

Het woord dat mij ontbreekt

Tijdens het voorbije jaar stond

Schönberg

in heel wat Europese operahuizen

op de affiche.

Johan Thielemans

zag een aantal van deze produkties.

Hij hoopt dat *Moses und Aron*

na de regie van Peter Stein

in de Nederlandse Opera

een vaste plaats verwerft

in het gangbare repertoire.

Avantgarde in de kunst en vooruitstrevende ideeën op ideologisch, politiek of sociaal gebied hebben weinig of niets met elkaar gemeen. Daarvan is de baanbrekende componist Arnold Schönberg een prachtig voorbeeld. Op muzikaal vlak heeft hij de klankgrammatica volledig door elkaar gehaald, maar zijn opvattingen over mens en maatschappij werden na de eerste wereldoorlog almaar conservatiever. Daar Schönberg (componist, schrijver en verdienstelijk schilder) sterk werd aangetrokken door het gezongen woord, is deze behoudsgezinde opstelling zeer duidelijk aanwezig in een aantal composities. Als componist is hij het toonbeeld van de heroïsche pionier. Tijdens zijn leven werd zijn muziek door het publiek erg moeilijk aanvaard. Maar dat belette hem niet om zijn eigenzinnige muziek zonder enig compromis op papier te zetten. Dat hij onpopulaire muziek moest schrijven, zag hij als een goddelijke opdracht (dit zei hij letterlijk tijdens een radio-uitzending in 1931). Hij werkte vanuit het rotsvast geloof dat hij het bij het rechte eind had, en dat de muziekwereld langzaam maar zeker zou onderkennen welk een uitzonderlijk kunstenaar hij was. Als hij maar 125 jaar oud zou kunnen worden, zo zei hij, dan zou hij een gevierd componist zijn.

Hij had in grote mate gelijk, alleen heeft het zo lang niet geduurd, want voor de componist, geboren in 1874, was het jaar 1995 een uitzonderlijke gebeurtenis. Plots was er een bijzondere, zelfs overweldigende belangstelling voor de werken die hij voor het toneel schreef. De Nederlandse Opera in Amsterdam, het festival van Salzburg, de Brusselse Muntchouwburg, het Parijse Théâtre du Châtelet, overal was er Schönberg te horen en te zien. Schönberg was in het voorbije jaar niet alleen een gevierd, maar ook een alomtegenwoordig componist. Merkwaardig is dat al deze produkties grote aandacht kregen, en dat de opera fungeert als ideaal instituut om de reputatie van een componist te consacreran.

Het wijst erop welk een centrale plaats dit genre zich heeft weten toe te eigenen in de afgelopen twintig jaar. Al deze produkties lieten de luisteraar en toeschouwer toe om een fascinerend inzicht te krijgen in de artistieke evolutie van de componist, want de verschillende werken liepen vanaf het laatromantische *Verklärte Nacht* (1902) tot aan *Moses und Aron*, de opera die Schönberg nooit afmaakte.

Gedicht

Met het sextet *Verklärte Nacht*, dat verbazend genoeg zijn opus 4 is, meldt zich een jonge componist met een volbragen meesterwerk aan, ook al ligt de muzikale taal in de lijn van Wagner en Strauss. Het werk wil in klanken uitdrukken wat Schönberg in een gedicht van Dehmel vond. Een jonge man praat met een meisje dat in verwachting is van iemand anders. Ten slotte vormen ze een nieuw paar. De beweeglijke muziek heeft reeds meerdere choreografen aangetrokken, en thans heeft Anne Teresa De Keersmaecker in de Munt er een ballet op gemaakt. Je hebt de indruk dat ze voor het eerst 'traditioneel' werkt, namelijk als een choreografe die de emotionele structuur van de muziek wil duidelijk maken. Ze plaatst de handeling in een bos (net zoals in het gedicht), en ze toont een aantal 'gesprekken' tussen mannen en vrouwen. Heel karakteristiek is dat er bij de aanvang gedanst wordt met een lichaam dat van het publiek is

afgewend. Langzaam wordt de wanhopige monoloog een dialoog, een groepsgebeuren. Contact ontstaat zowel tussen de dansers als tussen het publiek. Zo groeit het uit tot een zeer coherent ballet, ook al voel je soms dat er te makkelijk teruggerepen wordt naar een aantal clichés, zoals het vallen van de mannen. Dat is de tol die iemand betaalt aan het bezitten van een stijl. Daar staat tegenover dat Anne Teresa De Keersmaecker vanuit de muziek van de romantische Schönberg een emotioneel rijk werk heeft geschapen dat de essentie van het werk treft.

Reeds bij het sextet blijkt hoezeer Schönberg gestimuleerd werd door het woord. Het is dan ook begrijpelijk dat hij aangetrokken werd door het gezongen toneel. Schönberg realiseerde eerst een reeks korte werken vooraleer een avondvullend stuk te maken. Hier ziet men een soort logische vooruitgang, alsof hij stap voor stap de verschillende technieken onder de knie wou krijgen, om zich pas dan op het grote werk te storten. Zo is *Erwartung* een eerste vingeroefening. In 1909 vroeg hij aan Marie Pappenheim om een tekst te schrijven. Zij vond dat ze slechts in staat was om een monoloog te leveren, iets wat Schönberg erg zinde, want hij wilde een aantal muzikale ideeën binnen een erg gebalde vorm uitproberen. Hij werkte er met enthousiasme en gemak aan, want in zeventien dagen tijd was de ingewikkelde partituur af. Al had hij het werk voor het toneel bedacht, toch heeft het vooral een bestaan geleid als concertstuk. In de afgelopen maanden heeft zowel Amsterdam als Brussel willen bewijzen dat het in een scènische uitvoering een extra-dimensie krijgt, maar in beide gevallen werd vooral aangetoond dat het stuk in die omstandigheden nogal wat van zijn kracht verliest.

In Brussel had men beroep gedaan op de Duitse regisseur Klaus Michael Grüber, iemand van wie ik vaak hoor beweren dat hij buitengewoon is. Met deze mise-en-scène was dit echter niet het geval. Grüber had de tekst

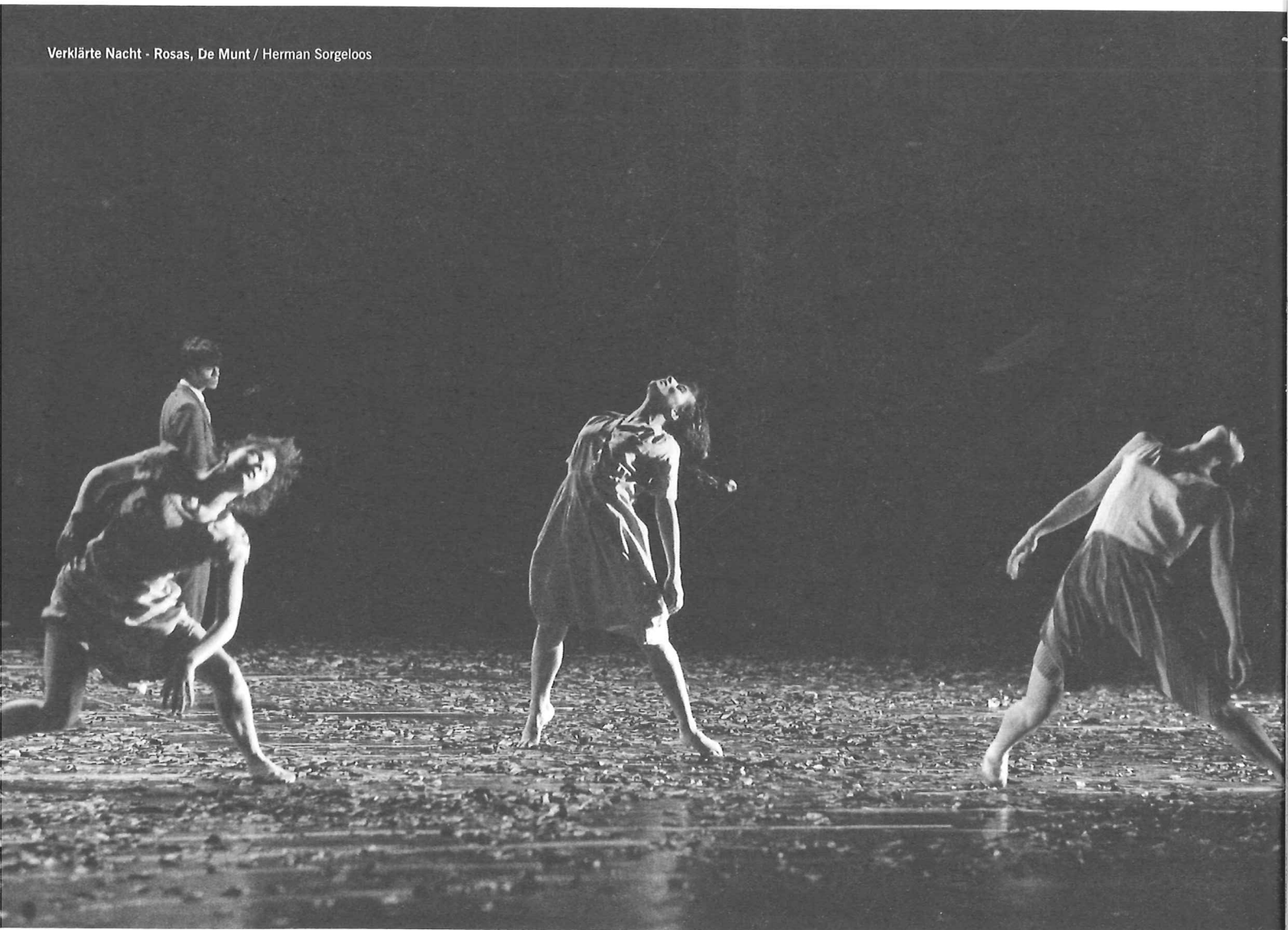
(slordig?) gelezen en was ergens op de zin 'ik zie niets' gestoten, wat hem meteen de radicale interpretatie bezorgde om van de eenzaam rondlopende vrouw een blinde te maken. Zo moest Anja Silja (bekend als een bijzonder sterke theaterpersoonlijkheid) een aantal keren van links naar rechts over het toneel lopen, tastend met een witte stok. En kijk, omdat de situatie (een vrouw die in een bos radeloos op zoek is naar haar minnaar, wiens lijk ze uiteindelijk vindt) al zijn logica kwijt is, wordt het een zinloos gedoe van iemand die een moeilijke partij moet zingen en dat ondanks alles meer dan behoorlijk doet. Als publiek sta je op iets onbegrijpelijks te staren en de inspanning van de vertolker, en de zeer dramatische, kleurrijke lezing van dirigent Antonio Pappano. Ach, zo denk je dan, had men al die rommel (deze luie regie met de ingewikkelde belichting inclusief) maar geschrapt, en dit eenvoudig en eerlijk als concertstuk gepresenteerd. Misschien was er dan zoiets als begrip en ontroering geweest.

Bij Pierre Audi in Amsterdam ging het er eerlijker aan toe, maar was het resultaat even weinig overtuigend. Voor het moderne repertoire doet hij graag een beroep op plastische kunstenaars. Voor het Schönberg-programma had hij Jannis Kounellis als scenograaf aangetrokken. Het monodrama werd door Kounellis van een contradictorisch decor voorzien: er hingen grote lampen, dicht bij de vloer, temidden van echte bomen, die echter aan de voet afgehakt, en dus in de lucht zweefden. Het resultaat was iets abstracts, zonder emotionele kracht. De zangeres Isolde Elchlepp liep er wat verloren in rond, tonend dat rondlopen op een scène nog wat anders is dan rondzwerven in een donker bos. Bovendien was de muzikale vertolking van Oliver Knussen erg teruggetrokken, zodat de luisteraar niet de meeslepende sensuele indruk kreeg die Pappano hem in Brussel bezorgde. Ook hier weer dezelfde verzuchting: laten we het concertant houden.

In beide opvoeringen wilden de regis-

seurs iets met de tekst doen, er hun eigen stempel op drukken, maar in beide gevallen bleek hun theatrale fantasie veel te zwak voor de muzikale tekst. Ze slaagden er geen van beide in het centrale gevoel van de panische angst te vatten. Nochtans wist Schönberg precies wat er nodig was, want in 1930 gaf hij voor een Berlijnse opvoering de volgende raad: 'Het is noodzakelijk dat men de Vrouw steeds in het bos ziet om te begrijpen dat ze bang is! Daarom moet het ook een werkelijk en geen puur zakelijk bos zijn, want een dergelijk bos kan je wel doen huiveren maar geen angst aanjagen.' In Brussel en Amsterdam was er noch huiver, noch angst. Twee keer ging het om een wat nutteloze, vaag modernistische oefening. Angst is er echter wel op de plaatopname die Jessye Norman gemaakt heeft. Bij het luisteren naar haar stem zie je alles gebeuren, en krijgt Schönbergs stuk een kracht en een spanning die de luisteraar meteen naar de laatste noten voert. Toch een luisterstuk dus (al heb ik de opvoering in Salzburg niet ge-

Verklärte Nacht - Rosas, De Munt / Herman Sorgeloos



zien waar dezelfde Jessye Norman geregisseerd werd door Bob Wilson, en dit met groot dramatisch effect, hoor ik zeggen.)

Komedie

Een intrigerend stuk schreef Schönberg jaren later in 1929 onder de titel *Von Heute auf Morgen*. Het libretto werd geschreven, zo vermeldt de partituur, door Max Blonda, een illustere onbekende ware het niet dat het de schuilnaam is van Schönbergs echtgenote Gertrud.

In dit dodecafonisch werk is er een merkwaardige spanning tussen het gegeven en de muzikale uitwerking. Het gaat om een boulevardkomedie: een echtpaar komt in de verleiding om van partner te wisselen, maar als de twee nieuwe kandidaten verschijnen (een 'moderne' vrouw en een aanstellerige tenor), begrijpen de echtelieden dat wispelturigheid niets meer dan een modeverschijnsel van deze tijd is en afgewezen moet worden. Ze herontdekken hun diepe liefdesband. De twee flierefluiters worden de laan uitgestuurd, en het zoontje van de familie besluit met de zin: 'Wat zijn dat, moderne mensen?'. Het doek valt, maar het publiek heeft het al begrepen: moderne mensen zijn verfoeilijk, zijn niets dan mode, zonder substantie. Kortweg, Schönberg ten voete uit.

Het argument is net goed genoeg voor een lichte operette, maar Schönberg heeft de verrassende beslissing genomen om er bijzonder gecompliceerde muziek voor te schrijven. Dat was het best te merken in Brussel, toen in de maand december Pierre Boulez het werk kwam dirigeren in het Paleis voor Schone Kunsten. In een concertante vorm laat het werk nauwelijks een glimlach toe, en als luisteraar ben je bezig met de getormenteerde klanken die Schönberg uit het orkest tovert. Geen twee maten kabbelen rustig voorbij, in tegendeel, van maat tot maat tuimelen de muzikale ideeën door elkaar. De luisteraar heeft sterk de indruk dat dit bijna overladen muzikaal materiaal in scherp contrast staat tot de lichtheid van het gegeven, temeer daar de partituur het uiterste van de vier solisten vraagt. Het moet 'licht' zijn, schreef Schönberg voor, maar bij een concertuitvoering, waarbij de zangers hun rol niet als acteurs beleven, komt daar weinig van aan het licht.

Precies op dit punt was de toneeluitvoering in de Amsterdamse opera bijzonder leerrijk. Pierre Audi had hier voor een directe aanpak gekozen. Hij ensceeneerde een stukje komedie, puur en simpel. Hij liet alles zich afspelen in een huis (een onverwacht ontwerp van dezelfde Jannis Kounellis) en insisterde dat de zangers zo natuurlijk mogelijk acteer-

den. Dit realisme creëerde een merkwaardige discrepantie, want de toeschouwer zag een heel eenvoudige, ironische handeling, heel duidelijk en heel leesbaar. De luisteraar, zijn tweede ik, werd overdonderd met een onverwachte, en misschien misplaatste muzikale rijkdom. Maar gecombineerd met de dramatische actie, bleek deze muziek spitant en gevat het hele verhaal uit te beelden. Schönberg als een wondere verteller. Natuurlijk blijf je met dat vreemde gevoel zitten of de componist toch niet teveel belang hecht aan de banaliteit van een kort en behoudsgezind verhaal. Je denkt onweerstaanbaar aan de historische parallel met Mozart, die zijn mooiste muziek schreef voor het komisch niemendalletje dat *Cosi fan tutte* uiteindelijk is. Hoe vreemd klinkt Schönberg, denk je dan, als hij komisch wil zijn. En dankbaar voelt de toeschouwer zich tegenover Pierre Audi, omdat hij zo onweerstaanbaar overtuigend heeft getoond dat beeld en muziek samen inderdaad een heel spiritueel uurtje theater kunnen opleveren.

Kooropera

Toen Schönberg zijn komedie *Von Heute auf Morgen* schreef, was hij reeds een jaar bezig aan een werk met een totaal andere ambitie. In 1928 was hij begonnen met het schrijven van de tekst voor de grote opera: *Moses und Aron* (niet Aäron zoals gebruikelijk, want dan telt de titel dertien letters en Schönberg was zo bijgelovig dat hij systematisch het nummer 13 vermeed). In 1932 schreef hij de laatste noten van het tweede bedrijf, de aangrijpende akkoorden onder de tekst 'O Wort das mir fehlt'. Hij ging verder met de tekst voor het derde bedrijf, maar het schrijven van de noten leverde grote moeilijkheden op. Bij zijn dood in 1951 bleef het werk onaf. De twee eerste bedrijven, een goede twee uur muziek, werden pas voor het eerst concertant uitgevoerd in 1954 te Hamburg onder de leiding van dirigent Hans Rosbaud. Pas in 1957 beleefde het in Zürich zijn scènische première.

Het werk werd met grote tussenpozen opgevoerd, en de belangrijkste reden hiervoor is van technische aard. Schönberg maakte er een kooropera van, waarbij het koor zowat de meest ingewikkelde partituur uit het hele operarepertoire moet zingen. Dit wil zeggen dat elke voorbereiding van een opvoering extra veel tijd in beslag neemt. Deze opera uitvoeren is telkens weer een uitdaging.

In Amsterdam is men zowat tien jaar geleden met de eerste besprekingen begonnen. Jan van Vlijmen, de eerste directeur van de Nederlandse Opera in het Muziektheater, wilde absoluut deze opera laten uitvoeren, al was

het maar omdat hij een ongebreidelde bewondering heeft voor de componist Schönberg. Nu pas, onder directeur Pierre Audi, zijn deze plannen werkelijkheid geworden. Voor deze productie heeft het Muziektheater een partner gevonden bij het Festival van Salzburg van Gerard Mortier. Zo begrijpt men ook onmiddellijk waarom mensen als Peter Stein en Karl-Ernst Herrmann meewerken.

Het gegeven van *Moses und Aron* haalde Schönberg uit de bijbel, een boek dat voor hem zijn volle religieuze betekenis bezat. Maar de discussie tussen Mozes en zijn broer Aron hadden voor Schönberg zelf een persoonlijk, filosofisch belang. Als we de stof in een theologisch perspectief zien, dan gaat het om de vraag hoe men de boodschap van God zuiver kan houden. Mozes is de strenge profeet, er voor beducht dat elke 'vertaling' een afwijking en een verzwakking van de boodschap is. Daar ze van puur spirituele aard is, mag ze niet in andere vormen worden uitgedrukt. Weg met verbeelding, uitbeelding, en afbeelding. Alleen de idee is belangrijk. Schönberg laat daarom Mozes de stenen tafelen stuk slaan: ook die tafelen met de wet van God zijn reeds een beeld, en dus een stap weg van de essentie. Nu de tafelen aan scherven liggen, blijven alleen de woorden van God over in de geest van Mozes. Deze profeet is de voorloper van Savonarolla, de Florentijn die uit zucht naar zuiverheid kunstwerken liet verbranden, of nog, van de Beeldenstormers die elke kathedraal in Frankrijk hebben geschonden.

De tegenpool is Aron. Hij is de man van het volk, hij begrijpt hun noden en is bereid om toe te geven. Een vertaling van de boodschap, hoe onvolmaakt ook, is beter dan niets. Als het joodse volk zijn toevlucht zoekt tot het aanbidden van het Gouden Kalf, dan is dat een compromis waarmee hij leven kan. Uit dit compromis ontstaan de rituelen, de dans, de muziek. In deze religieuze schemerzone bloeien de kunsten. Deze menselijkheid, gebaseerd op onzuiverheid, wordt door Schönberg totaal afgewezen – iets wat nog duidelijker wordt als men de tekst van het derde bedrijf leest. Een bijzonder vreemde keuze voor een creatief kunstenaar.

Als we dit gegeven dan verleggen naar een 'aardse' discussie, stoten we op een intrigerende situatie. Hebben we niet te maken met een man die op een punt is gekomen waar hij zijn eigen artistieke arbeid moet afzweren? Aron, voor wie Schönberg een zeer lyrische, fraaie partij heeft geschreven, heeft een kunstenaarsziel. Hij begrijpt de noden van zijn volk en gedooft de uitpattingen van de dans rond het Gouden Kalf. Mozes daarentegen, de zuivere, mag niet zingen. Zo krijgen we een paradoxa-

le opera waarin het hoofdpersonage alleen maar mag spreken. Als spreker geeft hij zijn woorden door aan Aron, die ze al zingend vertaalt voor de massa. Het is moeilijk om in Mozes Schönberg te zien, de componist die zich vermeide in de sensueelste en nieuwste klanken die zijn generatie heeft voortgebracht. De componist als genietter die dat genieten afzweert.

Tweespalt

Bij Schönberg schuilt er nog een andere idee: het wantrouwen tegenover de smaak van de massa. De parallel met zijn eigen succes valt hierbij op. In zijn tijd keerde het grote publiek zich steeds af van zijn soort muziek, en liet het zich door de Arons van de twintigste eeuw misleiden. De zuivere boodschap van de twaalftoonmuziek, het nieuwe systeem dat hijzelf moeizaam ontworpen had, vond geen of nauwelijks gehoor. De afgoden, zoals bijvoorbeeld Richard Strauss, vierden daarentegen triomfen. Zo is Schönberg toch een Mozes, even radicaal en streng.

Als librettist en als componist heeft hij zich echter in een moeilijke positie gewurmd. Na een eerste bedrijf waar Mozes zijn God heeft gezien in een brandende struik en daarna een lange theologische discussie is aangegaan met zijn broer Aron, verdwijnt hij in het tweede bedrijf naar de top van de berg. Het wachten beu wendt het joodse volk zich tot het Gouden Kalf. De verering van de afgod wordt door librettist Schönberg op de verbluffendste manier beschreven: er komen paarden aan te pas, er is het offeren van maagden, waarbij de keel worden overgesneden, en tot slot is er een heuse orgie, waarbij iedereen uit de kleren gaat.

Dat alles bij elkaar sluit aan bij de bijbelse Hollywoodfilm à la *Quo Vadis*, of bij het top-punt van kitsch en spektakel dat de triomfmars in Verdi's *Aida* is. Deze zeer lange scène laat Schönberg woordenloos verlopen. Alles moet uitgebeeld worden op de tonen van een indrukwekkende, fascinerende muziek. Opnieuw staan we hier voor een vreemde tweespalt. Wat de librettist voorschrijft getuigt van weinig smaak, maar de componist beantwoordt dat met één van de meeslependste orkestrale bladzijdes uit de hele operaliteratuur. De vraag stelt zich dus wat een regisseur er moet mee aanvangen.

In Amsterdam gaf Peter Stein een antwoord dat vele bewonderaars van Schönberg heeft gestoord. Nochtans lijkt me zijn keuze volledig verdedigbaar. Stein heeft zich voor de eerste scènes van het werk samen met scenograaf Karl-Ernst Herrmann gebogen over het probleem van het zichtbaar maken van de

Moses und Aron - De Nederlandse Opera / Ruthwalz



onzichtbare god: ze hebben dat gedaan aan de hand van een lichtbatterij (een muur van zeker driehonderd spots). Als die aangaan, schijnen ze recht de zaal in en verblinden ze het publiek. God is dus geen beeld, maar een licht. De discussie tussen de ritmisch sprekende Mozes (een ronduit schitterende David Pittman-Jennings) en de zingende Aron (tenor Chris Merritt met een verrassende theatrale aanwezigheid) grijpt plaats op een leeg toneel, beeld van een desolate woestijn. De twee protagonisten draaien om elkaar heen, omdat er een ingenieus systeem van verschillende draaitonelen wordt gebruikt. Voor het heidense ritueel en de grote orgie grijpt Stein naar radicaal andere expressieve middelen. Plots wordt alles realistisch, en ja, de scène combineert de smakeloosheid van Hollywood met het extravagante van *Aida*. Plots verschijnen er twee heuse legervrachtwagens. Er wordt een echt gouden kalf gegoten (verrassend klein, maar daarom wel aanvaardbaar) en een echte os wordt het toneel opgesleept. Legeraanvoerders verschijnen vervolgens te paard. De hogepriesters, belast met het slachten (of offeren) van de maagden komen een echte 'operadans' uitvoeren met zwaaiende bijlen, en later leggen ze de maagden op het altaar, omhelzen hen en snijden hen de keel over. Het bloed wordt in bekertjes opgevangen. En als de orgie losbreekt, gaat het koor heus uit de kleren. Dat alles slaat met verbazing, maar de verrechtvaardiging vindt Stein ervoor in de gedetailleerde toneelaanwijzingen. Schönberg krijgt visueel precies waar hij om gevraagd heeft.

Deze trouw aan de tekst verduidelijkt de argumentatie van de componist. Hij kiest voor de abstractie (en op die ogenblikken krijgt hij van de regisseur een esthetisch volledig verantwoord scènebeeld) uit angst voor het woekerende beeld. Nog maar pas heeft Mozes zich afgewend, en heeft Aron zich bij het onvermijdelijke neergelegd, of daar gaat de wilde, genotzuchtige fantasie aan het werk. Laat het volk (of dat massapubliek) zonder leiding en het produceert afval, commerciële kunst, kitsch. Peter Stein toont hoezeer hij de morele argumentatie au sérieux neemt, net door alle grenzen van de goede smaak te overschrijden. Want wat gebeurt er nadien? We keren terug naar de zuiverheid, zo gauw Mozes van de berg afdaalt. Hoe sterk begrijpen we zijn afkeer van het 'beeld', van de 'verworden waarheid', en hoe makkelijk kunnen we hem volgen als hij er zich plots van bewust wordt dat ook de stenen tafelen reeds de mogelijke kiem van het verderf zijn. Een beetje beeld, zo vreest hij, is het begin van het einde. Kapot slaan is de enige uitweg die rest. En hoe aangrijpend zijn de laatste woorden: het woord dat mij ontbreekt. De profeet, of de kunstenaar kan de wereld niet op de juiste baan houden, want het juiste middel staat hem niet ter beschikking, bestaat misschien ook niet. Zo leidt deze opera naar het besef dat de mislukking wellicht onontkoombaar is. Deze gedachtenstrijd van Mozes en Aron raakt daarom een essentieel punt, en omdat Stein zo dicht de componist gevolgd heeft, krijgt de laatste scène zulk een overweldigende, emotionele kracht.



Moses und Aron - De Nederlandse Opera / Ruthwalz

Vitaliteit

In de Amsterdamse versie openbaarde *Moses und Aron* zich als één van de belangrijkste opera's van de voorbije eeuw. Dat was te danken aan de visie van Stein, aan de verbeelding van Karl-Ernst Herrmann (die hier een decor ontworpen heeft dat mijlenver verwijderd is van de esthetiek die we zo goed uit zijn Muntproducties kennen) en ook dank zij Pierre Boulez die het Concertgebouworkest leidde. Boulez – een andere doorwinterde bewonderaar van Schönberg – belichtte de schoonheid van de partituur door een zeer heldere lezing van de ingewikkelde, gelaagde muzikale tekst. Ook hij kiest voor een uitgesproken persoonlijke benadering, die de partituur weghaalt uit de Duits-Oostenrijkse traditie, iets wat hem veel kritiek oplevert.

De samenwerking met Stein heeft verbluffende resultaten opgeleverd in de grote koorscènes van het eerste bedrijf. Daar wordt het volk van Israël geconfronteerd met de boodschap van Mozes, wat leidt tot een verwarde discussie. Terwijl de verschillende groepen blijkbaar moeiteloos de complexe muziek

zingen, moeten ze van Stein voortdurend over de scène rondlopen. Geen enkele beweging is gratis, want Stein heeft getracht om de verschillende standpunten in de discussie visueel uit te tekenen. Hij levert hiermee één van de meest virtuoze staaltjes van massaregie af. Dat is op zichzelf al een reden om met bewondering de evoluties op het toneel te volgen. Maar nog sterker wordt het, dat Pierre Boulez met dit concept volledig heeft ingestemd. Hij staat kordaat en kalm koor en orkest te dirigeren, alsof alles kinderspel is. Dit zijn berekende risico's, en precies daarom heeft deze opvoering zulk een vinnige, meeslepende vitaliteit.

En zo heeft het afgelopen jaar de componist Schönberg als theaterman in zijn rijke verscheidenheid getoond. Voor elk werk onderzocht hij nieuwe mogelijkheden. Voor elk gegeven uit de traditie bedacht hij een nieuw antwoord. Het blijft wel zo dat hij het verst ging in het openbreken van een compleet nieuwe klankenwereld, terwijl hij die entte op soms verrassend traditionele vormen. Uit deze tocht door zijn theaterwerk blijkt dat hij

een absoluut meesterwerk heeft afgeleverd. Nu Amsterdam nog maar eens bewezen heeft welk een sterk stuk *Moses und Aron* is, kan je alleen maar hopen dat het een vanzelfsprekend stuk wordt, met een plaats binnen het gangbare repertoire. Of zal het een uitzonderlijk stuk blijven zoals *Les Troyens* van Berlioz, uitzonderlijk van afmetingen, sterk bewonderd maar zelden (al te zelden) opgevoerd? De eenentwintigste eeuw zal hierop een antwoord moeten leveren.

Johan Thielemans



Al jaren werkt SABAM aan de bescherming van het creatief talent in de theaterwereld. Zo bouwt SABAM mee aan een stevige materiele basis voor een rijk en gevarieerd Vlaams repertoire.

Wil je als theaterauteur, choreograaf of componist van theatermuziek of als organisator van theatervoorstellingen meer weten over het hoe en waarom van SABAM, bel ons.

Marina Debeurme/Werner Strouven
SABAM-Theaterdienst
02/286 82 11
toestel 275

Torka T.

speelt

Gengè

Koen Van Impe

een mierenkolonie.

heen en weer lopend op een boomstam.

bezig materiaal te verzamelen.

geen tijd te verliezen.

mier 1 stapt eruit,

gaat aan de kant staan kijken en zegt:

'waar zijn we mee bezig?'

mier 2, wat verderop, stapt eruit, vraagt:

'waar zijn jullie mee bezig?'

mier 3, ergens tussen 1 en 2, houdt er ook mee op:

'waar ben ik mee bezig?'

3 mieren aan de kant,

de anderen hebben geen tijd te verliezen

*Nieuwpoortteater, Nieuwpoort 35, 9000 Gent
13, 14, 15 en 16 maart 09/2123 00 00*

*Zwarte Zaal, Reyndersstraat 7, 2000 Antwerpen
20, 21, 22, 23, 27, 28, 29 en 30 maart 03/233 82 88*

ASLK