

Het Hooglied als verzachter

De Munt creëert *Reigen* naar Schnitzler

*Is opera dan toch een risicoloze bourgeoisiekunst,
een genre dat de wereld net altijd iets aantrekkelijker maakt?*

*De makers van Reigen doen dat in elk geval,
vindt Johan Thielemans, maar dat is niet het wezen van de opera.*

De creatie voor de Munt van de opera *Reigen*, naar het toneelstuk van de Weense schrijver Arthur Schnitzler, kwam tot stand in een samenwerking van regisseur Luc Bondy, componist Philippe Boesmans en dirigent Sylvain Cambreling. Door hun goede verstandhouding bij *L'Incoronazione di Poppea* (1989) besloten ze hun krachten opnieuw te bundelen voor een gezamenlijk project. Boesmans, die instond voor de moderne orchestratie van Montverdi's partituur, had daar wel oren naar, maar had tegelijk zijn ervaring met *La Passion de Gilles* (1983) voor ogen. Voor het libretto van deze opera had Boesmans een beroep gedaan op de bekende Belgische romancier Pierre Mertens. Mertens schreef echter een tekst met een geringe dramatische kracht en dus weinig geschikt, hoe interessant het libretto verder ook was. Daarenboven had Mertens zich niets aange trokken van de gebaldheid die een libretto vereist. Dat verplichtte Boesmans ertoe om al componerend in te grijpen, en dat vele schrappen vond hij achteraf geen bevredigende methode.

Boesmans wilde het deze keer anders aanpakken. Hij wenste uit te gaan van een bestaand toneelstuk opdat de theatrale kwaliteit van het gegeven van bij de aanvang een garantie was. Die wens van Boesmans duidt op een belangrijke evolutie in zijn denken over opera. Toen hij aan het begin van de jaren tachtig een opera wilde schrijven, was hij een avant-garde componist. In die kringen had opera lang een slechte naam. Het genre, zo heette het daar, was voorbijgestreefd, een uiting van aftandse bourgeoisie-

kunst. Je kon er alleen tegen zijn. Het duidelijkst was dat met de compositie *Staatsoper* van Mauricio Kagel. Kagel schreef het werk in de jaren zeventig in opdracht van de Staatsoper van Hamburg, maar zijn opera was een ironisch commentaar en een daad van afwijzing. Kagel behoorde tot de muzikale leefwereld van de jongere Boesmans. Toen Gerard Mortier hem vroeg om een opera voor de Munt te schrijven, was Boesmans eerste idee dan ook dat hij binnen de opera iets kritisch zou schrijven. Iets met een knipoog, iets met een subversieve ironie. Dat leek hem toen het enig juiste esthetische uitgangspunt. Met de tweede opdracht voor de Munt zat het nu anders. Boesmans was jarenlang nauw bij de Munt betrokken geweest, als componist en als toeschouwer. Hij leerde tijdens de jaren van Mortier dat opera onvermoede mogelijkheden bood, en dat in de afgestofte versies die de Munt met de regelmaat van een klok presenteerde een grote actuele relevantie school. Boesmans leerde ook de theatrale kracht van het genre te appreciëren. Om kort te gaan: van een kritisch hedendaags componist werd hij een bewonderaar van het genre. Vandaar de wens die hij voor zijn nieuwe opdracht uitsprak: vertrekken van een sterk, dramatisch libretto.

Farandole

Het voorstel om *Reigen* van Schnitzler te bewerken, kwam van Luc Bondy en die had daar zo zijn eigen redenen voor. Bondy, die in het verleden reeds verschillende stukken van Schnitzler met groot succes geën-

sceneerd had, vond dat *Reigen* onvolmaakt was. Er ontbrak wat aan *Reigen* en dat ontbrekende kon nu precies door de muziek worden ingevuld. Bondy wilde aantonen dat *Reigen* pas ten volle zijn gewicht kreeg als opera. De redenen die hij hiervoor opgeeft, zijn merkwaardig, vooral als je het stuk van Schnitzler van dichterbij bekijkt. *Reigen* werd door Schnitzler in 1900 voor eigen rekening gepubliceerd. In 1904 volgde er een publicatieverbod in Duitsland. Toen het stuk in 1921 voor het eerst in Wenen werd opgevoerd, volgde er prompt een verbod van de Oostenrijkse censuur. Schnitzler had een schandaalstuk geschreven. Alles draait rond de liefde, of beter het liefdesbedrijf. Schnitzler voert een reeks mannen en vrouwen ten tonele die een voor een aan een onontkoombare seksuele aantrekkingskracht toegeven. Maar al deze seksuele ontmoetingen hebben geen enkel gevolg: de partners worden of in de steek gelaten of gaan zelf op zoek naar een nieuwe kandidaat. Het seksueel verlangen blijkt onbruikbaar als basis voor een langdurige relatie. Schnitzler schreef een reeks scènes die elk dezelfde structuur hebben: in een eerste fase maken we het spannende, troebele spel van de verleiding mee; daarna verdwijnen de partners in bed; tenslotte is de betovering verbroken, blijft er slechts koelheid over en probeert een van de twee partners zich zonder teveel gevolgen uit de voeten te maken. Het stuk vangt aan bij een hoer, voert ons door alle lagen van de bevolking en eindigt weer bij dezelfde hoer: *Reigen*, of de cirkel is rond.

De opeenvolging van de verschillende ontmoetingen laat een onderliggend cynisme zien. Bij Schnitzler bestaan gevoelens van liefde, verering, of trouw niet: het zijn woorden die gebruikt worden om een zuiver biologische nood met veel verbeelding in te kleden. Het is keer op keer hetzelfde, of het nu gaat om een bourgeoisie, een dichter of een graaf, dat maakt geen verschil. Laten we ons geen illusies maken: de hoer is de enige eerlijke vrouw, want bij haar weet je waar het om gaat. De anderen verhullen het, durven het niet bekennen. Je kan dan zeggen: leve de eerlijkheid, maar Schnitzler laat eveneens zien wat een centrale leegte de eerlijkheid veroorzaakt. Want seks schenkt geen vervulling, is nooit een eindpunt. Daarom blijft iedereen maar rond dolen in deze droevige farandole van de onbevredigden. Mensen gedragen zich belachelijk in dit liefdesspel, maar, ook al lachen we er om, er is geen uitweg. De lach wordt een grijns. Schnitzler toont zich een ware Oostenrijker in zijn radikaal negatieve visie op de wereld.

Dit is de ontluistering die je terugvindt bij Freud, het genadeloze dat de teksten van Thomas Bernhard of Gustav Schwab (*Overgewicht*) kenmerkt. Schnitzlers stuk is in hoge mate verontrustend.

Hooglied

Wat ontbreekt er nu aan dit stuk? Luc Bondy verwijst naar een oppervlakkige technische moeilijkheid. Als hij dit stuk op het toneel wil brengen, zou hij niet goed weten wat te doen met het moment waarop de partners de liefde bedrijven. Een zwartslag? Een zedig gordijn? Dat vindt hij allemaal flauw, en de liefdesdaad zelf laten zien, vindt hij gênant. Die momenten, zo meent hij, kunnen prachtig met muziek worden opgevuld. Het moet gezegd dat Boesmans voor de liefdesmomenten inderdaad doeltreffende muziek heeft geschreven, zodat deze scènes een vanzelfsprekendheid verkrijgen die bij het gesproken toneel moeilijk te realiseren is.

Uit het libretto, dat in nauwe samenwerking tussen componist en regisseur tot stand is gekomen, blijkt echter dat Bondy het vooral moeilijk heeft met de nihilistische boodschap van het stuk. Ook hier beroept Bondy zich op het wezen van de opera om te argumenteren dat in de tekst van Schnitzler een inhoudelijke dimensie ontbreekt. Bondy wilde in de tekst een passage over de Liefde verweven zien en die wens vond onmiddellijk instemming bij de componist. Bondy vertelt dat hij met zijn tekstprobleem bij Peter Handke te rade is gegaan, en dat deze gesuggereerd heeft om een van de teksten uit de literaire canon van onze cultuur te gebruiken: het sensuele hooglied uit de Bijbel. Ook met deze keuze was Boesmans meer dan tevreden, want componisten hebben iets met teksten die tot de overlevering behoren: die schijnen hen 'vanzelf' te inspireren. Daarenboven is de Bijbeltekst van een grote poëtische schoonheid, zodat de librettist Bondy ontslagen werd van de plicht om zelf een toevoeging te leveren die literair de kwaliteit van Schnitzler zou hebben. Boesmans bekent dat hij eerst en vooral aan het componeren is gegaan op deze tekst, en dat hij in de melismen die hij neerschreef, het materiaal heeft gevonden voor de muzikale taal van het ganse werk.

Deze teksttoevoeging verandert de betekenis van het stuk echter grondig: naast de bittere ironie van Schnitzler is er nu een sentimenteel element ingeslopen. De betekenis van het stuk wordt verzacht, want de nieuwe schrijvers hebben het over de ideale liefde die iedereen nastreeft maar die niemand vindt. Het wordt nu een lieve kome-

die, meer naar de aard van Boesmans, die een lieve man is. Natuurlijk hebben bewerkers van teksten het volledige recht om niet de 'essentie' van het origineel te bewaren, maar in de plaats daarvan hun versie van de feiten te presenteren. Zo is *Reigen* helemaal van Boesmans en Bondy geworden. Wat mij daarbij echter bevreemdt, is de insistentie van de makers dat het 'verwekelijken' van het grondthema het logische gevolg is van een van de kenmerken van het operagenre. Ze roepen hiervoor het voorbeeld van Mozart in, die in zijn *Nozze* ook een minder scherpe interpretatie heeft afgeleverd dan Beaumarchais' origineel. Muziek zou alles vriendelijker maken: een wet. Maar daar is natuurlijk niets van aan. Alban Berg heeft niets van de kracht van het schandaalstuk *Lulu* weggenomen, en *Die Soldaten* van Zimmermann is zo hard als de tekst van Lenz. Daarom beweer ik dat de uitleg van de makers van *Reigen* niet klopt.

Valkuil

Dat zou in se niet zo erg zijn, als het zijn consequenties niet had voor de compositie zelf. De muziek van Boesmans is vertellend, dramatisch, tekstondersteunend, maar het ontbreekt haar uiteindelijk aan de bijtende ironie en de spanning om de volledige avond te blijven boeien. Juist het ontbreken van het harde herleidt deze opvoering tot een aangename, maar geen beklievende avond. De verveling wordt net afgehouden door de laatste twee scènes waarin Dale Duesing als de graaf een ongelofelijk staaltje van virtuoze komediekunst laat zien. Bondy laat hem toe volledig uit de bol te gaan (daarom heet Bondy dan ook een acteursregisseur), maar met het karakter van de muziek heeft zijn

nummer heel weinig te maken. Misschien moest de muziek de kwaliteit van zijn acteren hebben, maar die heeft ze niet.

De essentie van de opera, aldus Boesmans en Bondy, is de harde dingen te verzachten, de punten af te ronden, alles makkelijker te laten aanvaarden door het publiek. Dat kan echter haar wezen niet zijn, want dan komen we te gevaarlijk dicht bij consumptietheater in de buurt. Dan zou opera pas de verfijnde vorm van pure bourgeoïskunst zijn. En precies daar ligt de valkuil: omdat het genre er zo gemakkelijk van in de buurt komt, wekt de opera in de eerste plaats ons wantrouwen. Ja, ik beken het: ik vond dit best een aardige opera, zeer vakkundig (maar niet echt geïnspireerd) geregisseerd, met vaak een schitterend decor van Eric Wonder, maar ik ben op mijn honger blijven zitten. Leeg, overhoop gehaald, verbaasd over mijn eigen mens-zijn: dat veroorzaakt alleen de tekst van Schnitzler. Deze opera wijkt uit naar het romantisch-sentimentele Hooglied, en zo wordt alles lichter om te dragen. Dat kan het wezen van de opera niet zijn. Om het kort te maken: denk aan Janaceks *In het Dodenhuis* (in de schitterende, pakkende regie van Peter Musbach) en de stelling van Bondy snijdt meteen geen hout. En tenslotte: Schnitzler als tekst overtuigt niet op het toneel? Wat een uitdaging aan de toneelwereld om ook deze stelling te weerleggen.

Johan Thielemans

Reigen, De Munt / Ruthwatz

