

Moderne opera in Salzburg?

Jan Goossens zag nieuwe enceneringen van Wilson, Stein en Sellars.

Hoewel de editie 1997 van het festival van Salzburg weer gepaard ging met de obligate opstootjes van domme bemoeizucht vanuit de plaatselijke politiek en venijnige persoonlijke aanvallen vanuit de Weense boulevardpers, lijkt intendant Gerard Mortier stilaan maar zeker cruciale accentverschuivingen in zijn programmering te hebben geconsolideerd. Vooral voor de integratie van twintigste-eeuwse opera's in het festival, betekende dit jaar allicht een definitieve publieksdoorbraak.

Toch zal de klemtoon van het festival uiteraard steeds in sterke mate op het werk van Mozart (1756-1791) blijven liggen. Maar ook op dat vlak maakte Mortier dit jaar weinig evidente keuzes. Voor het eerst sinds mensenheugenis kwamen de razend populaire Da Ponte-opera's niet aan bod: geen *Le Nozze di Figaro*, geen *Don Giovanni*, geen *Così fan tutte*. De afgelopen jaren had Mortier behoorlijk wat moeilijkheden om er nog gemotiveerde en geïnspireerde regisseurs voor te vinden, en de resultaten, zoals Luc Bondy's *Le Nozze di Figaro*, waren vaak teleurstellend. Terecht werd deze enigszins kapotgeënceneerde werken dus een jaartje rust gegund. De traditionele festivalbezoekers waren daar echter allerminst mee opgezet. En een gedeelte van de plaatselijke horeca evenmin: zij willen ieder jaar weer dezelfde hits zien, want die brengen geld in hun laatje.

Eén echte hit kregen ze nog deze zomer van Mortier: een nieuwe productie van *De toverfluit* in de Felsenreitschule. Alle twaalf voorstellingen waren maanden van tevoren uitverkocht; de jacht op kaarten leidde soms tot waanzinnige taferelen. Toch leidde de zeer decoratieve encenering van de Duitse schilder Achim Freyer, die het naïeve, onschuldige sprookjesaspect van het werk sterk in de verf zette, tot heel kritische commentaren uit tal van hoeken. Bovendien zorgde de gespannen en haast destructieve relatie tussen dirigent Christoph von Dohnanyi en de Wiener Philharmoniker voor een muzikaal erg bleke en vlakke voorstelling.

Voorts draaide alles echter om de vroege opera's van Mozart, in het bijzonder om zijn eerste stappen binnen het genre van de 'opera seria': *Mitridate* uit 1770 en *Lucio Silla* uit 1772, die niet meteen tot het repertoire behoren, en het iets latere *Die Entführung aus dem Serail* uit 1782. Niet enkel de programmering op zich, maar meer nog de muzikale invulling van deze opera's was opzienbarend voor het

festival van Salzburg. De Engelse dirigent Sir Roger Norrington, een specialist van uitvoeringen op historische instrumenten, had de leiding over *Mitridate*; barokspecialist Mark Minkowski, de nieuwe muzikale directeur van de vlos, dirigeerde *Entführung*. Beiden zorgden met erg jonge orkesten voor scherpe, eigentijdse en daardoor vaak erg omstreden interpretaties van deze werken. Zo zetten ze de 'nieuwe' Salzburgse traditie voort van Mozart-producties zonder de Wiener Philharmoniker.

Allicht lag het werkelijke belang van deze editie van het festival echter op een ander vlak: dat van de enceneringen van twintigste-eeuwse opera's. In Von Karajan's eigenste Grosses Festspielhaus, dé festivaltempel bij uitstek met meer dan 2000 plaatsen, stonden deze zomer enkel nieuwe producties op de affiche van werken die na 1900 werden gecomponeerd. Debussy's *Pelléas et Mélisande* uit 1902, Alban Bergs *Wozzeck* uit 1921 en György Ligeti's *Le Grand Macabre*, dat in première ging in 1978. Voorts was er de herneming van Herbert Wernickes productie van Modest Moessorgski's *Boris Godunov* uit 1869-72. Zelfs enkele jaren geleden nog zou zo een programmering in het Grosses Festspielhaus ondenkbaar zijn geweest. En wat meer is: zowat iedere voorstelling was uitverkocht. Zo slaagde Mortier erin stilaan weer aan te knopen bij de oorspronkelijke bedoeling van de grondleggers van het festival, die onder Von Karajan totaal zoek raakte. Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal en Richard Strauss: alledrie wilden ze, zowat zeventig jaren terug, moderne en hedendaagse werken dankzij uitstekende, klassieke enceneringen en uitvoeringen eindelijk hun definitieve plaats in het repertoire geven. Volgens Mortier moet zijn exclusief festival o.a. in die doelstelling zijn zingeving vinden. Het lijstje van regisseurs en dirigenten dat hij afgelopen zomer verzamelde, was dan ook behoorlijk indrukwekkend. Robert Wilson en Sylvain Cambreling voor *Pelléas et Mélisande*, Peter Stein en Claudio Abbado voor *Wozzeck*, Peter Sellars en Esa-Pekka Salonen voor *Le Grand Macabre*.

Toch moeten bij die doelstelling natuurlijk meteen enkele kanttekeningen worden gemaakt. Om te beginnen zijn zowel *Pelléas et Mélisande* als *Wozzeck* uiteraard al sinds enkele decennia 'klassieke' twintigste-eeuwse opera's, die hun onomstreden plaats in het repertoire hebben. Dat maakte het echter alleen maar onvoorstelbaarder dat ze op het festival van

Salzburg nog nooit waren opgevoerd. Mortier wilde dus zeker ook iets rechtzetten en deze werken na zovele jaren van verwaarlozing hun Salzburgse première bezorgen. Of: het verhaal van een uitgestelde entree in de 'Hall of Fame' van het operawereldje.

Vervolgens kan een programmator als Mortier wel de lijnen uitzetten, maar blijft hij in laatste instantie heel erg afhankelijk van de regisseurs die zo een concept moeten invullen. En in dat opzicht knelde het schoentje hier en daar een beetje. De fundamentele artistieke meningsverschillen tussen Mortier en Peter Stein zijn zo stilaan genoegzaam bekend, maar Mortier was nu eenmaal contractueel verplicht om Steins *Wozzeck* over te nemen van de Osterfestspiele. En met zijn productie van *Pelléas et Mélisande* gaf Robert Wilson niet meteen blijk van een stilaan minder problematische relatie met de klassieke werken van het operarepertoire, waar hij de jongste jaren zo graag de tanden in zet.

Wilson

Robert Wilson creëerde zijn productie van *Pelléas et Mélisande* begin dit jaar in de Opéra National de Paris. Het ging dus om een coproductie en in de praktijk kreeg Wilson eigenlijk de kans om alles nog eens over te doen in muzikaal veel betere, om niet te zeggen ideale omstandigheden. Er stond hem in Salzburg immers een uitgelezen cast ter beschikking, met o.a. Dawn Upshaw als *Mélisande*, die haar roldebuut maakte, de jonge lyrische bariton Russell Braun als *Pelléas* en de stilaan legendarische Engelse bass Robert Lloyd als *Arkel*. Bovendien was de muzikale leiding in handen van Sylvain Cambreling, een echte specialist van het werk, die er enkele jaren terug nog een uitstekende versie van bracht in Frankfurt in een regie van Christoph Marthaler. *Pelléas et Mélisande* is de jongste jaren een ware toetssteen voor belangrijke regisseurs geworden: allen hebben ze er zich aan gewaagd. Marthaler maakte van het werk een soort burgerlijk, haast absurd huiskamerdrama; bij Sellars speelde alles zich af in het milieu van de decadente 'nouveaux riches' in Malibu in Californië. Niet iedereen had echter zo een eigen en scherpe visie op het werk: Stein maakte er een ietwat flauw en oninteressant symbolistisch sprookje van; ook bij Herbert Wernicke groeide het nauwelijks boven dat niveau uit.

Iemand als Wilson kan je natuurlijk moeilijk een gebrek aan visie verwijten. Toch lijkt



zijn heel persoonlijke vormtaal, die op het naoorlogse Westerse theater zo een revolutionaire invloed uitoefende, jammer genoeg in zekere zin een gemakkelijk voorwendsel geworden om een echte confrontatie met en interpretatie van de klassieke werken die hij encenseert, uit de weg te kunnen gaan. Of het nu gaat om Stravinski's *Oedipus Rex*, of om Luigi Nono's *Prometeo*, of om Debussy's *Pelléas et Mélisande*: telkens zie je dezelfde obligate Wilson-elementen die aan die werken op zich echter meestal veel te weinig toevoegen.

Ook nu weer waren die Wilson-elementen present: een uitgestrekte, naakte Bühne met hier en daar enkele spaarzame decorelementen en rekwisieten; een reusachtig wit achterdoek waarop de egale belichting zich tot een cruciaal element in de vormgeving ontwikkelde; abstracte en zeer esthetiserende kostuums van Frida Parmeggiani; en een precies gechoreografeerde en a-emotionele bewegingstaal.

Nu kwamen al die elementen hier en daar ook samen tot een uiterst intense eenheid. Dat was het geval in de legendarische scène waarin Mélisande vanuit haar raam voor Pelléas zingt waarbij haar lange haren tot aan zijn voeten vallen. Wilson plaatste de beide geliefden in twee torentjes, het ene links voor op de Bühne en het andere rechts achter. Pelléas bevond zich lager dan Mélisande, en kon niet meer hogerop; het trapje van Mélisandes torentje reikte niet tot beneden. Zo kreeg de harde waarheid van deze liefdesscène heel scherp vorm: de geliefden zouden mekaar nooit bereiken. Ook de scène bij het begin van het vierde bedrijf waarin grootvader Arkel Mélisande tracht te troosten, als Golaud binnenkomt en haar mishandelt, was van een zelden geziene diepgang. Hier kreeg *Pelléas et Mélisande* dankzij de anti-anekdotische en strakvormelijke aanpak van Wilson een haast mythische dimensie: de personages werden oerfiguren die spraken uit de diepte der tijden. Bovendien werd duidelijk welke magie kan ontstaan vanuit de samenwerking tussen Wilson en fantastische performers als Dawn Upshaw en Robert Lloyd. Of de regisseur het nu wilde of niet, zij gaven zijn bewegingstaal een emotionaliteit mee die van een zeer ontroerende rijkdom was.

Jammer genoeg waren de hier beschreven scènes uitzonderingen. In het algemeen was

Wilson's encensering niet veel meer dan een vormkwesdie die in zijn eigen details verstrikt geraakte en Debussy's verpletterende werk met zijn ontzettende maatschappelijke consequenties, op pijnlijke wijze aan zijn lot overliet. Cambrelings doorvoelde leiding zette dat nog eens extra in de verf.

Stein

Peter Steins *Wozzeck* was in een ander bedje ziek, maar op merkwaardige wijze leidde dat in zekere zin tot eenzelfde resultaat. De jongste jaren lijkt Stein een voortdurend gebrek aan visie te willen maskeren. Ofwel achter een connectie met platte folklore, zoals vorig jaar in zijn encensering van de Oostenrijkse Alpenklassieker *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* met Weense monumenten als Otto Schenk en Helmut Lohner; ofwel achter een verstikkend soort academisme, zoals eveneens vorig jaar in zijn productie van Schönbergs *Moses und Aron*. Een academisme dat zich al uit in de vormgeving: voor *Moses und Aron* maakte Karl-Ernst Hermann een decor dat wel heel erg deed denken aan George Tsypins vormgeving voor Peter Sellars' *Saint-François d'Assise*. Voor *Wozzeck* schijnt Steins vormgever Stefan Mayer dan weer veel inspiratie bij Robert Wilson te hebben gevonden. Bij momenten een volledig naakte Bühne met een hel belicht achterdoek; de voortdurende geometrische opdeling van het speelvlak. Kortom: het ziet er allemaal goed uit en het doet erg denken aan het werk van bepaalde 'meesters', maar de warmte en de menselijkheid van 'the real thing' heeft het geenszins.

Dat laatste gold ook voor zijn encensering van *Wozzeck*, al is het erg moeilijk om de vinger te leggen op wat er mis ging in de voorstelling. Angstaanjagend was alleszins dat er op geen enkel moment enige emotionaliteit van op de Bühne het publiek bereikte, en bij Büchners ontroerende en zware thematiek is dat toch vrij verrassend. Stein schijnt zich uitsluitend te hebben geconcentreerd op een perfect ogende vormgeving, en op de navolging van de regieaanwijzingen, d.w.z. de uiteenzetting van het verhaaltje. Verder dan goedkope clichés geraakte hij in zijn tekening van de personages niet. *Wozzeck* als een operaversie van Sylvester Stallone, Marie als een vulgaire hoer

die zich sowieso aan iedere man verkoopt: zulke figuren doen de rijkdom van Bergs partituur geen recht, zijn oninteressant en ontroeren geenszins. Uiteraard deed een ongetalenteerd acteur als Albert Dohmen, als Wozzeck, de voorstelling geen goed.

Ook hier weer zette de briljante en rijke leiding van Claudio Abbado de emotionele armoede van Steins productie alleen maar in de verf.

Sellars

Aan Peter Sellars' encensering van Ligeti's *Le Grand Macabre* werkte ik zelf mee als regie-assistent: over het eindresultaat kan ik me dus moeilijk uitspreken. Toch lijkt er me op zijn minst een cruciaal verschil in aanpak tussen Sellars enerzijds en regisseurs als Wilson en Stein anderzijds, een verschil dat ten dele verklaart waarom het Sellars' voorstellingen niet ontbreekt aan de warmte en de menselijkheid die afwezig waren in *Pelléas...* en *Wozzeck*. Uiteraard heeft ook Sellars een heel uitgesproken visie op een werk voor hij de repetities start, en staan vormgeving en kostuums in functie van die visie of dat concept. Maar in tegenstelling tot wat velen denken vertrekt dat concept steeds vanuit een erg grondige en diepgaande poging om het betreffende werk in al zijn rijkdom te vatten. En, nog belangrijker, tijdens de repetities toont hij een enorme openheid om dat concept eventueel te wijzigen, bij te sturen of aan te vullen. Bij het zien van *Pelléas...* kreeg je de indruk dat het Wilson enkel te doen was om zijn eigen taaltje; bij *Wozzeck* was het dan weer overduidelijk dat Stein helemaal geen interessante visie op het werk had.

De balans van Mortiers pogingen afgelopen zomer om *Pelléas et Mélisande* en *Wozzeck*, twee klassieke twintigste-eeuwse opera's, alsnog hun eveneens klassieke productie op het festival van Salzburg te bezorgen, is dus dubbel. Muzikaal was het telkens een triomf, maar op theater vlak konden de encenseringen geen recht doen aan de status die de werken op zich reeds bezaten. Gelukkig zet Mortier zijn zoektocht naar een nieuwe generatie van jonge en klassieke regisseurs ongetwijfeld voort.