geheel afhankelijk was van de wetten van vraag en aanbod, zouden zij al vele jaren geleden zijn opgeheven. De tijden dat een impresario een operagezelschap kon opzetten om winst te

maken, zijn lang voorbij. In de afgelopen decennia zijn de kosten van de voorstellingen in grote operahuizen met alles wat daarbij hoort – decors, kostuums, zaalhuur, de salarissen van de solisten, orkest- en koorleden, repetitoren, regisseurs en alle anderen die bij een productie betrokken zijn – zo gestegen dat zij onmogelijk uit de opbrengst van de kaartverkoop bekostigd kunnen worden. In de eerste helft van deze eeuw kon het deficit nog vaak door giften van particulieren en bedrijven worden opgeheven. Maar tegenwoordig kunnen de operahuizen alleen tot een sluitende begroting komen wanneer zij door de overheid al of niet direct (door vaste bedragen of belastingvoordelen) gesubsidieerd worden.

Subsidies scheppen echter verplichtingen. Operahuizen kunnen alleen aanspraak op overheidssteun maken wanneer er een rechtvaardiging bestaat voor de vaak enorme bedragen die zij ontvangen. Dat betekent dat hun artistieke productie moet aansluiten bij in de doelstellingen waarop het kunstbeleid van de subsidiërende instanties gebaseerd is. Deze doelstellingen zijn de afgelopen decennia in Nederland nog al eens veranderd, maar in één opzicht zijn zij al die tijd constant gebleven: een hoog artistiek niveau is altijd een vereiste geweest. Omdat het artistieke niveau niet objectief meetbaar is, wordt de beoordeling daarvan steeds meer overgelaten aan specialisten die voor een zeer groot gedeelte uit de kring van artistieke deskundigen, ‘kunstspecialisten’, gerekruteerd worden.¹²

Dit is voor opera een netelige situatie, omdat zijn artistieke prestige de afgelopen decennia nooit erg hoog is geweest. Een autoriteit als de componist Louis Andriessen heeft bijvoorbeeld bij verschillende gelegenheden verklaard dat het muzikale idioom van de gemiddelde opera ongeveer even interessant is als de *Souvenirs de Spa* en andere salonstukken die in de negentiende eeuw geschreven werden. Bovendien

bestaat het standaardrepertoire voor een groot deel uit werken die het commerciële karakter uitstralen dat in de ogen van kunstspecialisten onverenigbaar is met ‘ware kunst’, die, in de woorden van de Franse socioloog Pierre Bourdieu, juist gebaseerd is op de ‘ontkenning van de economie’.¹³

Er zijn opera’s die zich aan deze negatieve beoordeling onttrekken en de status van grote geconsacreerde klassieken hebben verworven: werken als *Orfeo*, *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Tristan und Isolde*, *Falstaf*, *Pelléas et Mélisande* of *Boris Godunov*. In de tijd dat kunstspreiding de voornaamste doelstelling van het kunstbeleid vormde, konden operagezelschappen met de uitvoering van dergelijke werken grotendeels voldoen aan de verplichtingen die zij impliciet kregen opgelegd. Maar toch niet helemaal. De kunstspreidingsfilosofie is namelijk mede gebaseerd op het principe dat gesubsidieerde instellingen het publiek ook met artistieke vernieuwing vertrouwd dienen te maken. Dit laatste aspect lijkt goed aan te sluiten op de strevingen van regisseurs en musici die van opera een volwaardige(r) kunstvorm willen maken. Originaliteit en vernieuwing behoren voor de kunstspecialisten die een beslissende rol bij de uitvoering en rechtvaardiging van het kunstbeleid vervullen, immers tot de voornaamste maatstaven waarmee de betekenis van artistieke uitingen bepaald worden.

Het streven naar een legitiem artistiek beleid

Om aan de vereiste maatstaven te voldoen staan er voor opera-intendanten verschillende wegen open. Het meest voor de hand liggende middel om een ‘legitiem’ artistiek beleid te realiseren is veel eigentijdse werken op te voeren, werken die wat idioom betreft aansluiten bij de muzikale avant-garde van de concertzaal. Er zijn maar weinig directies van gesubsidieerde theaters die deze mogelijkheid tot artistieke

rechtvaardiging veronachtzamen. Een voorbeeld vormt Hans de Roo, intendant van de Nederlandse Operastichting tussen 1971 en 1986. Hoewel zijn beleid meer dan eens met epitheta als ‘conservatief’ en ‘stoffig’ betiteld is, waren 31 van de 129 nieuwe produkties die hij tijdens zijn bewind op het programma heeft genomen, gewijd aan naoorlogse werken, vijftien daarvan waren zelfs wereldpremières.¹⁴ De meeste intendanten buiten Nederland voeren in dat opzicht hetzelfde beleid. Toch betekent dat niet dat het repertoire zich voortdurend vernieuwt, zoals vóór de eerste wereldoorlog het geval was. Toen bijvoorbeeld Caruso in 1900 aan de Scala van Milaan debuteerde, was Wagners *Tristan und Isolde* uit 1865 de oudste opera die in dat seizoen op het programma stond. Pas na het echeq van Mascagni’s nieuwe opera *Le maschere* zag de directie zich, ondanks vele protesten, gedwongen om Donizetti’s ruim zestig jaar oude *l’Elisir d’amore* weer op het repertoire te nemen.¹⁵

Een dergelijke situatie is in de grote theaters van deze tijd ondenkbaar, zelfs ondanks toename van belangstelling voor opera in het algemeen. Intendanten zijn zich er pijnlijk van bewust dat eigentijdse opera’s zelden volle zalen trekken. Het idioom van de muzikale avant-garde is in deze eeuw van dien aard dat slechts een betrekkelijk kleine groep daarvoor interesse toont. Dit geldt des te sterker wanneer het toegepast wordt in een opera, waarbij het publiek zich maar gedeeltelijk op de muziek kan concentreren. Daarom komt op de lijsten van de meest uitgevoerde opera’s in de belangrijkste theaters van de wereld – een soort graadmeter voor populariteit – alleen in Engeland een naoorlogse opera voor: Benjamin Britten’s *Peter Grimes* uit juni 1945. En dit werk is zelfs nog in een betrekkelijk traditionele stijl geschreven.¹⁶ Gezelschappen die in belangrijke mate van de opbrengst van de kaartverkoop afhankelijk zijn, kunnen zich geen al te progres-

sief beleid veroorloven. Om te voorkomen dat het opvoeren van moderne opera’s een te grote verliespost wordt, worden deze vaak ondergebracht in abonnementen die verder grotendeels uit populaire – en dus traditionele – werken bestaan.

Intendanten kunnen zich wegens de financiële risico’s onmogelijk beperken tot de muzikale avant-garde. Om de subsidiegevers desondanks van het artistieke niveau van hun beleid te overtuigen, moeten zij andere middelen aanwenden. Een daarvan is herontdekking van werken uit het verleden, die weliswaar niet populair zijn, maar wel in een relatief ‘gemakkelijk’ idioom geschreven zijn. Het gevolg daarvan is dat opera’s van Monteverdi, Cavalli, Händel, Rossini, Donizetti, Spontini, Hasse en vele andere componisten die soms vele tientallen jaren niet uitgevoerd waren, op het ogenblik de ene reprise na de andere beleven.

Een andere methode is om bekende werken op een wijze te interpreteren die duidelijk van de platgetreden paden afwijkt. Soms zijn dergelijke interpretaties volledig nieuw, zoals de uitvoeringen van Pierre Boulez, wiens opvattingen over de opera’s van Wagner en Debussy rechtstreeks ontleend zijn aan de esthetiek van de moderne muzikale avant-garde. Maar veel vaker is er juist sprake van een terugrijpen op het verre verleden, van een reconstructie van de uitvoeringspraktijken die gangbaar waren in de tijd waarin de desbetreffende opera’s gecomponeerd werden. Deze benadering sluit nauw aan bij de ‘oudemuziekbeweging’, die begonnen is met concertuitvoeringen van renaissance- en barokmuziek, maar inmiddels Beethoven, Berlioz en zelfs Brahms bereikt heeft. De principes waarop deze beweging gebaseerd is, vinden ook aanhangers onder musici en musicologen met een heel andere achtergrond. Zo bestaat er op het ogenblik ook bij ‘traditionele’ dirigenten een duidelijke voorkeur voor

de oerversies van *Carmen* en *Boris Godunov* en worden de Verdi-opera’s meer en meer ontdaan van de afwijkingen in de partituur die er in de loop der tijd in zijn geslopen. Sommige artiesten maken daar dankbaar gebruik van: zo liet de tenor Plácido Domingo, die met het klimmen der jaren steeds meer moeite met zijn topnoten heeft, in het programmaboekje van een Covent Garden-produktie van *Il trovatore* uit 1989 schrijven, dat hij op artistieke gronden zou afzien van de ongeschreven hoge c’s in de cabaletta *Di quella pira*, die al tijdens Verdi’s leven traditie waren.

De mogelijkheden om originele muzikale interpretaties te presenteren zijn echter zeer beperkt. Allereerst krijgen vernieuwingen op dit gebied, naarmate de muziek moderner is, een steeds marginaler karakter. Vanaf de opera’s van Strauss en Puccini verliest het onderscheid tussen ‘authentieke’ en ‘traditionele’ uitvoeringen in feite elke betekenis. Maar ook in het repertoire uit een vroegere tijd zijn de afwijkingen van de gebruikelijke uitvoeringspraktijk meestal alleen voor specialisten waarneembaar.

Operadirecties beschikken echter over een veel spectaculairder middel om de platgetreden paden te vermijden, namelijk door aansluiting te zoeken bij de avant-garde op toneelgebied. Veel van de regisseurs die met hun revolutionaire enscoveringen zo’n schok bij het traditionele operapubliek teweeg hebben gebracht, zijn afkomstig uit de toneelwereld en passen praktijken toe die daar al sinds vele jaren gebruikelijk zijn. Het ligt uiteraard voor de hand dat de meeste van deze toneelregisseurs absolute prioriteit verlenen aan de tekst. Dat dit vaak ten koste gaat van de muziek – het voornaamste bezwaar van de traditionele operarepresentanten tegen de nieuwe regiestijl – lijkt geen twijfel. Het is kenmerkend dat Peter Stein, die als eerste werd aangezocht om de Bayreuther *Ring* in 1976 te regisseren, na het

mislukken van de onderhandelingen met de directie verklaarde dat Wagners operacyclus volgens hem alleen zinvol kon worden uitgevoerd als de muziek geschrapt werd. Of hij dit werkelijk meende is niet zeker, maar zoals Shawe-Taylor naar aanleiding van Steins woorden opmerkte is 'menig waar woord in scherts gesproken'.¹⁷

Om hun beleid in de ogen van de subsidiegevers te legitimeren staan voor intendanten dus verschillende wegen open: zij kunnen op zoek gaan naar nieuw repertoire, nieuwe muzikale interpretaties of nieuwe ensceneringen. Natuurlijk is het ook mogelijk om deze strategieën te combineren, door bijvoorbeeld niet alleen een onbekende opera te selecteren, maar deze bovendien een revolutionaire enscenering te geven: Händels *Orlando*, gesitueerd op Cape Canaveral met Orlando als astronaut. Wanneer de orkestpartij ook nog authentiek wordt uitgevoerd, ontstaat de volmaakte avant-gardeproductie: *La Calisto* van Cavalli met oude instrumenten en op rol-schaatsen.

Vanuit dit perspectief bestaat er geen enkele tegenstelling tussen het streven om opera's muzikaal zo authentiek, en dramatisch zo onauthentiek mogelijk uit te voeren. Beide methoden passen geheel in de strategie waarmee intendanten zich proberen te distantieren van de laag gewaardeerde operapraktijk uit de afgelopen decennia, in de hoop dat hun beleid daarmee als artistiek volwaardig wordt beschouwd in de ogen van de 'kunstspecialisten', die in economisch opzicht een sleutelrol vervullen.

Naarmate opera sterker op overheidssubsidie is aangewezen, wordt de noodzaak om dergelijke strategieën toe te passen groter. Het is geen toeval dat de nieuwe regiestijl zich voornamelijk ontwikkeld heeft in het land waar de overheidssubsidies traditioneel het hoogst zijn: Duitsland. Deze stijl is voor het eerst tot

ontwikkeling is gekomen in de jaren twintig. In deze tijd begon de produktie van nieuwe, levensvatbare werken te stagneren, zodat de simpelste weg naar artistieke erkenning, een constante vernieuwing van het repertoire, grotendeels werd afgesloten.

Gevestigde en margetheaters

De nieuwe regiestijl van de opera vindt zijn vruchtbaarste bodem in de niet-gevestigde theaters, het soort instellingen dat ook in andere kunstvormen de logische voedingsbodem voor de avant-garde vormt. De geschiedenis van de Kroll-Oper is wat dat betreft exemplarisch: het was het laatst opgerichte gezelschap in Berlijn en bestond in de jaren twintig nog zo kort dat het nog geen reputatie kon hebben opgebouwd. Mede daardoor beschikte het theater over minder geld en minder goede zangers dan de twee andere Berlijnse operahuizen. De enige mogelijkheid om een eigen plaats te veroveren en de status van tweederangs instelling te ontlopen, was om de concurrenten te bestrijden op het gebied waarop deze het zwakst stonden: dat van originaliteit, vernieuwing en dramatische geloofwaardigheid.

Ook in deze tijd zijn de brandpunten van de nieuwe regiestijl niet de grote theaters, zoals Covent Garden, de New York Metropolitan, de Scala, of de Berliner Staatsoper, maar de gezelschappen van het 'tweede' plan: de English en de Welsh National Opera, de Komische Oper Berlin, de Frankfurter Oper en de Brusselse Munt – centraal in België, maar perifeer in Europa. Andere gezelschappen van het tweede echelon, waaronder ook De Nederlandse Opera, volgen dezelfde weg. De nieuwe stijl is zo succesvol dat de grote theaters inmiddels gedwongen zijn om de ontwikkelingen die in de kleinere gezelschappen plaats vinden, gedeeltelijk na te volgen. Als zij dat niet deden zouden zij het gevaar lopen aan artistieke status in te

boeten en dat is een risico dat zij zich alleen al om financiële redenen (subsidie) niet kunnen veroorloven. En dit risico is verre van denkbeeldig, vooral nu de kleinere gezelschappen de troeven die zij aan hun marginale positie ontlenen, steeds beter weten uit te spelen. Dit blijkt niet alleen uit hun beleid, maar ook uit de wijze waarop zij dit presenteren. Zo wist Gerard Mortier, de voormalige intendant van de Brusselse Muntshouwborg, de onmogelijkheid om dure sterren te engageren altijd als een van de hoekstenen van zijn beleid voor te stellen. Bekend zijn uitspraken als: 'Wij wensen geen beroemdheden die niet bereid zijn vijf of zes weken intensief te repeteren'; 'José Carreras kan ik niet gebruiken, omdat hij zo een slecht acteur is', 'Katia Ricciarelli laat mij als theaterpersoonlijkheid volledig koud', 'De poorten van de Munt zijn te nauw voor Pavarotti, de gangen te eng voor Jesse Norman'.¹⁸ De nieuwe directeur van de New York City Opera, Christopher Keene, bewees in een interview met Natalie Wheen in *Opera Now* van september 1989 eveneens dat hij zich zeer goed bewust is van de voordelen die zijn plaats in de operawereld biedt: 'De City Opera zal nooit in staat zijn om met de Metropolitan te concurreren op het gebied waar deze het best is – museum-standaardproducties van het museum-standaardrepertoire. Zoveel geld kunnen we niet uitgeven. Maar wij geloven in volledig andere waarden: ensemblewerk en dramatiek. Wij vinden dat het verhaal zin moet hebben, dat de mensen op het toneel fysiek moeten lijken op de personages die ze uitbeelden en dat de handeling het begrip van de tekst moet versterken'.¹⁹

Om dergelijke aanvallen te pareren, worden ook de grote theaters steeds meer gedwongen de nieuwe trend te volgen: avant-gardeproducties, onbekende opera's, moderne werken. De New York Metropolitan is er nog grotendeels immuun voor gebleven, omdat hij zijn

inkomsten voor een belangrijk deel betreft uit televisierechten en bijdragen van sponsors die meer in Pavarotti en *Carmen* geïnteresseerd zijn dan in Harry Kupfer en *Die Soldaten*. Om die reden moest James Levine, die in 1975 als artistiek directeur werd benoemd, zijn radicale plannen spoedig opgeven. Maar zwaar gesubsidieerde theaters als Covent Garden in Londen en zelfs de Wiener Staatsoper, traditioneel het bolwerk van conservatisme, hebben hun artistiek beleid in belangrijke mate moeten bijstellen.

De weigering van Daniel Barenboim om zich in het nieuwe Bastille-theater bij deze nieuwe ontwikkelingen aan te sluiten en in plaats daarvan 'een soort zinloos internationaal jetset-geglitter' te presenteren, gebaseerd op een standaardrepertoire van populaire opera's, was voldoende reden voor zijn ontslag.²⁰ De socialistische machthebbers hadden hun plannen voor een nieuw operagebouw immers altijd gerechtvaardigd met hun voornemen om 'populair theater' te brengen. Dit was, in de woorden van de kortstondige directeur Gerard Mortier, niet de 'badplaatsrevues van het Palais Omnisport in Bercy', waar 14.000 man massaspektakels van *Aïda* en *Carmen* kunnen bijwonen, maar 'het werk van regisseurs als Strehler, Stein en Chéreau, die in staat zijn om de dramatische bedoelingen van de componist te analyseren en over te brengen'.²¹

De Franse regering, noch Mortier hebben zich daarbij kennelijk afgevraagd in hoeverre een prestigieus opgezet theater als de Bastille de gedaante van een avant-garde-instelling kon aannemen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het theater steeds meer beantwoordt aan het model waartegen het zich aanvankelijk zo sterk afzette, zoals de Franse criticus André Tubeuf in *Gramophone* (juni 1992) heeft opgemerkt. De functie die Mortier het nieuwe operahuis had toegedacht, wordt ondertussen perfect vervuld door het kleine *Théâtre Châtelet*.

In het repertoire van 1991-1992 van dit theater zijn alle aspecten van de strategieën vertegenwoordigd waarover marginale instellingen kunnen beschikken: wereldpremière van Fénétons *Don Quichotte*, Bergs *Lulu* en *Wozzeck*, Poulencs *Les mamelles de Tirésias*, Dallapiccola's *Il prigioniero* (modern, ongewoon of beide); Debussy's redelijk vaak uitgevoerde *Pelléas et Mélisande* (maar gedirigeerd door Pierre Boulez en geënceneerd door Peter Stein) en één populaire opera: Mozarts *Così fan Tutte* (maar gedirigeerd door John Elliot Gardiner en uitgevoerd door de English Baroque Soloists, specialisten in 'authentieke' uitvoeringen).

Het nieuwe publiek

Het beeld dat Mortier het Bastille-theater voorspiegelde, past volledig in het beleid dat hij zelf in Brussel heeft uitgevoerd en dat het grote voorbeeld is geworden voor alle theaters die de nieuwe richting zijn ingeslagen. Want Mortier is er niet alleen in geslaagd om de Brusselse opera een nieuw elan te geven, maar ook een nieuw publiek. Zo steeg het aantal abonnementsplaatsen tussen 1981 en 1987 van 3500 naar 14.500. Deze spectaculaire stijging is mogelijk geworden doordat Mortier een nieuw en jong publiek voor zijn operavoorstellingen wist te interesseren: de gemiddelde leeftijd van abonnementshouders daalde in de periode dat hij directeur was van achtenveertig tot vijfendertig jaar.

Niet alleen in Brussel, maar ook in andere operasteden wordt veel gesproken over het 'nieuwe publiek'. Dergelijke uitspraken zijn grotendeels op subjectieve indrukken gebaseerd, omdat er maar weinig betrouwbare gegevens beschikbaar zijn. Zo zijn er in Nederland de afgelopen dertig jaar op dit terrein niet meer dan twee publieksonderzoeken gepubliceerd die bovendien maar zeer gedeeltelijk op elkaar aansluiten. Toch valt er

uit de resultaten wel het een en ander op te maken.

Het eerste onderzoek, *De houding van het publiek tegenover de opera*, is verricht in het seizoen 1961-1962, dus nog vóórdat de regisseursrevolutie in brede kring was aangeslagen.²² Een van de bevindingen van het rapport is dat het publiek in een aantal verschillende typen bleek te kunnen worden onderscheiden: de onderzoekers het algemene uitgaanspubliek waarvoor opera geen speciale betekenis heeft; daarnaast de all-round muziek liefhebbers die opera vooral als een vorm van muziek zien; de 'belcanto-liefhebbers' die voornamelijk geïnteresseerd zijn in 'de melodieën die nooit verloren gaan'; de 'meelevers', mensen die zich zoveel mogelijk willen laten meeslepen door de sterke emoties op het toneel en deze met name in het Italiaanse repertoire vinden; de 'theaterliefhebbers' die vooral de dramatische kant van de opera waarderen; en tenslotte een groep 'cultureel geïnteresseerden' die opera vanuit een algemene belangstelling voor culturele evenementen bezoeken. Deze laatste groep, ongeveer 20 procent van het publiek, was van alle categorieën het minst enthousiast over het gebodene: zij had over het algemeen een lage dunk van opera als kunstvorm en vond het repertoire veel te weinig avontuurlijk. De 'meelevers', een even grote groep, waren het meest tevreden.

Het tweede onderzoek, uit 1985, bestaat uit een vergelijking tussen het publiek van *Tosca* en dat van *Naima*.²³ *Tosca* is een 'meelevers' opera bij uitstek, met moord, hartstocht en andere sterke emoties. Daarnaast is het rijk aan 'melodieën die nooit verloren gaan', aria's die op grammofoonplaten als *The best of Maria Callas of Pavarotti's Greatest Hits* niet zullen ontbreken. Bovendien ging het om een traditionele produktie die nog van vóór 1970 dateerde

en werd de titelrol gezongen door Martina Arroyo, een ster uit de internationale subtop. *Naima* was daarentegen een 'moderne' voorstelling van een hedendaagse opera die in 1985 zijn wereldpremière beleefde. Het opvallendste gegeven van het onderzoek is dat er weinig overlapping bestond tussen het publiek van *Tosca* en dat van *Naima*: nog geen 20 procent bezocht beide voorstellingen. Andere verschillen waren dat het *Naima*-publiek over het algemeen jonger was, over een hogere opleiding beschikte, vaker opiniebladen en kunsttijdschriften las, en veel meer belangstelling voor andere evenementen uit het Holland Festival had dan de *Tosca*-gangers. De *Naima*-bezoekers vormden bovendien een betrekkelijk nieuw publiek: meer dan een kwart had nog nooit een operavoorstelling gezien.

Met andere woorden: het *Naima*-publiek vertoont duidelijk trekken van de groep 'cultureel geïnteresseerden' die in het begin van de jaren zestig zo weinig aan haar trekken kwam. Er kan geen twijfel over bestaan dat vele traditionele operagangers, de 'meelevers' en 'belcanto-liefhebbers', inderdaad hun operabezoek verminderd of zelfs gestaakt hebben. Maar zij zijn vervangen door een nog veel grotere groep 'cultureel geïnteresseerden' die vijftien à twintig jaar geleden het verschijnsel opera nog met dedain bezag, maar het nu, dankzij de inspanningen van intendanten en regisseurs, als een volwaardige artistieke uiting is gaan beschouwen.

Deze conclusie wordt bevestigd door een intern publieksonderzoek dat in 1988 en 1989 in opdracht van De Nederlandse Opera werd uitgevoerd. Hieruit blijkt dat de bezoekers van het Amsterdamse Muziektheater wat betreft inkomen, leeftijd en opleiding meer overeenkomst vertonen met de *Naima*-gangers dan met het *Tosca*-publiek.

De toekomst van de opera

De grote belangstelling van dit nieuwe publiek betekent echter geen garantie voor de toekomst van de opera. Want als al deze nieuwe bezoekers inderdaad niet specifiek in opera geïnteresseerd zijn, maar in culturele evenementen in het algemeen, moet de opera direct met andere culturele evenementen concurreren. En in deze concurrentiestrijd neemt hij in een zeer belangrijk opzicht een uiterst zwakke positie in: operavoorstellingen kosten bezoekers veel geld. Plaatskaarten zijn duur, en worden bovendien steeds duurder. Bij De Nederlandse Opera is de toegangsprijs binnen tien jaar bijna verdrievoudigd. En als de subsidie in de toekomst niet verhoogd wordt, zal dit bedrag ongetwijfeld nog verder stijgen. In Covent Garden is de grens van de driehonderd gulden al overschreden.

Uiteraard is het prijsniveau van plaatskaarten rechtstreeks verbonden met de produktiekosten. De toename daarvan valt het best af te lezen uit de omvang van de noodzakelijke overheidssubsidies. Volgens de rijksbegroting van 1954 kreeg De Nederlandse Opera 600.000 gulden subsidie; in 1989 jaar ongeveer 30 miljoen gulden. In het seizoen 1989-1990 waren 86 uitvoeringen gepland, waaraan het rijk gemiddeld 350.000 gulden per voorstelling bijdroeg. En wanneer de kosten voor de bouw, het onderhoud en het beheer van Het Muziektheater in Amsterdam daaraan worden toegevoegd, is dit bedrag nog aanzienlijk hoger. Ook in verhouding tot de subsidies die voor muziek, toneel en dans worden uitgetrokken, zijn de bedragen die De Nederlandse Opera ontvangt zeer aanzienlijk; in totaal ontvangt hij namelijk meer dan een achtste van alle gelden die het Rijk voor de podiumkunsten beschikbaar stelt.

In andere landen bestaat min of meer dezelfde situatie. De Royal Opera Covent Garden in Engeland, die het in 1954 nog met

250.000 pond moest doen, ontvangt inmiddels 14 miljoen pond per jaar aan subsidie; de overige 12 miljoen pond van zijn begroting komt uit sponsorgelden en de kaartverkoop. Omdat de English National Opera bovendien nog ruim 6 miljoen pond krijgt, betekent dit dat de twee Londense gezelschappen samen 15 procent van de totale subsidie voor podiumkunsten opslokken. In de Verenigde Staten liggen deze bedragen veel lager, maar ook daar levert de overheid via allerlei belastingvoordelen een aanzienlijke bijdrage aan het budget van de voornaamste gezelschappen.

Deze enorme kostenstijging staat niet los van de opkomst van de regisseursopera. Nog afgezien van de vele repetities zijn de vaak zeer gecompliceerde decors, belichting en kostuums waar regisseurs om vragen, uiterst kostbaar. De nieuwe trend in ensceneringen heeft opera ongetwijfeld weer *salonfähig* gemaakt en een geheel nieuw publiek naar de theaters gelokt. Maar het is de vraag of in de toekomst nog wel aan de steeds hogere financiële eisen die deze trend aan subsidiënten en publiek stelt voldaan kan worden. Dat betekent zeker niet dat de opera daarmee eindelijk, zoals al zo vaak is aangekondigd, ten grave kan worden gedragen. In vele landen, ook in Nederland, worden steeds meer voorstellingen geproduceerd in sporthallen of tentoonstellingruimten met amateurkoren, simpele belichting, eenvoudige kostuums, rudimentaire decors, een minimum aan repetities en een maximum aan voorstellingen. Ongetwijfeld komen ze veel meer overeen met de door Mortier zo verfoeide 'badplaatsrevues' dan met de ensceneringen van Kupfer, Chéreau of Strehler. Hun voornaamste troef is echter dat zij niet gesubsidieerd hoeven te worden en als commerciële onderneming zelfs winstgevend kunnen zijn. Natuurlijk betekenen dergelijke uitvoeringen artistiek in vele opzichten een stap terug, maar ook zij trekken een nieuw publiek aan en kunnen ertoe

bijdragen opera levend te houden, wanneer regisseurs hun 'usurperende functie' om puur financiële redenen uiteindelijk zouden moeten opgeven.

* Dit artikel is een bewerking van een lezing op 31 oktober 1989 gehouden voor het Studium Generale van de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Verder dank ik Cas Smithuijsen voor zijn commentaar en suggesties ter verbetering.

Noten

1. L. Riemens. *Uren der zangkunst*. Amsterdam, 1954, pp. 134-135.
2. Riemens, 1954, pp. 136-137.
3. L. Riemens. *Het groot operaboek*. Amsterdam: Unipers, 1989 (laatste druk).
4. H. Pleasants. *Opera in crisis: tradition, present, future*. Londen, 1989, pp. 29-43.
5. Pleasants, 1989, pp. 40-41.
6. P. Flinois. *Le festival de Bayreuth*. Parijs, 1989, p. 190.
7. H. Schonberg. *The virtuosi*. New York, 1985, pp. 190-92.
8. P. Heyworth. *Otto Klemperer: his life and times*. Cambridge, 1983, p. 281.
9. Heyworth, 1983, pp. 278-283.
10. Heyworth, 1983, pp. 335-373.
11. Zie: *The music theatre of Walter Felsenstein: collected articles, speeches and interviews by Walter Felsenstein and others*; P.P. Fuchs (ed.). Londen, 1991.
12. Zie: W. Oosterbaan Martinius. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag, 1990.
13. P. Bourdieu. 'De produktie van geloof'. In: *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. (Vertaald door Benjo Maso) Amsterdam, 1989, pp. 246-283.
14. Zie: *Een noodzakelijke luxe: 15 jaar Nederlandse Operastichting - 1971/1986*; T. Coleman (red.). Zutphen, 1986.
15. M. Scott. *The great Caruso*. Londen, 1988, p. 47.
16. H. Kupferberg. *The book of classical musical lists*. New York/Londen, 1985, pp. 190-206.
17. D. Shawe-Taylor. 'Producer's Folly or: How to Wreck a Masterpiece'. In: *Opera*, 28 (1977) 7, p. 637.
18. Zie verder: J. Thielemans, D. Thielemans, en S. Thielemans. *Opera: de toekomst van een verleden*. Leuven, 1991, pp. 104-105.
19. N. Wheen. 'New York City Opera'. In: *Opera now*, sept. 1989, pp. 54-55.

20. R. Christiansen. 'Opera Houses of the World: Opéra Bastille.' In: *Opera now*, juni 1989, p. 20.
21. G. Mortier, radio-interview van *France-Musique* 22-2-1986, afgedrukt in: *Opera*, 37 (1986) 6.
22. M.J. van Parreren-Ingenegeeren, en P. Span. *De houding van het publiek tegenover de opera: verslag van een psychologisch en statistisch onderzoek ingesteld in opdracht van de Amsterdamse kunstraad*. Amsterdam, 1963.
23. *Tosca en Naima: een publieksonderzoek*. Hilversum: Intomarkt Qualitatief, 1985.

Bibliografische gegevens

Maso, B. (1992) 'Opera en het nieuwe publiek'. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, nr. 13, 306-315.

Benjo Maso

studeerde sociologie aan de Universiteit van Amsterdam en verrichtte in 1992 in opdracht van NWO een onderzoek naar opera.