

Oechslin, de tovenaar van de Munt

Henri Oechslin realiseert in de Munt oude theaterdromen, zoals een doek van 180 meter lang en 11 meter hoog dat fout- en vrijwel naadloos over de scene schuift. Een gesprek over de technische kanten van de kunst

Henri Oechslin, Fransman van geboorte, haalde een technisch bachelauréat. Omdat zijn vader er zich tegen verzette, ging hij maar niet bij het toneel en studeerde voor ingenieur, specialiteit electronica. Toen hij vier jaar later afstudeerde, kreeg hij onmiddellijk een contract als assistent bij Pierre Dux. Op dat ogenblik wilde Oechslin regisseur worden en eerst hoogte krijgen van alle andere vakken in het theater, maar het assistentschap werd zo slecht betaald dat hij eerst nog twee jaar leraar wiskunde werd. Daarna was hij van 1964 tot 1968 werkzaam in Kiel en Berlijn (in een filmstudio). In Duitsland leerde hij het vak: hij was er technicus, decorontwerper en een enkele keer regisseur (vooral voor Franse stukken). In Marokko leidde hij drie jaar lang een cultureel centrum. Na weer eens vier jaar vond hij werk bij de opera van Straatsburg en Colmar. Het waren zijn eerste passen in de wereld van de opera.

Henri Oechslin - foto J.P. Bauduin



Van Straatsburg, waar toen Alain Lombard directeur was, leidde de weg naar Parijs waar hij directeur de scène werd aan het Odeon-theater, opnieuw bij Pierre Dux. Daar werkte hij voor Strehler en Ronconi. Oechslin vestigde zijn reputatie omdat hij nogal wat risico's durfde nemen. Hij hielp Ronconi bij een heel ingewikkelde productie van *De Barbier van Sevilla* (er kwamen 70 machinisten aan te pas). Een ander huzarenstukje leverde hij voor Lavelli die voor *Le Roi se meurt* (Ionesco) een decor had bedacht dat bestond uit een reeks opblaasbare ballons: als de koning dood was, was ook het hele decor leeggelopen. Alle onderdelen moesten apart en met een heel precieze druk worden opgeblazen. Tot één dag voor de generale repetitie ontploften er altijd onderdelen en telkens weer ging Oechslin op zoek naar een nieuwe oplossing, tot niets meer fout liep. Oechslin stond al vlog bekend als een theatertovenaar.

Een tijdlang was hij dan verbonden aan de Comédie Française, tot hij in 1977 onafhankelijk ging werken en zich specialiseerde in het ombouwen van theaters (hij werkte o.a. mee aan het opknappen van Le Châtelet te Parijs). Op dat ogenblik waren twee energieke operadirecteurs op zoek naar een technisch directeur. Oechslin kon naar Genève of naar Brussel. "Ik wilde eerst naar Genève," vertelt Oechslin, "maar toen ik met Mortier naar de Muntshouwburg kwam kijken, had ik plots een 'coup de foudre', wat voor mij belangrijk is." Nochtans ging het om een oude zaal, met verouderde apparatuur, maar dat was precies wat Oechslin beviel.

Wat is uw rol in het productieproces? Beslist Mortier wie hier komt werken als decorateur of heeft u daarenige inspraak bij?

"Van bij het begin hebben we afgesproken dat die keuze gemeenschappelijk zou gemaakt worden, het staat zelfs in mijn contract. Mortier spreekt altijd met mij over de keuze van regisseur en decorateur. Een decorateur met wie ik helemaal niet opschiet, wie hij ook weze, zullen we niet gebruiken. Op die regel bestaat geen uitzondering."

U gaat daarom zoveel theaterproducties bekijken?

"Natuurlijk. Men kan niet in een hoekje blijven voortboeren. Men heeft die confrontatie en informatie constant nodig."

Het uiterste

Zijn er verschillen tussen de werkmethodes in de verschillende landen?

"Tussen Duitsers en Italianen zijn er grote verschillen. De Duitsers willen altijd een 'Bauprobe': aan de hand van de schetsen moet ik een decor opbouwen op de scène, en dan komen ze kijken of het ze bevalt. Dat doen Fransen of Italianen nooit. De Fransen houden het bij een maquette op schaal, soms bij een tekening op papier, omdat ze ervan uitgaan dat ze het eindresultaat kunnen bedenken. Ik kan met beide methodes werken."

U heeft hier de decors voor Louise ontworpen. Welke methode heeft u dan gebruikt?

"Een maquette was voldoende. Een maquette vind ik trouwens erg belangrijk. Maar de Italianen b.v. willen er niet van horen. Ze houden er niet van. Voor we verder gaan, toch één belangrijke opmerking: met de grote professionelen is er nooit een probleem. Hun eisen gaan zeer ver, maar ikzelf eis ook altijd het uiterste, daar vinden we elkaar. Slechts de beste arbeid levert iets op. Ik heb graag dat regisseurs al lang van tevoren een duidelijk concept hebben, en ik werk graag met hen aan de ontwikkeling ervan mee. Soms stellen regisseurs iets voor wat hier niet kan, maar vaak zie ik dat ze niet ver genoeg gaan en doe ik zelf voorstellen. Het is heel belangrijk dat de techniek niet als een rem op de regisseur werkt. Ik moet zo open mogelijk staan voor hun ideeën en moet vooral reageren met een 'ja, maar...'"

Waar ging u verder dan de regisseurs?

"Een klein voorbeeld: sommige regisseurs vinden het niet erg dat de toeschouwers op de eerste rijen nog de coulissen boven het toneel kunnen zien, maar ik dring aan op een propere oplossing: we spelen zowel voor de eerste als voor de laatste rij. Soms gaat het ook om technische oplossingen. Herrmann, de regisseur met wie ik het liefst werk, wilde voor *La Clemenza di Tito* een echt vuur op het einde van het eerste bedrijf. Dat kon echt niet en zo hebben we samen de rode zijden linten bedacht, die het vuur symboliseren. In *Don Giovanni* wilde hij een gat waarlangs Don Giovanni verdwijnt. Herrmann kan alleen een wens formuleren maar ik moet die dan technisch uitwerken. Dat is mijn belangrijkste taak, ik vind ze passionant."

Een decorateur als Frigerio wil altijd nieuwe materialen gebruiken?

"Typisch voor Frigerio is dat hij een bepaald materiaal ontdekt en er dan verschillende jaren mee werkt. Zo gaat hij nu door een plexi-glas-periode. Ik doe hem er op dit ogenblik van afwijken. Voor *Tristan* zijn er weer kaders, maar ik zal er geen plexi-glas in plaatsen, ondermeer omdat het te zwaar is. Ik heb soepel plastic ontdekt, dat ik wil uitproberen."

Hoe vindt u die nieuwe materialen?

"Ik reis veel, ik zie veel en ga zoveel mogelijk naar tentoonstellingen, veel kunst- maar ook technische tentoonstellingen, van gereedschap, electronica, plastic, ... Die richten zich niet tot theatermensen maar ik ga zien wat bruikbaar is. In de bouwnijverheid gebruikt men nu veel plastic en mousse, daar kunnen we dankbaar gebruik van maken."

U kan decorateurs een nieuw materiaal opdringen?

"Soms. In *Tristan* wil Frigerio een Bretoense rots. Aanvankelijk wilde hij de bergen in om er een moulure te maken. Die techniek heb ik een jaar geleden toegepast voor *L'illusion comique*, van Strehler in het Odeon-theater. We hebben toen moulures in latex gemaakt van drie op tien meter. Het kost duur, want je hebt er veel mensen voor nodig, en het vergt tijd. Voor *Tristan* was dat niet mogelijk. Ik heb dus iets anders uitgewerkt. De rots is elf meter lang, vier meter breed en vier meter hoog. Op een metalen structuur brengen we een bepaald mousse aan. Vier of vijf beeldhouwers zullen daaruit een rots maken. Zo verrijk ik de woordenschat van de decorateur."

Een lege scène

Toen Mortier in februari 1980 zijn benoeming op zak had, kwam hij met Oechslin elke week naar de Munt om het terrein te verkennen. Oechslin's contract begon pas op 1 juli maar zo lang kon hij niet wachten, wilde hij in september een behoorlijke eerste productie op de planken brengen. In de Munt kon hij toen op niet veel hulp rekenen. Voor de eerste productie, *Don Carlos*, met decors van Frigerio, heeft Oechslin alles zelf moeten ontwerpen én tekenen, het personeel werd pas later aangeworven.

Toen u hier arriveerde, vond U bijna een lege scène.

"Juist, maar dat is voor mij altijd een soort ideaal geweest. Als een scène b.v. een draaitoneel heeft, wil dat zeggen dat men bijna geen valluiken heeft. Dat is een belemmering. Als men niet de oude perches heeft om de decors op te hangen, vervallen er weer een hele boel mogelijkheden die de

scène-à-l'italienne biedt. Het ideaal is een kubus waar men in de bovenste coulissen zoveel mogelijk vrijheid heeft en waar men over een mobiele vloer beschikt. Daarom blijft die oude machinerie de best denkbare. Ik vind dat de oude doosvorm van de Italianen de meest perfecte wonderdoos blijft. De grote, moderne scènes die men nu al veertig jaar lang bouwt, beperken de mogelijkheden. Op die scènes kan men een personage niet langs een gat van een meter op een meter laten verdwijnen: hun praktika kabela's zijn te groot. Als ze dat willen verwezenlijken, moeten ze een complexe machinerie bijbouwen. Dus schrappen ze zulke effecten. Bij ons, in *Don Giovanni*, was dat geen probleem."

De scène van de Munt was nochtans niet ideaal, toen u hier toekwam?

"Natuurlijk niet. Ik was een beetje ongerust, niet in alle staten, dat ligt niet in mijn karakter, ongerust dus. Ik wilde een tekst publiceren over de toestand waarin we het theater aangekomen hadden, maar dat was taktisch niet geraden. We hebben dan een soort beschrijving van de inboedel gemaakt. Wat er zich onder de scène bevond, was niet meer bruikbaar. De wagens functioneerden voor tien procent, maar als een machinerie niet voor 90 procent werkt, gebruik ik die niet. We hebben dus een nieuwe plankenvloer gelegd, en als we gaten zouden nodig hebben, wilden we die per productie maken, in afwachting van een theater dat terdege uitgerust zou zijn. Ook de bovenstructuur was in een lamentabele toestand: de dragers zijn niet te gebruiken. We doen dus alles met draden, wat vreselijk veel vraagt van de machinisten. Het is een techniek die men nog slechts in enkele Italiaanse theaters aantreft. In dit kader moest ik dus *Don Carlo* mogelijk maken, met beweegbare muren. De bovenstructuur van het theater kon die muren helemaal niet dragen. Daarom heb ik een hydraulisch systeem uitgedokterd. De twee muren samen wogen zeven à acht ton. Het bovenste deel woog drie ton. En het lukte. We gebruiken in de Munt zeer veel metaal. In Frankrijk gebruikt men nog altijd hout; de nieuwe materialen, zoals aluminium of metaal stoten hen wat af. Het metaal is nochtans lichter en kan meer dragen."

Wordt al dat werk in de ateliers van de Munt uitgevoerd?

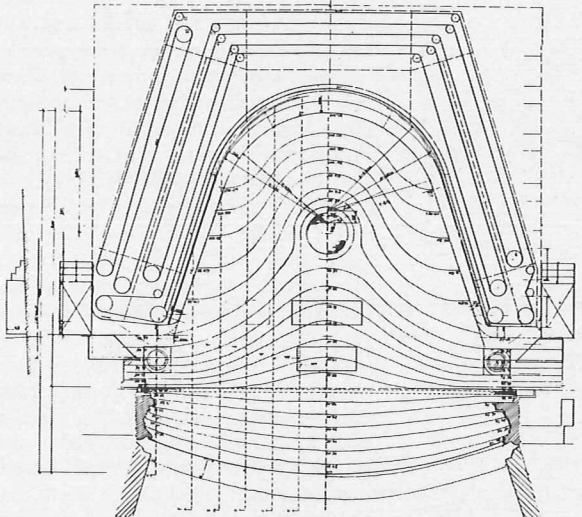
"Neen, dat is niet mogelijk. Ik moet werk uitbesteden. Ik heb daarbij veel geluk gehad. Vanaf de eerste productie heb ik hier de heer Junkers ontdekt, die net zoals ik een grote passie voor zijn ambacht heeft. Hij is een buitengewone stielman, met wie ik

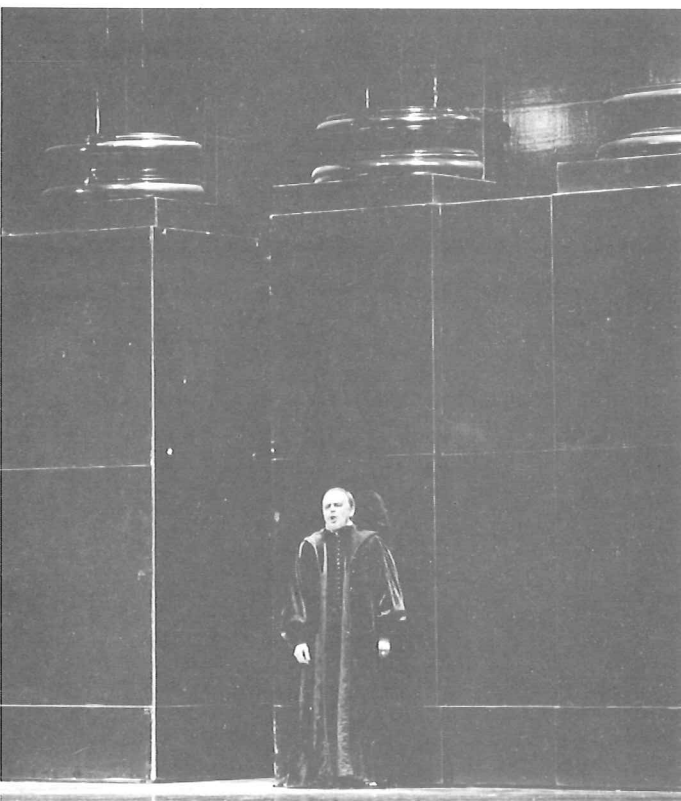
Een buitengewone techniek ten dienste van een opera

In de geschiedenis van de scenografie ontbreekt het niet aan voorbeelden die getuigen van de inventiviteit van de theatermensen. Het toneelbeeld van onze nieuwe productie van *Così fan tutte* knoopt opnieuw aan met de sinds twintig jaar iets in onbruik geraakte voorliefde voor geschilderde decors.

De voor deze voorstelling aangewende techniek is nochtans onmiskenbaar van onze tijd, ondanks het feit dat het idee niet meer zo nieuw is. Ongeveer 150 jaar geleden reeds plaatste de technische directeur van Bayreuth twee stevige, zeer hoge rollen aan weerskanten van, en loodrecht op het toneel, waarop hij een geschilderd doek van ongeveer 75 meter bevestigde, om aldus een landschap te laten evolueren. Dit doek was echter vlak. Vandaag echter wordt van de technische verantwoordelijke van de Nationale Opera gevraagd een geschilderd doek van 11 m hoogte op 190 m lengte een gebogen parcours te laten doorlopen. Dit is naar ons weten een première. Op een vaste structuur opgehangen in de nok van de toneelzolder, werd een traject van 190 m uitgestippeld. Het doek werd om de 10 cm bevestigd aan een ketting van dezelfde lengte, die langs geleivlakken en tandwielen loopt. Het zichtbare gedeelte van het cyclorama bedraagt ongeveer 25 m, wanneer hij zich verplaatst, beweegt het doek in zijn totaliteit. Vier tandwielen aan de rechterkant en drie tandwielen aan de linkerkant van het toneel (vanuit de zaal gezien) worden eveneens aangedreven met kettingen en stangen door een verdragend motor-aggregaat. Wij hebben u hiermee een weinig willen verduidelijken hoe de scenische installatie waarvan u getuige en toeschouwer bent, functioneert. Maar dit technische aspect moet u niet weerhouden u te laten meeslepen door het genoeg dat deze opera biedt.

Henri Oechslin
technisch directeur





Don Carlo - foto
Michel Vanden
Eeckhoudt

zeer nauw samenwerk. Ik ga nu een zevental jaar creatief om met de techniek. Ik wil geen vernieuwing brengen, ik vind dat niet interessant. Ik wil de techniek ten dienste stellen van de wensen van de équipe. Ik wil geen gratuite stunts uithalen. Daarom is het decor van *Così Fan Tutti* voor mij zo belangrijk. Hoe ingewikkeld dat ook is, het publiek ziet niets van de techniek. Als men de techniek ziet of als ze overweldigd, vind ik dat gênant. Bij *Così* ziet men alleen een doek dat voorbyschuift. Het is een oude theaterdroom om zo iets te realiseren. Men zoekt er al 150 jaar op. Van 1950 af heeft men wel doeken in rechte lijn over het toneel zien schuiven, maar de kromme buiging was nog nooit gelukt voor een doek dat 180 meter lang was. Herrmann kwam me vinden met die idee van dat schuivend doek en zei: ik heb het vroeger al geprobeerd maar het is mij nog nooit gelukt. Dat was een extra-uitdaging. Ik ben beginnen tekenen, samen met Junkers. Met hem heb ik het technisch systeem ontworpen. Het is een echte uitvinding. Wanneer je 26 meter doek op de scène ziet, zijn er nog 154 meter achter de scène verstopt. Daarbij is het doek elf meter hoog. We hebben geopteerd voor één motor met een directe, mechanische verbinding naar de andere kant. Eerst wilde ik een doek van 12 meter hoog. Dat wordt nergens gemaakt. We hebben stalen laten maken bij een Italiaanse firma, maar dat wilde niet lukken. Ik heb dan een doek van tien meter hoogte laten weven op bestaande weefgetouwen, maar die toestellen kunnen slechts tot een lengte van 150 meter weven. Dus

moest ik de machines laten versterken om tot 180 meter te geraken. Ten slotte heb ik het doek toch één keer moeten doorsnijden, omdat we in tijdnood raakten. Ik moest al een deel van het doek monteren terwijl de Italiaanse schilders nog bezig waren. Het laatste deel is gelukkig erg donker, dus daar konden we in snijden zonder dat later iemand de naad zag. Het was een heel avontuur, want ik wil het niet eens hebben over die eeuwige vliegtuigstakingen in Italië."

Dat prachtige doek is dus in Rome geschilderd?

"Ja. Nog weinig kunstenaars in Europa kunnen zulke doeken maken. Drie of vier. De drie beste schilders bevinden zich in Rome, hun zonen hebben niet diezelfde kwaliteit. Gelukkig ken ik nu toch een reeks jonge schilders die dat ambacht willen leren, zodat de traditie en de kunde verzekerd zullen blijven."

Een nieuwe scène

Waarom moet de scène van de Munt aangepast worden?

"Het is een kwestie van efficiëntie. Het kost ons te veel tijd om met deze machinerie alles op punt te stellen. We hernemen *La Clemenza di Tito*, en de voorbereiding ervan neemt te veel tijd in beslag. Er komt een muur van tien meter aan te pas, zonder één verticale lijn. We moeten het doek dus op een groot raam spannen. Daar kruipt veel te veel tijd in. Met een betere uitrusting kunnen we zo iets vlugger doen en kunnen we ons concentreren op belangrijke dingen."

De nieuwe scène zal niet gecompliceerd zijn?

"Neen. Er zullen vijf bruggen zijn, maar de techniek blijft in de geest van het theater uit de negentiende eeuw. We zullen nog over wagens (chariots) beschikken zodat de decors van links of rechts kunnen worden opgeschoven. Dat is een effect dat nog vaak door regisseurs gevraagd wordt en dat met liften niet meer mogelijk is. Het gaat bij ons om een huwelijk tussen het verleden en de jongste technische snufjes. De machinisten zullen minder fysieke inspanning moeten leveren en ook minder gevaar lopen."

Dat nieuwe concept is gegroeid uit de ervaring met de verschillende regisseurs?

"Precies."

Maar wanneer de scenografie verandert, zal de nieuwe scène die evolutie kunnen opvangen?

"Zeer groot kunnen de wijzigingen niet zijn: een helikopter die langs het dak op de scène landt, zal wel altijd tot de onmogelijkheden blijven behoren.

De evolutie zal afhangen van de evolutie van regisseurs zoals Herrmann, en ik hoop dat hij nog vaak bij ons komt werken. We moeten hen kunnen blijven dienen, in de nobelste betekenis van dat woord."

Maar de ruimte zelf beperkt en bepaalt de mogelijkheden?

"Vanzelfsprekend. Maar ik hou van de scène-à-l'italienne. Hier is de afstand tussen de toeschouwer en de scène maximaal vijf-à-zevenentwintig meter: dat is ideaal. De Metropolitan in New York of de nieuwe La Bastille-opera in Parijs zijn reuzezalen. Dat levert een heel andere wisselwerking op."

De mogelijkheden van de Munt-scène laten niet toe in repertoire te spelen, d.w.z. elke avond een ander stuk zoals in Duitsland?

"Neen, maar ik vind dat bij een theatermaken van hoge kwaliteit het uitgesloten is op die Duitse methode te werken. De zaal laat het niet toe maar ik ben er ook radikaal tegen. Het publiek is aan een bepaalde vorm van perfectie gewend geraakt langs b.v. de film om. Dat kan men in een schouwburg nooit bereiken als men voortdurend opbouwt en afbreekt. Het repertoiretheater is gedoemd om te verdwijnen. De enige andere oplossing is op meer dan één plaats te spelen."

Toen u hier aanbelandde heeft u ook de belichting moeten aanvullen?

"Natuurlijk. Elk theater waar ik ooit gewerkt heb, mag me dankbaar zijn omdat ik altijd veel materiaal heb aangekocht. Ik wil over alle mogelijke apparaten beschikken omdat licht zo belangrijk is. De belichter moet echt kunnen maken waar hij aan denkt. Ik mag hem niet blokkeren. Een belichter bestaat nog niet zo lang in Frankrijk of Duitsland. Engeland daarentegen, heeft altijd een lighting designer gehad. In de Munt heb ik aan de bestaande belichting materiaal uit de filmstudio toegevoegd. Ik moest lampen "à chimie" hebben, want die zijn nu erg in de mode."

Dat daglicht heeft of had wel een nadeel: je zag altijd eerst een helle flits.

"De apparaten zijn nu geperfectioneerd. We beschikken nu over luiken die de lamp afsluiten. Ze worden van op afstand bediend en ze kunnen op een fractie van een seconde openklappen, een effect dat Chéreau bij *Lucio Silla* gebruikt heeft."

Geraakt u nooit vermoeid van al die gekke eisen van de regisseurs en de decorateurs?

"Nooit. Als het gefundeerd is, wil ik aan alles meedoen. Dan ben ik tot alles bereid..."

Pol Arias en Johan Thielemans