

# WIJ ONDERHOUDEN EEN MUSEUM

## René Kollo in gesprek met Imre Fabian. Deel 2.



Als Lohengrin

### SIEGFRIED

#### *Hoe staat het met Siegfried?*

Het eerste bedrijf is beestachtig, dat moet je vooral lichamelijk zien door te komen. Het tweede is heerlijk om te zingen, bijna een Schubert-lied. Het derde bedrijf is ook niet problematisch, tenminste wanneer men zich niet te veel uitput in de ontmoeting met Wotan en niet als een gek over het toneel rent. Ik heb aan het einde nooit problemen gehad. Veeleer in het eerste bedrijf. Bij mijn eerste encensering, die van Patrice Chéreau in Bayreuth, moest ik krankzinnig veel over het toneel rennen. Ik zweet normaal nooit op het toneel maar hier was ik na tien minuten al doornat van het zweet.

***Siegfried is een driftkop wiens grootste verdienste het is dat hij nergens een flauw idee van heeft. De onwetende dwaas die naar Parsifal verwijst.***

Die pas bedorven wordt door de mensen, door de kennis. Hij is te vergelijken met een dier, een vogel, die het

leven neemt zoals het is. En Mime, de kerel waarmee hij samenleeft, is ergens ook een toffe kerel, Patrice heeft dat zo mooi getoond.

#### ***Siegfried kan met Mime zeer brutaal omgaan***

Jazeker. Maar hij gaat met iedereen zo om omdat hij niets anders kent, hij kent immers de menselijke omgangsvormen niet. Dat is van hem niet kwaad bedoeld. Hij doodt mensen zoals dieren andere dieren verscheuren, voor hem schuilt daar geen kwaad in, niet in christelijke, menselijke of filosofische zin. Hij leeft volgens de wetten van de natuur en wordt kwetsbaar nadat hij de beschaving en de menselijke geest heeft leren kennen. Hij maakt slechts vergelijkingen met dieren tijdens zijn monoloog in het tweede bedrijf. Een moeder of een vader moet er uitzien zoals een ree, misschien was de vader een wolf. Alles draait nog om het animale.

#### ***Tot de meest pakkende en diepzinnigste frasen reken ik zijn gepeins: sterven de moeders dan allemaal aan hun zonen?***

Het meest ontroerende en schokkende is de aanblik van Brünnhilde. Zijn plotse vrees werd door Chéreau in Bayreuth meeslepend geënceneerd. Dan komen de vragen en tegen het einde weet hij wat bedrog is, weet hij wat de mensheid waard is. Hij is mens geworden en op dat ogenblik wordt hij neergestoken. Het is als de appel van de Kennisboom.

### PARSIFAL

#### ***De onwetendheid verbindt Siegfried met die andere onwetende, de reine dwaas Parsifal. Is hij niet een te statische figuur?***

Nee, In geen geval. In het eerste bedrijf moet hij een Siegfried zijn die de graalswereld binnentuimelt. In het tweede bedrijf komt hij tot inzicht, als door een bliksem-schicht getroffen. Wagners muziekdrama's zijn allen niet zozeer op de handeling afgestemde theaterstukken dan wel zichtbaar, beleefbaar gemaakte filosofie.

#### ***Waarbij het een grote fout is Parsifal als een religieuze rite te celebreren***

Ik vind het belachelijk dat na het eerste bedrijf niet geapplaudissert wordt. Parsifal is een opera en heeft met de kerk niets vandoen en met geloof nog minder. Ik vind de transformatiescène en vooral de *Karfreitagszauber* in het derde bedrijf grandioos. Muziek en tekst behoren tot het mooiste wat Wagner geschreven heeft.

**De regie-optie om deze graalswereld te tonen als een wereld in verval is dan ook zeker juist**

Uiteraard, het is tenslotte onze wereld, het wachten op de nieuwe Christus, op de heiland, de vernieuwer. De ritens hebben hun oorspronkelijke zin verloren, zij zijn verstarde.

**Een samenleving vol agressie ook, wanneer men bedenkt hoe Amfortas gedwongen wordt om de graal te onthullen.**

Dat is niet meer christelijk, maar dat getuigt van het verval. En dan komt diegene die het verstarde ritueel terug zijn zin geeft. En dan komen we bij het steeds terugkerende motief van alle Wagner-opera's. De gehele Parsifal met al zijn personages staat eigenlijk voor één persoon: het goede, het dwaze van de titelheld; Kundry: het vragende; Gurnemanz: het heilige. Allen samen vormen ze een mens met al zijn afgronden. En zoals alle werken van Wagner, met autobiografische trekken. De met de natuur verbonden, dierenminnende Wagner –Karfreytagszauber. Wagner die aan de kerk getwijfeld heeft en anderzijds zeer gelovig was, zoals tenslotte iedereen die twijfelt: Gurnemanz, Parsifal, Kundry. Diegene die, zoals Sachs, de twijfel niet uit zijn hoofd kan zetten: Kundry. Enerzijds het reine geloof van een Gurnemanz, anderzijds het boosaardige, het vragende en tegelijkertijd ook goed willende van een Kundry. Al deze componenten zitten in Wagner. Elke grote kunstenaar schrijft steeds opnieuw autobiografische stukken.

**Uw Parsifal werd zeer treffend gekarakteriseerd als een fascinerend pleidooi voor de mogelijkheden van Wagner-belcanto: daaraan is merkbaar dat deze laatste van de zware rollen voor Wagnertenor ook met een slanke, zeer lyrische stem te bemeesteren is wanneer zij technisch zo goed gefundeerd is als de uwe. Ik benijd Parsifal-regisseurs niet. Wanneer ik aan het eerste bedrijf denk, aan de vertelling van Gurnemanz, die men scenisch nauwelijks kan realiseren**

Bij Wieland Wagner was deze scène in de eerste plaats vervuld van een optische schoonheid, de belichting die overweldigde : met zijn ietwat verdorde geel in een mengsel van grijze, groene en bruine tinten en met de reusachtige boom was dit van een wonderlijke poëtische verwelktheid. Gurnemanz is een oude wijze man die aan jonge mensen de hele voorgeschiedenis vertelt. Precies zoals koning Heinrich met Elsa moet deze oude man met deze jonge mensen een innige band hebben. Die moeten niet de gehele tijd bewegingsloos luisteren, hij kan ze ook rond zich verzamelen, ze over hun haar strijken. Bij het toehoren moeten deze jongeren als echte kinderen zijn. Deze scène wordt dikwijls als een evidente vervelende passage getoond. Er zou in de jonge mensen echter een nieuwe wereld moeten opengaan, het is tenslotte een spannend verhaal dat Gurnemanz hen vertelt.

**Het behoort tot de dramaturgische kunstgrepen van Wagner dat in elk stuk een terugblik op het vooraf-**

**gaande inbegrepen is, als een soort samenvatting van datgene wat reeds gebeurd is. In de Ring vindt men telkens opnieuw deze monologen en vertellingen waarin de voorgeschiedenis herhaald wordt.**

Destijds moest Wagner er rekening mee houden dat de delen van de Ring apart opgevoerd zouden worden. Het was onvermijdelijk de voorgeschiedenis in het volgende stuk mee te delen opdat het publiek zou begrijpen wat er aan de hand was. Dat is een droge, theatermatige beslissing. Ik ben ervan overtuigd dat Wagner, indien hij vandaag nog zou leven en zich van de opvoeringspraktijk van zijn werken zou kunnen vergewissen, hij deze in hun samenhang toch sterk vertragende taferelen zou inkorten.



Als Fliegende Holländer

**Nog een slotwoord over Parsifal. Moet Kundry aan het einde sterven of kan zij in de nieuwe graalsgemeenschap geïntegreerd worden.**

Op zich moet ze sterven, omdat zij een deel van het slechte in de mens is, of misschien niet alleen een deel van het slechte maar van het twijfelende, het sceptische, het vragende. In die zin moet ze sterven omdat de wedergeboorte van de graal een nieuwe geloofsgemeenschap schept. Ze wordt verlost. Parsifal brengt de verheven gemeenschap van de graalsbroeders –of dat nu goed is, daar kan men lang over discussiëren– weer in orde. Het slechte verdwijnt en het goede blijft over.

### ***Een romantische verheerlijking?***

Een romantische verheerlijking van het goddelijke ideaal. Een idealisering van de kerkelijke kaste, van het absolute geloof zonder twijfel. Al het slechte, het ontoereikende moet sterven, en in die zin dus ook Kundry. De geloofsgemeenschap, die trap tussen mensheid en god, misschien in de zin van Loyola, wordt vernieuwd en wedergeboren. Kundry moest misschien niet sterven maar zich oplossen.

### ***Het Bühnenweihfestspiel Parsifal was voor Nietzsche verraad, een kapitulatie van Wagner***

Nietzsche was niets anders als een filosoof. Alles wat er later bijkwam, zoals het wagnerisme en de cultus van Bayreuth, dat kon hij niet verdragen. Voor hem was het verraad aan de filosofie, aan het artistieke idee. De filosofische idee van Nietzsche ging zover boven dat uit dat tussen beide geen consensus meer kon worden bereikt. De breuk was dan ook onvermijdelijk. Wat Nietzsche aan radicaliteit tot op het einde in zich had, ging veel verder dan Wagner. Parsifal was voor Nietzsche onaanvaardbaar, de verzoening van Wagner met het christendom was voor de filosoof Nietzsche onaanvaardbaar.

### ***Volgde dan de breuk met Wagner en het omslaan naar de realiteit van Carmen***

In eerste instantie was dat een reactie uit gekrenkte trots. Daarenboven was het zonder twijfel de lichtheid van het Spaanse-mediterrane dat Nietzsche fascineerde in een periode waarin hij reeds erg ziek was. Niettemin was hier sprake van een sterrenvriendschap tussen Nietzsche en Wagner, beiden wisten tot aan hun dood dat ze samen hoorden. Gebroken door de radicaliteit van Nietzsches denkwerk en ook daardoor dat Wagner voor Nietzsche tenslotte geen plaats inruimde. Eigenlijk is alles juist wat Nietzsche over Wagner geschreven heeft en wanneer men het gezwollene, het hoogdravende, het pathetische van Wagner kent dan vormt Carmen een tegengewicht, een soort alternatief.

## **CRISIS IN HET THEATER**

### ***Geloof U dat de toekomst van het theater en het Duitse theatersysteem in het algemeen er somber uitziet?***

De oorzaak van deze crisis is een gebrek aan levenskracht: het theater, de opera is eigenlijk dood. De laatste belangrijke opera ontstond vijftig jaar geleden. Wij voeren een museumstuk op. Wat onze cultuur te zeggen had werd, volgens mij, reeds uitgesproken. Ik zeg dit niet enkel in navolging van Oswald Spengler, want het is wel degelijk mijn overtuiging. Alles is reeds gezegd. Het is niet alleen de crisis van onze operacultuur dat we de erfenis van luttele honderd jaren in steeds nieuwe interpretaties heropvoeren en oververzadigd zijn. Er ontstaat niks nieuws, niks dat leeft. Een halve eeuw geleden werden in Duitsland jaarlijks nog rond de vijftig opera's gecomponeerd. Daarvan voerde men er misschien vijfen-

twintig van op, vier of vijf kenden succes, en daarvan hield dan meestal geen of één stand. Dat was de normale gang van zaken. Vandaag wordt een befaamde bezetting bijeen gebracht en een oud onderwerp met nieuwe muziek voorgesteld. Ik vind dit een grote paradox. Moderne operacomponisten kiezen meestal een stuk van Shakespeare of een antieke, Griekse tragedie. Meestal brengen ze geen hedendaagse onderwerpen op de planken. Vanzelfsprekend zijn het tijdloze parabels en algemeen menselijke thema's, desalniettemin ontbreekt mijns inziens de hedendaagse, actuele thematiek in de huidige opera, aangezien slechts om de twee, drie jaar een bruikbare opera geschreven wordt. Dat is veel te weinig om het genre levendig te houden. Wij onderhouden een museum.

### ***Wat ook zeer vitaal kan zijn. Maar zelfs van de overgeleverde traditie bieden onze theaters maar een klein spectrum, een beperkt repertoire van 80 tot 90 stukken aan. Zijn ook niet de zangers, met name de sterzangers, schuldig aan deze verschraving en beperking van onze operarepertoires? Uit gemakzucht, uit louter pragmatische overwegingen over de bruikbaarheid van een nieuw in te studeren partij?***

Misschien wel. Maar het probleem begint reeds doordat het muzikmateriaal nauwelijks beschikbaar is. In de uitgeverijen zou naar weggemoffeld materiaal gezocht moeten worden, aansporingen daartoe zijn er echter niet. Het dagenlang na mekaar spelen van een partij is voor mij een gruwel: ik heb afwisseling nodig. Als je mijn werkkalender bekijkt, zul je kunnen vaststellen dat ik niet drie of vier rollen in herhaling aanbied, maar naar een compromis zoek. Ook het domein van entertainment behoort daarbij, wat velen me kwalijk nemen. Ik sta open voor uitdagingen, evenals veel prominente collega's, denk maar aan Fischer-Dieskau of Hermann Prey. Maar het is niet gemakkelijk onbekend materiaal in handen te krijgen. Als een ernstige uitgeverij een aanbod zou doen, zou ik dat vanzelfsprekend in overweging nemen. Een gesprek is dan mogelijk. De meeste kunstenaars staan er open voor, het zijn er maar weinig, die voortdurend hun acht à tien rollen in de hele wereld afhaspelen.

### ***We praten over de netelige situatie waarin het Duitse theatersysteem – nog steeds het beste en het productiefste – zich vandaag bevindt. De bureaucratisering, de verstarring van het apparaat bemoeilijken de artistieke arbeid in verontrustende mate.***

Financiële dwang bestaat er nauwelijks, onze theaterhuizen worden zwaar gesubsidieerd. Het opgeblazen administratieve systeem ligt aan de basis van de crisis. Als het op die manier doorgaat zal het theater daaraan uiteindelijk ten onder gaan. Want vandaag de dag is alles, behalve het theater zelf, belangrijk in het theater. Voor de eigenlijke artistieke taken blijft van de overvloedige subsidies nauwelijks wat over.

### ***Ziet U een sombere toekomst aanbreken?***

Geen sombere, maar een diepsnijdende correctie van het gehele systeem, dat ik nog steeds voor het beste houd. Er bestaat niets vergelijkbaars in het buitenland. Alleen werd het na de oorlog zo opgezet, dat elk stadje zijn eigen stadstheater moest hebben. In de komende jaren zal het noodgedwongen tot theatersluitingen of –fusies komen, want zo kan het niet verder. We hebben een exuberant dichtbebost theaterlandschap in Duitsland. Kunstenaars, zangers en het ballet, die als enigen nauwelijks in vakbonden verenigd en dus vogelvrij wild zijn, zullen het hard te verduren krijgen. Hoe sterker georganiseerde groepen worden, hoe kleiner de ruimte voor onafhankelijke artistieke creativiteit.



Als Tannhäuser

***Gaan we nog even verder met sombere, nuchtere prognoses en balansen. Opera als museum: juist de actualiteit en vitaliteit van musea was recentelijk opmerkelijk, de bezoekersaantallen stegen duidelijk en waren nooit zo hoog.***

Er is echter een verschil of je een schilderij ophangt of Tristan zingt. Het hangt allemaal samen. Er worden nauwelijks nieuwe opera's gecomponeerd omdat het genre uitgeput is. Daarmee hangt samen dat er geen leraars zang en ook geen zangers meer zijn, hoogstens een handjevol. Het gaat niet alleen om de Duitse opvolging. In Italië en Amerika ziet het er niet beter uit, want zelfs het grote Amerikaanse continent heeft steeds minder te bieden. Toen opera nog leefbaar was, hadden Hamburg, München, Dresden, Leipzig, Königsberg enz. zangers die Tristan konden zingen, en minstens twee Isoldes of Brünnhildes, weliswaar niet allemaal topkwaliteit, maar toch kwalitatief betrouwbaar. Tegenwoordig zijn er op wereldvlak misschien vijf zangers die Tristan zingen,

zingen, meer niet, en misschien een paar Isoldes meer. Dat is een duidelijk teken van verval. Door deze krapte wordt een jonge op dit vlak begaafde zanger direct met aanbiedingen overstelpt en uiteindelijk geruïneerd. Het teken aan de wand is duidelijk. Vroeger kende het heldengene misschien vijf of zes topzangers, maar desalniettemin rond de twintig die een heldenrol op het toneel brachten. En als er geen Tristans meer zijn – en dat geldt evenzeer voor Turandot of andere hoogdramatische partijen – waar ga je ze dan zoeken? En hoeveel Othellos zijn er eigenlijk? Volgens mij zullen deze stukken in een niet al te verre toekomst alleen in heel grote operahuizen kunnen opgevoerd worden, omdat er geen zangers meer zullen zijn, die deze moeilijke rollen aankunnen.

***Een zanger staat tegenwoordig wel meer onder druk als gevolg van drukke reisschema's en beroepsstress.***

Een zanger van de vorige generatie, die aan ons huidige stressniveau zou moeten werken, zou het waarschijnlijk na een jaar opgeven. Het lichaam past zich gelukkig aan vele zaken aan, en kan veel meer aan, dan algemeen wordt aangenomen. Maar de klok kan niet teruggedraaid worden. De jonge zangergeneratie heeft tegenwoordig de neiging zich met een korte loopbaan tevreden te stellen. Dat is het grote gevaar: ze kunnen de zangtechnische, laat staan de mentale dimensies van hun grote rollen niet uitdiepen. Dat vergt een lang proces dat minstens tien jaar duurt, voordat ze het materiaal ten volle beheersen.

***Een kans voor de levensvatbaarheid van het genre ligt in de creatieve herbezinning van de overgeleverde meesterwerken, in de nieuwe interpretatie vanuit ons levenservaren.***

Dat gebeurt reeds lange tijd. Het is maar de vraag of dat ons vooruithelpt. We constateren immers de interpretatiecrisis waarin we zitten, met welke voorgekauwde manieren iets, uit radeloosheid, wordt verder gezet. Elke nieuwe regie is niets meer dan een surrogaat voor ongeschreven nieuw werk. Wanneer een genre leeft, hoeft men niet krampachtig om een "nieuwe zienswijze" te ijveren. Het geaffecteerd theater is slechts een gevolg, een uitdrukking van deze radeloosheid. Uit pure vertwijfeling wordt het steeds meer opgeblazen, overgevoelig, waanzinniger, hysterischer, neurotischer. Een theater der persoonlijke neurosen van theatermakers, een aanval op de zenuwen van de toeschouwers. Op dit vlak ben ik pessimistisch, omdat ik, voor wat ik onder opera versta, op dit moment geen verderzetting, geen waarachtige vernieuwing zie. Er is alleen vervalsing. Maar ja, er zijn nog eeuwen van stagnatie geweest. Reflectie over onze cultuur is een paar eeuwen geleden begonnen. Elke cultuur is met religie verbonden; als deze krachteloos geworden is, is het ook met de cultuur afgelopen. De poging tot vernieuwing via contact met andere culturen en godsdiensten is slechts een stijlmoment, overduidelijk een voorbeeld van de neergang van een cultuur. Omdat men de eigen religie niet meer begrijpt of er geen voeling

meer mee heeft. Denk maar aan Hesse, een wondermooie uitdrukking van de decadentie, van een geloofs-crisis.

## GRAMOFOONPLATEN

### **Hoe staat U tegenover dit medium?**

Ambivalent

### **Omdat het te steriel zou zijn ?**

Dat wil ik niet zeggen. Het kan leuk zijn opnames te maken. Maar het gepruts en het gemanipuleer achteraf heeft nauwelijks nog iets met het eigenlijke werk in de studio te maken. Men krijgt zaken voorgelegd waarvan men zich verlegen afvraagt: waar ben ik, waar is mijn stem gebleven?

### **Beluistert U dan het eindresultaat van een opname niet in de studio?**

Neen. Nadien wordt nog maandenlang gesleuteld, en de zanger wordt steeds ten voordele van het orkest in het verdomhoekje gezet. Mijn beste opnames zijn live-uitzendingen, waaraan niet veel geprutst kan worden. Die zijn wat de stem betreft het meest geslaagd. Plaat-opnamen zijn ongetwijfeld zeer belangrijk. Ik heb er enkele die, denk ik, heel goed zijn, en vele die niet zo goed geslaagd zijn. Maar ik kan ze echt niet vernietigen, ook met het minder geslaagde moet je kunnen leven. Je moet alleen proberen eruit te leren en het de volgende keer beter te doen.

### **Welke van je eigen opnames waardeert je het meest?**

Ik vind de Parsifal en Tannhäuser onder Solti goed, de Meistersinger onder Karajan, Mahlers "Lied von der Erde" onder Bernstein en van de solo-opnames verscheidene goed en andere minder. Dat heeft er gewoon mee te maken dat er titels zijn die je beter liggen, en andere minder. De "Freischütz" onder Kubelik vind ik persoonlijk niet zo uitstekend. De rol van Max zegt me ook niet zoveel. Ik hoop dat "Lohengrin" onder Karajan geslaagd is, en dat "Tristan" (n.v.d.r. onder Carlos Kleiber, DGG) goed aanslaat. Dan volgen de Siegfried rollen in de nieuwe opname van de Ring (n.v.d.r. onder Marek Janowski, BMG)

### **Beluistert U uw eigen opnames?**

Ja, ik beluister ze, meestal met een zekere afkeer omwille van de manipulaties waarover ik het reeds had. Je zit in de studio en het klinkt allemaal fantastisch. En dan krijg je de eerste persing te horen en je gaat door het lint. Ik herhaal: er wordt zoveel ten koste van de stemmen veranderd ten gunste van het orkest, dat je vaak alleen maar kan vertwijfelen. Ik geloof dat Birgit Nilsson eens een platenfirma heeft aangeklaagd, omdat haar stem nauwelijks te horen was. En als je een Nilsson niet meer kan horen, geef het dan maar op. Ik ben voorstander van

live-uitzendingen, die stemmen het best met het werkelijk klankbeeld overeen.

### **Het woord "manipulatie" hangt in de lucht. Worden ook festivals en theater door de media en machtige lobbygroepen gemanipuleerd?**

Volledig, het is de totale manipulatie. Het gaat om de artistieke prestatie, maar evenzeer om zaken, van firma's, dirigenten en zangers. Iedereen wil zaken doen. En de marktsituatie is voor grammofoonplaten zeer verslechterd, omzetcijfers zijn voor firma's een nachtmerrie. Vandaag kunnen platenfirma's slechts bestaan bij de gratie van grote ondernemingen, want alleen deze kunnen zich een dochterfirma veroorloven die meestentijds in de rode cijfers zit. Enkelingen werden door producenten van hifi-apparatuur opgekocht, anderen hebben met machtige ondernemingen moeten fusioneren. Vandaar een veel te uitgesproken zakelijk aspect in het geheel. Er is tegenwoordig geen geld meer voor opnames, waarbij de opnametijd van minder tel is dan de artistieke kwaliteit, zoals dat vroeger het geval was. Zelfs een Solti moet er zich tevreden mee stellen, dat hem beperkte tijdsgrenzen opgelegd worden. Niet omdat men per se commercieel wil denken, maar omdat de economische dwang zo groot is.

### **Zo wordt de commercialisering van kunst steeds sterker.**

Ze wordt steeds harder. In dit geval is kunst een puur marktobject. Opdat een productie echt opbrengt, moet je tegenwoordig een plaat en een film maken, een multimedia-voorstelling.

### **En de vrije ruimte voor artistieke overwegingen, ook in de keuze van werken, wordt steeds kleiner.**

Daarom hebben we steeds dezelfde werken, de zoveelste "Traviata"; de zoveelste "Trovatore"; enz... Binnen het kapitalisme is er geen ontkomen aan, aan deze dwangmatigheden, evenmin in het communisme. Eenmaal wordt het totale verzadigingspunt bereikt. De platenfirma's verwachten een heropleving via de digitale technologie, terecht denk ik. Met deze techniek die hoge artistieke en klanktechnische kwaliteit mogelijk maakt, moet alles opnieuw geproduceerd worden. Als kunstenaar heb je een zekere, door populariteit verzekerde, commerciële achtergrond nodig, om puur artistieke overwegingen te kunnen doordrukken. Voor jonge kunstenaars maakt het de doorbraak steeds moeilijker, vaak bijna onmogelijk.

### **Veel hangt ook van de moed en het doorzettingsvermogen van de verantwoordelijke producenten af. Opgeschijnlijke "outsiders" kunnen op basis van hun artistieke kwaliteit ook commercieel succes behalen.**

In de platenfirma's zijn er nog steeds mensen die deze moed ten dienste van het artistiek waardevolle weten op te brengen, ook al lijkt er geen commercieel succes te

zullen volgen. Maar ja, de grote moederfirma's controleren de platenfirma's en bij de jaarbalans tellen alleen de winsten. Zelfs een firma als DGG heeft de persoonlijke ondersteuning van een "Mijnheer Siemens" nodig. Zolang in de firmaleiding iemand bereid is de financiële luxepost cultuur mede voor lief te nemen, heb je speelruimte. Maar het hangt allemaal aan een zeer dunne draad.

***Een moeilijke situatie voor de platenfirma's die zich, denk ik, niet zonder reden als cultuurdrager beschouwen.***

Ze doen erg hun best, er zijn bemoedigende voorbeelden. De economische problemen van de platenfirma's hebben er anderzijds ook mee te maken, dat we in de kunst ook met lobbygroepen te maken hebben, die hun verwachtingen steeds hoger stellen. Orkest en koor: als die overuren kloppen, gaat dat in de honderdduizenden. En wat de artistieke verantwoordelijkheid betreft, zou je de theaters kunnen verwijten, dat ze niet in die mate voor ogen hebben hoe ze die kunnen realiseren. Want ze krijgen toch subsidies. Ze worden niet gedwongen commercieel te denken. En wat doen ze? Ze spelen een volledig commercieel repertoire. Hun opdracht zou moeten zijn meer te durven, compositie-opdrachten, herontdekkingen.....

***Theaters, wier interne belangengroepen druk bezig zijn de tak waarop ze zitten, met kracht door te zagen. In naam van de sociale staat...***

die haar grenzen, wat betreft de aanvaardbaarheid van prestaties, in bepaalde domeinen reeds lang overschreden heeft. Er moet iemand komen die met een propere lei herbegint, die de moed tot harde beslissingen opbrengt om desnoods een theater te sluiten en dan helemaal opnieuw te beginnen. Wie is er dan niet voor sociale verworvenheden, ook in het theater? Maar ergens ligt de grens. De werknemers in een theater moeten echt niet van uitputting sterven hoor.

## **VERLIES VAN DE INDIVIDUALITEIT**

***We leven in een tijdsbestek waarin individualiteit steeds minder wordt gevraagd. Ook in het theater voert de georganiseerde massa in toenemende mate het woord. De kunst lijdt daaronder.***

*Niet alleen de kunst. Er zijn even weinig eersterangs managers in het bedrijfsleven, als er leidende persoonlijkheden op het toneel zijn.*

***De tendens naar een nivellerend perfectionisme dat nauwelijks oog heeft voor het wezenlijke, namelijk het irrationele aspect van de kunst, dat prestaties in sportieve, exact meetbare categorieën meent te moeten ordenen, leidt tot gelijkschakeling, tot verlies van individualiteit.***

Dat is tegelijkertijd een belangrijke politieke vraag. De afkeer van het prestatieprincipe, de socialisatietenden-

zen in onze samenleving manifesteren zich ook in de economie. Er zijn tegenwoordig nauwelijks nog mensen die in leidende functies verantwoordelijkheid kunnen dragen, want dat impliceert opleiding, persoonlijkheid, prestatievermogen. Bovendien is opleiding de laatste jaren toch al verdacht geworden; je mag heus niet meer weten dan de anderen. In zo'n politiek en maatschappelijk klimaat lijdt de kunst, het quasi laatste schuiloord van de individualiteit, misschien wel het ergst.

***Een verkeerd begrepen concept van artistieke vrijheid werkt in onze theaters een soort onpersoonlijke egalisering, een gebrek aan profiel in de hand, waarin noch een esthetische, noch een artistieke richting kenbaar wordt. Nauwelijks een theaterleider is tegenwoordig bereid, het hem toevertrouwde huis naar eer en geweten artistiek vorm te geven, uit verlegenheid, uit angst als autoritair en reactionair bestempeld te worden.***

Wat dat betreft was ik, om het zo te stellen, altijd al reactionair of conventioneel. Als ik zo een verantwoordelijkheid te dragen zou hebben, zou ik er absoluut niet voor terugschrikken, het door mij geleide theater naar mijn inzichten vorm te geven. Het geleuter over "autoritair" is gewoonweg idioot, omdat in de meeste stadia van het leven beslissingen met autoriteit genomen kunnen en moeten worden. Ook het publiek is autoritair. Het wordt tijd dat diegenen die verantwoordelijkheid dragen, met alle gevolgen ook voor hun fouten instaan en zich niet achter een muur van onveranderlijke onverschilligheid verschansen. Het intendantenvraagstuk is ook een politieke kwestie. In een land waar kunst met administratie verward wordt, kan het alleen maar op gelijkschakeling uitdraaien. Als we in Duitsland een gezonde relatie met ons verleden zouden hebben, en elke Duitser ervan bewust zou zijn, dat we op deze kleine landstrook in de loop van onze geschiedenis desalniettemin ongelooflijke zaken gerealiseerd hebben, net op artistiek vlak, dan zou ik er volledig mee instemmen, dat dit vanuit de overheid niet wordt overdreven. Elke vorm van chauvinisme is me totaal vreemd. In een tijdsbestek echter waarin onverschilligheid en nivellering een gevaarlijk niveau bereikt hebben, kan je er niet onder uit ook eens uit te spreken, dat we waarden gehad hebben, waarvan we ons opnieuw bewust moeten worden. Zonder bezinning over de waarden, die het in zijn geschiedenis ontwikkeld heeft, kan geen volk bestaan, noch zijn identiteit vinden. Dat bedoel ik ermee, en niet dat de staat zich met culturele belangen zou bemoeien. De verkramptheid, de identiteitscrisis, de neurosen als gevolg van ons in het reine komen met ons verleden, zijn typisch Duitse karaktertrekken. Ofwel wil men zich voortdurend berouwvol op de borst kloppen, ofwel heerser over de wereld worden, de beide zijn verwerpelijk. Je kan toch een normaal – en zeer kritisch! – zelfbewustzijn hebben en toch niet alles op een hoop gooien. In Duitsland worden de extremen ter linker- en rechterzijde bijna tot het waanzinnige gecultiveerd. Hier is het dat de afgronden in het Duitse volk tot uiting komen.

## REGISSEURS

***U heeft mij met “operatheater” een trefwoord gegeven, dat ik graag wil benutten. Tegenwoordig noemen we het immers muziektheater.***

Dit modewoord vind ik redelijk misplaatst. Er bestaat opera en er bestaat theater, het zijn twee verschillende begrippen. Het zo modern klinkende begrip muziektheater heeft er intussen voor gezorgd, dat de opera kapot gemaakt werd – en heeft ook het theater geen stap verder geholpen. Evenmin het theater in de opera, want de opera kent heel andere wetmatigheden. En deze zijn quasi vergeten.

***Uw kritiek op de uitwassen van het regietheater heeft U in onze gesprekken duidelijk geformuleerd. Onder de grote regisseurs behoorde Wieland Wagner tot uw fundamentele artistieke ervaringen. De samenwerking met Noelte vond U stimulerend en fascinerend, evenals die met Ponnelle. Regisseurs die datgene belichamen, wat U onder betekenisvolle, grote operaregie verstaat. Als medewerker stond U ook achter diegenen, die ten gunste van de omstreden regisseur Patrice Chéreau in Bayreuth opgetreden zijn. Ze hebben de brisante nieuwheid en theatraliteit van deze enscenering onmiddellijk erkend, de nieuwe dimensie die Chéreau in de Wagnerscène heeft geïntroduceerd.***

Niet alleen in de Wagnerscène, maar in de opera zonder meer. Een ongemeen begaafde en meeslepende man.

***Die het stuk tot in de puntjes kende? Zijn tegenstanders beweerden het tegendeel.***

Hij kende het van binnen en van buiten. Hij heeft me op enkele passages opmerzaam gemaakt, die ik had overzien of tot dan toe niet bemerkte had. Zijn personenregie was gewoonweg geniaal, zijn concept voor de Ring echter niet correct, denk ik. Niet omwille van de politisering, zoals enkele van zijn tegenstanders beweerden, hetgeen ik helemaal niet zo ervaren heb, ten hoogste in enkele uitgangspunten, die voor het geheel niet van wezenlijk belang waren. De decors vond ik buitengewoon mooi. Wat de problematiek van het regieconcept betreft: elke concretisering ontnemt Wagners filosofische dichtwerken, en de mensheidsparabel van de Ring in het bijzonder, de tijdloos-actuele expressie, de belangrijke abstracte dimensie. De modernisering geeft haar een kleinburgerlijk bekrompen houding. De Ring zo tijdsgebonden concreet ensceneren is niet mijn ding. Een universeel verhaal van schraapzucht, afgunst, machtsstreven, dat Wagner heel bewust in een onbestemde tijd plaatste, naar een concrete tijd overbrengen – ik weet niet of dat een nieuw perspectief ontsluit.

***Maar hoe vat je deze imaginaire tijd? Met een historiserend, mythologiserend naturalisme zeker niet.***

De vormgeving die Wieland Wagner daarvoor uitgedokterd heeft, vind ik ideaal. Ze was tijdloos, niet politiek ge-

actualiseerd en desalniettemin modern wat de scenische vormgeving betreft. Een allesomvattend verhaal zoals de Ring krijgt door politieke actualisering een kleingeestig dagbladkarakter, iets journalistieks. Bij andere stukken zou ik me dat over ‘t algemeen wel kunnen voorstellen. De mythologische component in de “Ring” laat zich niet elimineren. Deze wezenlijke beperkingen ten spijt, geef ik toe, dat Chéreau’s regie gewoonweg grandioos was, misschien wel het beste dat sinds Wieland op het vlak van operaregie tot stand werd gebracht. Ik kan persoonlijk echter niet aan deze verkleinende actualisering wenen, ik mis iets wezenlijks, namelijk het verheffende, de abstractie van mensheidsvraagstukken in een tijdloze parabel. Tijdsgebondenheid is geen lang leven beschoren, omdat het van de tijd afhankelijk is. Als voorbeeld van een enscenering die het werk recht aandoet zou ik opnieuw op Noelte willen terugkomen. Hij vertrekt steeds vanuit het stuk en de haar inherente sfeer. De auteurs die de stukken schreven waren zeker niet minder intelligent dan degenen die ze nu opvoeren. Grote regie ontstaat wanneer het stuk het ankerpunt blijft en de regisseur het niet gebruikt als instrument voor scenische invallen en commentaren.

***Een productie waarop U zich zeer verheugd had, was “Lohengrin” in de regie van Giorgio Strehler aan de Scala van Milaan ( seizoen 1981/82 ), omdat U van Strehler een visie op “Lohengrin” verwachtte. Het eindigde met een schandaal. Na lasterlijke artikels en vraaggesprekken met bij de enscenering betrokkenen liet U zich slechts met moeite overhalen de première te zingen. Alle verdere opvoeringen zegde U af. Weeral eens hadden we een bewijs van de moeilijke zanger Kollo, die alleen maar herrie schopt en waarmee het zeer moeilijk samenwerken is. Zelfs een première aan de Scala met de bekendste namen laat hij ei zo na floppen, uitsluitend om zich te doen gelden. U verwachtte van Strehler iets nieuws en verfrissends, een concept dat zich speels tegen vele verkrampt intellectuele Duitse interpretaties zou afzetten. Dat is niet gebeurd.***

Neen. Maar om met de deur in huis te vallen: ik ben helemaal niet moeilijk. Ik sta al twintig jaar op de planken en heb misschien drie conflicten gehad, dat is niet overdreven veel. Ik vind alleen dat je niet alles moet slikken, zoals tegenwoordig zo vaak gebeurt. Ik ben geen bediende, die lukraak aanwijzingen heeft aan te nemen, maar een kunstenaar die over de zaken die hij doet nadenkt. Ik sta ook voor elk overtuigend theatertechnisch idee open, zelfs als het niet volledig met mijn eigen denkbeelden overeenstemt. Ik wordt echter weerspanning wanneer ik bemerk dat er niets is. Ik leef ook niet eeuwig, en zoveel tijd heb ik niet dat ik mij zou aanpassen aan idiote ensceneringen waarmee ik me helemaal niet kan identificeren.

***Het was Strehlers eerste Wagner-enscenering waarvan iets verwacht kon worden.***

Des te groter was mijn ontgoocheling, omdat ik erop had gehoopt, dat er iets speels, iets zuiders ging gebeuren.

“Lohengrin” misschien niet louter filosofisch, maar als sprookje. Er gebeurde echter niets, buiten een idiote politieke interpretatie. In deze “Lohengrin” wordt uitsluitend gevochten. Hij komt naar de wereld alleen maar om voor koning Hendrik te strijden. Hij is een “guerriero”, een vechtersbaas, die louter toevallig Elsa ontmoet. In het half uur dat mijn gesprek met Strehler over het stuk duurde, heeft hij mij dat verteld. Lohengrin komt uitsluitend om voor de koning te strijden en doorsteekt Telramund. De relatie tussen Elsa en koning Heinrich, tussen Elsa en Lohengrin, Elsa en Ortrud interesseerde hem niet. Alleen het militaire. Tijdens de repetities vernam ik van Strehler verder niets meer.



Als Tristan

***Er waren ook problemen met het ridderkostuum dat U geweigerd hebt.***

Lohengrin zou als ridder, krijger optreden. Hij verscheen in een ridderkostuum. Dat was echter niet naar het lichaam vervaardigd, zoals dat ook in de Middeleeuwen gebeurde, maar ik moest me er inwringen. Dat harnas woog bijna vijftig kilogram. Strehler en Frigerio vonden dat fantastisch, maar ik kreeg geen lucht meer.

***Hoe reageren theaterpractici op de zeer aannemelijke argumentatie van zangers in zulke situaties?***

Helemaal niet. Tegenwoordig is een zanger uitsluitend een pop die zich moet klaarzetten en alles meedoen. Onzekerheid is ook een oorzaak. Regisseurs knutselen in kleine achterkamertjes een concept aan mekaar, en wanneer een zanger dan zegt dat hij het zo niet voor elkaar krijgt, zijn ze verloren. Een regisseur van de oude stempel daarentegen zou onmiddellijk een andere oplossing aanbieden. Bij al de goede regisseurs met wie ik heb samengewerkt was dat zo, en is het vandaag ook

zo. Als voorbeeld zou ik opnieuw Rudolf Noelte willen vernoemen. Elke keer vroeg hij, overdreven beleefd zoals hij is, of ik het zo kon doen. Als ik een keer nee zei, vond hij stante pede een andere oplossing, die meestal zelfs beter was dan de oorspronkelijke. Daarin toont zich mijns inziens de goede regisseur. Zijn lijn blijft ongewijzigd, het gaat slechts om enkele details die niet direct haalbaar zijn. Met zulke regisseurs had ik nooit problemen, want ze zijn in het werk geïnteresseerd en niet uitsluitend in zichzelf en hun invallen. De ideeën komen bij een Noelte uit het werk, omdat hij het begrijpt en niet alleen politiek wil argumenteren.

***Als je in zo'n gerenommeerd huis als de Scala ontgoocheld wordt moet U zich toch afvragen of de legendes nog kloppen, of de aura die rond zulk een theater hangt nog klopt.***

De legendes kloppen absoluut niet. Een Scala, Bayreuth, Berlijn, Dresden, e.a. hebben uit het verleden een aura van heiligheid, omdat men weet dat in deze theaters al diegenen rondliepen die in deze kunst naam en faam hadden. Dat bepaalt de uitstraling van een huis. De tegenstelling tussen deze reputatie en het eigenlijke artistieke niveau is vaak heel pijnlijk. Op dit ogenblik ben ik op een punt aanbeland, dat ik geen zin meer heb om in de opera te zingen. En God weet hoe dolgraag ik het doe. Maar ik heb het niet nodig. Ik kan ook concerten en liedrecitals geven, en dat vind ik heel leuk.

***Een inzicht dat droevig stemt.***

Ik wordt er zelf het droevigst van. Van enscenering naar enscenering word ik meer en meer ontgoocheld. Je wordt ook ouder en stelt eisen. Het wordt steeds erger.

***En daarmee zijn we opnieuw bij de verantwoordelijkheid van de theaterleiding.***

Theaterintendanten zijn in de meeste gevallen dezelfde mensen die het produceren. Hoe zouden zij verandering kunnen brengen? Dat kan alleen iemand die uitsluitend administratief en algemeen artistiek bevoegd is. Theaterleiders uit het verleden hebben slechts in uitzonderlijke gevallen ook zelf theater gemaakt. Natuurlijk heb je een Mahler, een Gründgens, maar dat was een ander kaliber: de meeste waren alleen maar theaterleider. Vandaag zijn er, met Grischa Bar-fuss in Düsseldorf misschien als uitzondering, nauwelijks die tegelijkertijd artistiek actief zijn. Als je een huis leidt kan je daar bovenop toch ook niet regisseren of dirigeren. Liebermann onderkende dit, en hield zich voor zijn theater vrij. Wat voor sfeer kan in een theater ontstaan, als de meeste die er werken, de intendant niet eens kennen of nooit te zien krijgen? Dat heeft invloed op de totaal kwaliteit. Alhoewel de voorwaarden voor kwalitatief werk algemeen vaststaan, zijn theaters afgeschermd, ze hebben een reusachtig apparaat. Dat is langzamerhand het enige wat ons van het theater rest. Tegenwoordig heb je een opgeblazen apparaat en nauwelijks nog mensen, die men al dan niet aanvaardt of afwijst, die op hun strepen staan.



***Groeit er geen generatie zangers op die reeds a priori met deze bereidheid tot compromissen werkt?***

Vanzelfsprekend. En die ook steeds minder begrijpt, hoe je op het toneel beweegt, die niet weet, wat een rol met zich meebrengt, wat ze daar toneeltechnisch mee moeten aanvangen. Dat is schrikbarend. En het zegt hen ook niets. Als ik naar het toneel kijk, geloof ik dikwijls mijn ogen niet.

***Dat staat in schril contrast met het regietheater, dat we beweren te koesteren.***

Dat zijn enkel slogans. Regietheater bestaat niet, er zijn goede regisseurs die goed theater maken. Maar dat was vroeger ook zo. Regietheater is op zich een dom woord. Theater heeft altijd regie nodig. Zo is het eveneens met het woord muziektheater, zoals ik reeds zei. Omdat opera in een kwaad daglicht gesteld is geworden, ze aan opa doet denken, aan iets conservatiefs, regressiefs. Maar goede opera was altijd al muziektheater. Het is de schuilnaam geworden voor provocerende, met scenische leuzen werkende ensceneringen die zich over het wezenlijke, namelijk de menselijke verhoudingen binnen een stuk, totaal niet bezinnen. De laatste twintig jaar werd de persoonlijkheid op het toneel heel bewust onderdrukt, men wenste alleen maar marionetten, die er staan, hun honoraria opstrijken, en zonder kritische opmerkingen naar huis gaan. Bovendien moet ik U vragen: wat is een operaregisseur? Wat maakt hem verschillend van een toneelregisseur? Als hij een werk begrepen heeft, bestaat dat onderscheid niet, Noelte en Chéreau zijn hiervan de beste voorbeelden. Alleen zijn er vandaag de dag weinigen die een stuk zo begrijpen. Noelte bvb. krijgt steeds respons, omdat het publiek merkt dat ze het stuk te zien krijgen. Zodat de regie nauwelijks nog opgemerkt wordt. Ik wil in het theater een stuk zien en niet de grillen van een regisseur die zich in de belangstelling wil plaatsen. Deze circusnummers hebben toch met de essentie niks meer te maken... Ik zal zeker verder opera maken, maar pas na een lange testperiode, met mensen die ik ken. Op voorhand moet je het toneelbeeld bekijken, de kostuums en voor alles moet je met de regisseur gepraat hebben

***Vooral zou het vanzelfsprekend moeten zijn, dat het team dat een nieuwe enscenering leidt, het concept met de zangers uitwerkt.***

Dat zou vanzelfsprekend moeten zijn, maar het is dat geenszins. Normaal zou elke regisseur voor het begin van de werkzaamheden aan de kunstenaars de decors moeten tonen en zijn concept moeten verduidelijken. Dit zou echter de eenzame positie van de regisseur verzwakken. Want vandaag de dag zijn regisseur, dirigent en decorontwerper de makers. En dan staan er nog enkele mensen op het toneel, dat zijn dan de zangers. Ze horen er jammer genoeg bij, want zonder hen kan je geen opera maken. Maar men zou het op de keper beschouwd veel liever zonder hen doen. Het klinkt grotesk, maar het is zo. Het tegengestelde hiervan, namelijk opera zonder regie, wat ook heeft bestaan, is mij evenzeer

een gruwel. Een gulden middenweg zou gevonden moeten worden, een samenwerking van alle betrokkenen. Zoals de zaken nu staan, kan ik Domingo alleen maar bijtreden, die sowieso niet naar de repetities komt, zoals in München. In Milaan stond ik wekenlang op de planken. Tot voor de première is men dan zo dolgedraaid, dat je nauwelijks nog optimaal kan presteren. Een droevig stemmende samenvatting is het: al zeventien jaar zing ik opera. In al die tijd heb ik misschien drie of vier regisseurs ontmoet, bij wie het repetitiewerk echt de moeite waard is geweest. Al die andere weken stond ik er mijn tijd te verknoeien. Tijd, die me ontstolen is geworden. Een zeer trieste maar waarachtige balans.

© IMRE FABIAN IM GESPRÄCH

MIT RENE KOLLO

Orell Füssli, 1982

Vertaling:

Johan Verbruggen i.s.m. Bruno Van Mieghem