

# Nieuwe operavormen, andere sleutels

Bernard Foccroulle

Enkele dagen nadat de tekst van Marleen Baeten over *Der fliegende Holländer* op de redactie belandde, verscheen in het magazine van De Munt een selectie persknipsels over deze voorstelling. In zijn inleiding schreef Bernard Foccroulle: 'Hoewel ik ieders mening wens te respecteren, stel ik me toch de vraag of we ons wel voldoende bewust zijn van het feit dat er andere manieren zijn om opera te enceneren dan met de beproefde technieken van het regisseurstheater.'

Etcetera vroeg of hij dit kon toelichten.

De relatie tussen opera en theater is vrij recent. De functie van een regisseur, zoals we die vandaag kennen, is een zaak van de tweede helft van de vorige eeuw. Tevoren was er geen echte regisseur, men baseerde zich hoofdzakelijk op aanwijzingen van de componist, de librettist of de inspiciënt. Een echt creatieve deelname aan het proces kwam er pas vanaf de jaren '50. Mensen uit het theater, zoals Luchino Visconti, Felsenstein, Giorgio Strehler, Peter Stein, Patrice Chéreau, Luc Bondy, Ursel en Karl-Ernst Hermann hebben voor een belangrijke impuls gezorgd. Ook Wieland Wagner, de kleinzoon van Richard, heeft hierin een belangrijke rol gespeeld. Met zijn belichting en regie gaf hij een nieuwe invulling aan het concept *Gesamtkunstwerk* –hetgeen overigens niet probleemloos ontvaard werd. *Der Ring des Nibelungen* van Patrice Chéreau in 1976 was, zowel op muzikaal als op theateraal vlak, eveneens een grensverleggende gebeurtenis, ook en vooral voor het operabeeld. Bij een deel van het publiek lokte deze productie heftige negatieve reacties uit. Intussen is deze zeer theaterale encenering 'klassiek' geworden, maar toen ervoer men dat dus wel anders.

## Vernieuwing binnen en buiten de theatertraditie

De komst van choreografen, beeldende en videokunstenaars zo'n vijftien jaar geleden, creëerde een context en een theatertaal die nieuwe criteria hanteerden. Ik wil hier zeker niet veralgemenen, maar het is evident dat een theaterregisseur vanuit het gebaar werkt, dat hij een bepaalde relatie nastreeft tussen wat de zanger zegt en zingt en wat hij moet doen. Hij maakt een soort 'vertaling' van tekst en muziek naar de theaterale taal: gebaar, positie op het toneel, decor, kostuums, belichting, enzovoort. Die vertaling is niet altijd redundant, maar wel onmiddellijk geïnspireerd door de relatie tekst-muziek en door het dramaturgische concept van de regisseur. Heel wat van de mooiste momenten uit de geschiedenis van De Munt zijn voorbeelden van dit soort werk van theaterregisseurs, zoals de Mozartcyclus van Hermann, het werk van Bondy, Chéreau, of de prachtige *Peter Grimes* in de regie van Willy Decker (1994).

Tegelijkertijd waren er mensen aan het werk die zich helemaal buiten deze traditie be-

vonden, zoals Achim Freyer. Zijn *Tristan und Isolde* (1994) is een goed voorbeeld van een totaal andere theaterale aanpak. Hij werkt volledig buiten een realistische context en gebruikt technieken die uit een andere wereld komen. Freyer is in de eerste plaats een visueel kunstenaar. Tijdens de repetities staat hij niet dicht bij de zangers, hij probeert ze eerder een plaats te geven in zijn wereld, in zijn specifieke visie op het stuk. Iemand als Chéreau daarentegen staat zo dicht bij de zangers dat hij zijn energie doorgeeft. Na enkele weken repetities zie je dan dat ze een aantal attitudes van hem hebben overgenomen. Freyer werkt totaal anders, zijn dramaturgisch concept is tegelijk visueel en poëtisch. En de zangers spelen daar een welbepaalde rol in, weliswaar op een manier die zij vaak als een beetje frustrerend ervaren. Freyer wil hen immers nooit vertellen waarom ze iets moeten doen, dat interesseert hem niet. Hij creëert een algemene wereld, en iedereen moet daarin zijn plaats vinden. Dit sluit in zekere zin nauw aan bij de wereld van Robert Wilson, hoewel die andere technieken gebruikt. Het gaat in beide gevallen om een visuele en ge-