



Man

PIERRE AUDI EN HET MUZIEKTHEATER

en Mythe

Roland de Beer

Inleiding

Gebroken tradities

Een smal stuk water scheidt het Amsterdamse Muziektheater van het oudste intact gebleven monument uit zijn driehonderdjarige voorgeschiedenis. Nog net te zien vanuit de foyers, staat aan de overkant van de Amstel de Kleine Komedie. Weinig cabaretbezoekers weten dat dit intieme theatertje – een perfect domein voor vijfhonderd bezoekers en een soloartiest – ooit bedoeld was voor groot Frans opera- en theaterrepertoire. Het was, anno 1788, een initiatief van Franse ingezetenen en Amsterdammers uit patriottische kringen, en droeg de voor alle betrokkenen lastig te articuleren naam *Théâtre Français sur l'Erwtenmarkt*. Tot de hoogste bezoekers hoorde Lodewijk Napoleon – dezelfde Koning van Holland die in 1808 het Stadhuis op de Dam vorderde en tot Koninklijk Paleis promoveerde. *Français* bleef het theatertje nog tot veertig jaar voorbij de slag bij Waterloo, tot uiteindelijk een Schotse zendingskerk het podium overnam waar ooit de vermaarde mezzosopraan Madame Grassini, een minnares van keizer Bonaparte zelve, het publiek in haar ban had gehouden als stervende Cleopatra.²

Meer naar links is vanuit het Muziektheater de Blauwbrug te zien, die uitgeeft op de Amstelstraat. In deze smalle straat, een bekend afzetgebied voor klompensouveniers en broodjes shoarma, heeft een Duitstalige opera gestaan waar seizoenen lang de zangkunst triomfeerde van Aloysia Weber. Zij was de sopraan die ooit de jonge Mozart deed malen uit liefde. Mozart trouwde met haar zus Constanze Weber, maar Aloysia was zijn idool. Louise Lange, zoals ze sinds haar eigen huwelijk heette, maakte furore in heel Europa. In de 'Hoogduitse Schouwburg' zong ze in *Die Zauberflöte*, *Die Entführung aus dem Serail* en *Don Giovanni*,³ opera's van haar inmiddels overleden zwager. Het theater bood plaats aan achthonderd toeschouwers en werd in 1791 opgezet door Duitstalige Amsterdammers, die de uitbating steeds voor een bepaalde duur in handen legden van een Duits sprekende huisdirecteur. Helemaal rimpelloos geschieden directiewisselingen ook toen al niet in de opera; de eerste die werd aangesteld moest het veld ruimen wegens een verhouding met een sopraan uit eigen huis die, dubbel lastig, tevens de vrouw was van de concertmeester. Een volgende directeur ging erandoor met de kas en de kostuums.⁴ 'Cultural governance' bleef zich in de Amstelstraat van een grillige kant tonen. Een Amsterdamse ondernemer transformeerde de zaak in 1852 tot een variétéhuis. Het pand werd in 1946 gesloopt.⁵ Van de Hoogduitse Schouwburg, Amstelstraat 21, is geen spoor meer te bekennen.

Opera als cadeau van het circus

Wie vanuit het Muziektheater de blik verder langs de Amstel laat glijden, ziet links de opbollende overkapping van het prachtige, sinds 1987 tot 'koninklijk' gebombardeerde Theater Carré. Een eeuw eerder gebouwd in opdracht van de Duitse paardendres-

seur en circusmagnaat Oscar Carré, maar, zoals bekend, ook een uitgelezen domein voor variété, revue, cabaret, operette, musical, pop, ballet en opera. Het is de kameleon onder de grote theaters.⁶

Nederlandse zangers waren er in de jaren twintig al kind aan huis met Franse en Italiaanse opera's die ze in het Nederlands zongen. Aan het hoofd stonden een paar voormalige heldentenoren, Désiré Pauwels en Chris de Vos, die hun onderneming eerst 'Nederlandsche Opera' noemden, vervolgens omdoopten tot 'N.V. De Nederlandsche Opera', waarna de zaak veranderde in 'NV De Opera', respectievelijk 'De Vos en Pauwels' – de verbrokkeling van de Nederlandse operageschiedenis in een notedop. Italiaanse zangers, gerecrueteerd door een Nederlands-Italiaanse 'N.V. Italiaansche Opera', maakten toernees langs Amsterdam, Den Haag en Rotterdam en zongen in Carré ongeveer dezelfde geliefde Italiaanse en Franse opera's, maar dan in het Italiaans.

Na de Tweede Wereldoorlog namen andere reizende ondernemers die praktijk in Theater Carré over. Naast 'Verdi met watten baarden uit de Italiaanse provincie', zoals een functionaris van de latere Nederlandse Operastichting de traditie van populaire operavoorstellingen in Carré ooit samenvatte, ontwikkelde zich na de Tweede Wereldoorlog een typische Carrégeschiedenis met eigentijds muziektheater, die in 1966 een aanvang nam met *Labyrint* van de componist Peter Schat, drie jaar later een vervolg kreeg met de 'anti-imperialistische' opera *Reconstructie* van het schrijvers- en componistencollectief Hugo Claus, Harry Mulisch, Louis Andriessen, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Schat en Jan van Vlijmen, en eind jaren zeventig een voorlopig ijkpunt vond in Schats 'circusopera' *Houdini*. Alles opgevoerd in de door roodpluche omzoomde arena waar Oscar Carré ooit zijn schimmels liet draven.

Carré is een cadeau van het circus aan het nieuwe muziektheater. Componisten als Andriessen en Theo Loevendie, regisseurs als Erik Vos, Götz Friedrich en Herbert Wernicke en choreografen als Koert Stuyf, Hans van Manen en Pina Bausch hebben de betovering van de halfronde arena op hun eigen manier naar hun hand gezet.

Maar dan steeds bij wijze van incident. Bekeken in operahistorisch perspectief, laat de plattegrond van Amsterdam zich lezen als een ganzenbord van gebroken tradities. Theaters en theatertjes waar opera tijdelijk onderdak genoot hebben behalve aan de Amstel en in de Amstelstraat aan de Keizersgracht gestaan, aan de Leidsegracht, het Leidseplein en het Frederiksplein. *Plannen* voor een volledig aan opera en dans gewijd huis werden geprojecteerd op het Museumplein, het Frederiksplein en de Ferdinand Bolstraat, en na politieke impasses weer afgevoerd. Een loods in de Utrechtsedwarsstraat was ooit het aangewezen toevluchtsoord. Vergeten zijn de dagen dat operagekken zich naar Buiksloot lieten varen aan de overkant van het IJ – toen nog een brede en zoute, onder de macht van wind en getijden klotsende zeearm. In het dorpje Buiksloot praktiseerde achter de dijk een 'Nederduitsche Opera' die in 1686 op touw werd gezet vanuit Amsterdam en in datzelfde jaar ook weer werd opgedoekt. Het moet, in een houten keet tussen zeventiende-eeuwse koeien, visnetten en een gereformeerde kerk, de meest 'Nederlandse' zijn geweest van alle Nederlandse Opera's uit de geschiedenis.

(De logica lag hierin, dat je om een theater te mogen bespelen binnen de Amsterdamse stadsgrenzen, eerst een akkoord moest sluiten met de bestuurscolleges van het Weeshuis en het Oudemannenhuis. Dat waren machtige instanties, die hun eigen belastingen hieven over de geldstroom in de theaterkassa's – een klassiek Amsterdams model, waarin de lichtzinnigheid een keerzijde had in liefdadigheid. Buiten de stad kon je met je opera ontsnappen aan de regenten.)

De halve eeuwen die het Théâtre Français en zijn Hoogduitse tegenhanger in de Amstelstraat hebben gefunctioneerd – de frequente uitbaterswisseling terzijde gelaten – waren eeuwigheden, afgezet tegen het op en af in het Amsterdamse operadomein. De allereerste operavoorstelling die zich voorzover bekend ooit in Amsterdam ontrolde was van Franse makelij. De primeur speelde zich af anno 1677 in de Stadsschouwburg aan de Keizersgracht, vijf jaar na de invasie van Lodewijk de Veertiende in de Republiek. Een gastgezelschap uit Parijs speelde *Isis* van Lodewijks hofcomponist Jean-Baptiste Lully, 'met balletten, machinerieën en *changements de théâtre*'. Het moet een Moment zijn geweest, startsein voor meer en nog meer gastvoorstellingen in de oude schouwburg aan de Keizersgracht, waar de kunstvorm opera nog decennia lang een rol zou spelen, secundair, soms jarenlang afwezig, soms een paar jaar onder de hoede van een en dezelfde impresario, worstelend om tijd en ruimte met de kunstvorm toneel – waar de Hollandse acteurs van toen overigens ook heel wat bij te zingen hadden.⁷

'Amsterdams' was dat opera hier steeds bijdroeg aan een internationaal gekleurd openbaar leven. De Stadsschouwburg waar Franse zangers de ban braken, vierde in 1738 zijn eeuwfeest met een concert onder leiding van de Italiaan Vivaldi, en brandde in 1772 af tijdens de Franse opera *Le déserteur* van Monsigny.

In de houten Stadsschouwburg die vervolgens werd opgetrokken aan het Leidseplein (en op haar beurt in 1890 afbrandde) vierde de opera halfweg de negentiende eeuw een opbloei onder het directeurschap van een voormalige decorschilder, Jan Eduard de Vries, die eerder de Hoogduitse Schouwburg exploiteerde. Aan het Leidseplein presenteerde hij in de jaren 1850 zowel Frans en Italiaans als Duits werk. Zangers van betekenis kwamen langs, en de deur werd geopend voor de Nederlandse première van Wagners *Tannhäuser*. Veel langer dan een decennium zou het bewind van De Vries niet duren, maar hij legde wel het fundament voor een operabedrijvigheid aan het Leidseplein die in latere decennia zou leiden tot de ontplooiing van Nederlandse stervocalisten als de sopraan Cato Engelen-Sewing en de tenor Jacques Urlus, en een afspiegeling zou vinden in het Paleis voor Volksvlucht, het fameuze glazen tentoonstellings- en vermaakscentrum dat in 1864 de deuren opende aan het Frederiksplein – en in 1929 afbrandde.⁸

Opera als koekoeksei

Oprichtingen en liquidaties vormen de canon van de vaderlandse operageschiedenis. In de halve eeuw die vooraf ging aan de Tweede Wereldoorlog zijn twintig Nederland-

se gezelschappen in het leven geroepen en weer opgeheven of van naam veranderd. Hun voornaamste erfenis bestaat uit dubieus vertaalde *Carmens* en *Meesterzingers*, en nieuw gecomponeerde operaparels als *Leiden ontzet!* Van Cornelis van der Linden en *De blinde van het kasteel Cuillé* van Cornelis Dopper. Hun tijdgenoot Jan van Gilse, componist en dirigent, zag louter ‘verwarring en onmacht’, een operacultuur ‘zoals men die nergens ter wereld zal vinden’.⁹

Tegenover alle versnippering stond de onprovinciaalse verschijning van een strak georganiseerde, aanvankelijk besloten Nederlandse Wagner Vereniging, die in 1883 als ledenvereniging werd opgericht, later een stichting werd en nog later de kiem zou vormen van zowel het Holland Festival als de naoorlogse Nederlandse Opera. Gespeeld werd doorgaans in de Stadsschouwburg, met in de orkestbak het Concertgebouworkest onder dirigenten als Richard Strauss, Erich Kleiber en Bruno Walter. Decors en niet zelden hele zangerscasts weerspiegelden de Wagner Festspiele in Bayreuth. Het repertoire breidde zich in de jaren twintig en dertig uit naar recent en nieuw werk – alles bijeen een tableau van vitaliteit en topkunst, waarbij als moeilijk te verdonkeremanen minpunt kon worden opgemerkt dat de Wagner Vereniging maar een paar dagen per jaar actief was, en behalve dat ook onbetaalbaar voor de gemiddelde opera-bezoeker, tenzij hij voor een van de sporadische ‘volksopvoeringen’ in de rij ging staan.

Algehele operahaat was het laatste dat de natie mocht worden toegeschreven. Uit een overzicht in boekvorm van het Theater Instituut Nederland¹⁰ valt op te maken dat zich in het hele land, vanaf de oprichting in Amsterdam anno 1886 van het eerste ‘Hollandsch Opera-Gezelschap’ van de impresario J.G. de Groot tot aan de opening van het Muziektheater precies een eeuw later, bijna vijfduizend operareeksen en eenmalige gastvoorstellingen hebben afgespeeld. Onderfinanciering en nonhuisvesting bleven de constanten. ‘Nederlandse’ componeerstijlen ontwikkelden zich niet in de opera. Vocaal talent ontplooidde zich op basis van lokaal toeval. Mecenaat was zeldzaam en structurele overheidssteun bleef uit tot 1941, een dubieus jubeljaar waarin de Duitse bezetter voor het eerst in Nederland de praktijk introduceerde – op voorwaarden die men na de bevrijding in 1945 graag weer geschrapt zag worden – van een gesubsidiëerd podiumbestel.

De ‘Stichting De Nederlandsche Opera, gevestigd te Amsterdam’ die in 1946 het licht zag was het eerste naoorlogse operagezelschap dat subsidie ontving, maar een theater was bij het gevestigd zijn niet inbegrepen. Opera bleef een koekoeksei in het Stadsschouwburgaanbod en het fenomeen subsidiëring kreeg magere substantie. ’s Lands nieuwe topgezelschap hield last van oude kwalen. Repeteren gebeurde in lokalen die verspreid lagen over de stad. De repertoirekeus bleef obligaaf, afgezien van een handvol nieuwe Nederlandse stukken die snel weer werden afgevoerd. Goed voor een soortement Holland-gevoel was dat vocalisten als Gré Brouwenstijn, Erna Spoorenberg en Guus Hoekman zich onmisbaar maakten en uitgroeiden tot het muzikale gezicht van een natie in wederopbouw. Christina Deutekom, jong nog, zong verbazingwekkende coloraturen, en soms kwamen volstrekt onbekende buitenlandse jongeren als Luciano Pavarotti en Mirella Freni het podium op.

Maar de theaterpraktijk bleef slonzig en de orkestcultuur armoedig. Bernard Haitink, die zijn eerste operaervaringen in de vroege jaren zestig opdeed met een *Don Giovanni* en een *Fliegende Holländer*, opgevoerd in de Stadsschouwburg met het eigen orkest van de toenmalige stichting, heeft daar nooit meer aan willen worden herinnerd.¹¹ Liquidatie van de ‘Stichting De Nederlandse Opera’ volgde in 1964.

De ‘Nederlandse Operastichting’ die ervoor in de plaats kwam, met een nieuwe, nu rechtstreeks door de regering benoemde ‘intendant’, begon een nieuw productiesysteem te hanteren. Het oude repertoiresysteem, waarin verschillende opera’s door elkaar heen op één maandkalender stonden, maakte plaats voor het stagionesysteem, waarin telkens één stuk in één afgesloten periode wordt gerepeteerd en opgevoerd. Dat maakte overtuigender theater mogelijk, en bracht het in buitenlandse ogen hoogst curieuze voordeel mee dat elke productie begeleiding kreeg van een orkest van buiten, meestal een bestaand symfonieorkest uit de Randstad. Vanaf dat moment zaten er goede, soms excellente orkesten in de operabak.

Maar met die nouveautés was er nog geen nieuwe behuizing. Toen het op 23 september 1986 toch zo ver was, en eindelijk een staatshoofd der Nederlanden naar het balkon werd geleid van een speciaal voor opera en dans bestemd Muziektheater, was Amsterdam er eerder bij dan Oslo en Reykjavik, maar later dan Chisinau (Moldavië) en Krasnojarsk (Siberië).

‘Zo vanzelfsprekend is het allemaal niet’

De operacultuur in Amsterdam maakt sinds 1990 een ongekennde bloei door. Wereldbepaalde dirigenten, regisseurs en beeldend kunstenaars droegen eraan bij. Nieuwe opera's trokken internationale belangstelling. Jonge zangers maakten glansdebuten. Aangemoedigd door de geest van vernieuwing aan het Waterlooplein zijn grote, vanouds conservatieve huizen in New York, Parijs, Londen en Milaan samenwerking gaan zoeken met de 'boutique opera' in het nieuwe Muziektheater. Merkwaardig: in het traditiearme Amsterdam is de Libanese Brit Pierre Audi, wiens benoeming in 1988 een 'gok' werd genoemd vanwege zijn gebrek aan ervaring met opera, uitgetroefd tot 's werelds langst zittende operadirecteur aller tijden.

Het was een risico ('een bron van roddel en achterklap')

Over het zalmkleurige tapijt dat de vloeren bedekt van de foyers in het Amsterdamse Muziektheater, bewoog zich eind 2013 een internationaal groepje genodigden. Men kwam, gedempt keuvelend, in alle beslotenheid het 25-jarig jubileum vieren van Pierre Audi bij de Nederlandse Opera. Ondanks lijdzaam verzet van de betrokkene – hij wilde eigenlijk geen toestanden – werd er, enigszins verlaat, toch iets aan gedaan. Het was immers bijna nooit voorgekomen dat een operadirecteur een kwarteeuw lang de artistieke leiding had in een en hetzelfde huis.

Het verschijnsel is zeldzaam op het excentrieke af. Wat ervoor nodig is, is verknochtheid van de man aan het huis. Maar ook geduld van het huis met de man, alles in weerwil van de slijtage die het operametier zijn zingende en niet-zingende professionals pleegt aan te doen.¹²

Personages die in de kwarteeuw-Audi een rol vervulden van meer dan gemiddeld belang, beklommen een voor een het wenteltrapje naar de entresol waar zich de receptie afspeelde. Daar had je Jossi Wieler, de Zwitserse regisseur die Audi de meest omstreden productie uit zijn directeursloopbaan heeft bezorgd, *Don Giovanni* gesitueerd in een beddenpaleis. Daar kwam de componist Louis Andriessen de trap op, door Audi ooit 'de Verdi van de Nederlandse Opera' genoemd. Daar staken de grijze krullen in de lucht van Winfried Maczewski, de dirigent die het koor van de Nederlandse Opera tot een van 's werelds beste maakte, naar Parijs vertrok, maar toch bij elke première weer kwam luisteren. En daar was Klaus Bertisch, al bijna een kwarteeuw Audi's huisdramaturg.

Ziedaar Truze Lodder, zelf kort geleden afgezwaaid na vijfentwintig jaar zakelijk directeurschap. Zij was de vrouw die in 1988 de toen nog onervaren Audi aanstelde,



Peter Sellars
Foto Ruth Walz

zakelijk en organisatorisch het pad effende voor zijn ideeën, die in huis soms bestempeld werden als ronduit bizar, en de werkrelatie tussen Audi en de Opera op beslissende momenten redde. Daar was haar opvolger Els van der Plas, en daar Bejun Mehta, een van Audi's favoriete zangers. Hij kwam een lied van Purcell zingen. Het bestuurslid Victor Halberstadt, econoom van PvdA-huize, hield een toespraak waarin hij de glimlach prees die onverwacht op het doorgaans ondoorgrondelijke gezicht van de jubilaris kan verschijnen.

Anderen ontbraken, zoals Willy Decker, een van de spraakmakendste Duitse regisseurs van de laatste decennia, en voor de Nederlandse Opera een gezichtbepalende figuur. Decker houdt niet van situaties waarin hij zomaar kan worden aangeklampt. Absent was ook de Franse dirigent Pierre Boulez, die zich door Audi ooit liet vastleggen voor Schönbergs *Moses und Aron* in een regie van Peter Stein, en er de Nederlandse Opera een insigne van volwassenheid mee bezorgde. Maar een klein beetje waren ze er toch bij. Een boekje werd uitgereikt waarin kunstenaars uit binnen- en buitenland betoogden dat het allemaal niet voor niets was geweest met 25 jaar DNO onder Audi.

Decker staat erin. Hij schrijft onomwonden dat Pierre Audi de opera in Amsterdam naar de wereldtop heeft gevoerd. En Pierre Boulez: hij meldt in minzame bewoordingen hoe hoog hij de mensen heeft zitten die erin slagen hun visies te realiseren in

theaters: ‘Ze moeten er welhaast onneembare obstakels voor overwinnen. Pierre Audi is een van die mensen. Ik kan zeggen: werken met Audi en zijn theater was een waarachtig genoegen.’

In hetzelfde jubileumboek komt ook Peter Sellars aan het woord, een Amerikaanse regisseur die ooit opgroeide in het toneelmeter, en een reizende festivalhit werd vanwege zijn dwarse visies op de klassieken – en vanwege zijn uitdagingen aan leidende politici om lering te trekken uit theater. De binnenkant van het Amsterdamse Muziektheater zag hij voor het eerst in 1988, bij de door hemzelf geregisseerde Europese première van John Adams’ opera *Nixon in China*. Dat was vlak voor Audi’s aanstelling. Sellars had er lucht van gekregen dat ‘Amsterdam’ een directeur had uitgezocht ‘van buiten de business’; dat de Nederlandse Opera zich de primeur cadeau deed van ‘het eerste operagezelschap in de twintigste eeuw waarvan de artistiek leider géén banden had met het standaardrepertoire’. Hij vond het ‘verbluffend en ongehoord’. ‘Het was een risico, een gok, het was een bron van roddel en achterklap’, schrijft Sellars in het jubileumboekje.¹³

Sellars vergelijkt Audi’s Nederlandse Opera van nu met de Kroll Oper die rond 1930 opzien baarde in Berlijn. De man die daar in de nadagen van de Weimarrepubliek aan het roer stond, de dirigent Otto Klemperer, was een verlichte geest die brood zag in nieuwe stukken, gebracht in eigentijdse vormgeving. Ook klassiek repertoire presenteerde hij graag in decors van beeldend kunstenaars die zich niets van conventies aantrokken.

De vergelijking van Sellars met de Kroll Oper schrijnt. Omstandigheden tussen Berlijn en Amsterdam verschilden nogal. De Kroll Oper was naast de Staatsoper en de Volksoper het derde volop in actie verkerende operatheater van Berlijn. In het jaar waarin Klemperer zijn belangrijkste schandaal vierde met een nieuwe opera, de komedie *Neues vom Tage* van Paul Hindemith (waarin een naakte sopraan in een badkuip de zegeningen bezong van het moderne sanitair), moest Amsterdam het doen met een paar reizende, vermoedelijk sterk afgeleefde Verdi’s en Puccini’s van de ‘N.V. Italiaansche Opera’, plus een enkele *Parsifal* van de Wagner Vereeniging. In datzelfde jaar 1929 verwierp de Amsterdamse gemeenteraad het plan voor een nieuw te bouwen operahuis tegenover het Concertgebouw, een optie die met ontwerp en al door de Wagner Vereeniging was ingediend.¹⁴ En in dat jaar, tja, brandde in Amsterdam het Paleis voor Volksvlucht af. Geen zingende Kniertjes meer aan het Frederiksplein.

Met de Kroll Oper, opgeheven onder reactionaire druk, was het intussen nog sneller afgelopen dan met de Weimarrepubliek. Een verschil tussen de opera van de Berlijnse nieuwlichters en de Nederlandse Opera onder Audi, was dan ook dat Pierre Audi in tijd van een kwarteeuw een complete ‘*Who is Who* van de opera’ bijeen heeft geëngageerd, zoals Sellars meldt, ‘en onderwijl het vak zelf een nieuwe draai heeft gegeven’.

Een boutique opera (‘Alles op smaak gebracht met Levantijnse verfijning’)

De 30-jarige, in Libanon geboren operanieuweling wiens aanstelling in 1988 een gok werd genoemd, ook door Audi zelf,¹⁵ kwam uit het Almeida Theatre, een speelplek die

hij met Engelse vrienden had ingericht in een toen nogal naargeestige wijk in Noord-Londen. Het Almeida combineerde activiteiten als van de Ijsbreker en het Mickery Theater – destijds de Amsterdamse brandhaarden van de nieuwe muziek en het experimentele theater. Audi regisseerde kleinschalig theater- en muziektheaterwerk in het Almeida, hij riep er een zomerfestival voor nieuwe muziek bij in het leven en vervulde een permanente dubbelrol als maker en uitnodiger.

Zijn producentenwerk heeft in de eerste jaren na zijn aanstelling in Amsterdam tegenstrijdige gevoelens opgeroepen. Het eerste seizoen dat Audi samenstelde ging van start met Wagners *Parsifal* in een indrukwekkende encensering van Klaus-Michael Grüber, met spookachtige graalrituelen waarin een front van lege harnassen de volle breedte van het Muziektheaterpodium in bezit nam. Kort daarop volgde Audi's eerste eigen regie, van Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria*, een fragiel werk uit de oertijd van de opera. Het schouwspel werd bijna unaniem toegejuicht; het leek alsof de aartsvader van de opera en de nieuwe man aan het Waterlooplein gezamenlijk het muziektheater uitvonden.

Dubieuze Verdi-, Berlioz-, Offenbach- en Saint-Saënsproducties, geregisseerd door oude bekenden uit de omgeving van Audi's Almeida Theatre (David Alden, Tim Albery, Jérôme Deschamps, Steven Pimlott), deden aanslagen op Audi's reputatie, maar dat woog niet op tegen de opwindende die de première van *Leven met een idioot* in april 1992 teweeg bracht, een nieuwe, prettig gestoorde opera van Audi's Russische Almeida-vriend Alfred Schnittke. Verslaggevers uit heel Europa – waartoe men New York, Los Angeles en Tokio ook eventjes mocht rekenen – waren er getuige van.

'Nieuwe muziek' en 'oude muziek' waren terreinen waarop Audi zich happy voelde. Toevallig waren dat de podiumsectoren waar zich in Nederland bij uitstek een nieuw elan manifesteerde. Musici, componisten, 'oudemuziekspecialisten' en hun publiek deelden hier in de jaren tachtig en negentig in een groeiend zelfbewustzijn. Pierre Audi scheen het toe alsof er iets op zijn komst naar Amsterdam had geanticipeerd. Hij begon een 'klik met Nederland' te voelen die hem bij de Opera aan de gang hield, en hem *en passant* van zijn beduchtheid afhielp voor negentiende-eeuws operawerk.

Zo heeft DNO in de kwarteeuw na Audi's aantreden tientallen nieuwe stukken in première gebracht, waarbij Audi zijn inkopen niet alleen ver weg deed maar vaak ook direct naast de deur: Nederlandse componisten gingen niet zelden op herhaling, zoals Andriessen, Theo Loevendie, Guus Janssen, Michel van der Aa, Robin de Raaff en Rob Zuidam. Na de Rus Schnittke volgden de Russen Alexander Knaifel en Alexander Raskatov; en Duitsers (Manfred Trojahn, Wolfgang Rihm), Engelsen (George Benjamin); een Chinees (Tan Dun).

Uit het *Who is who* van Audi's Londense vormingsjaren kwam de cineast en installatiemaker Peter Greenaway tevoorschijn. Audi gaf hem ruimte voor het oppakken van ideeën waar hij al lang mee rondliep, en koppelde hem slinks (via de dirigent Reinbert de Leeuw) aan Louis Andriessen. Uitzonderlijk was het combinatievernuft dat Audi aan de dag legde in eigen regies van werk van Morton Feldman, Schönberg, Harrison

Birtwistle, Guus Janssen en Mozart. Audi liet ze van ‘scenische concepten’ voorzien door de kunstenaars Jannis Kounellis, Georg Baselitz en Karel Appel. Hun ontwerpen gedroegen zich als bordkarton-wissende enzymen: aan het Waterlooplein werden naturalistische operadecors hoe langer hoe ondenkbaarder, ook voor *Tosca*, *Aida* en ander negentiende-eeuws kernrepertoire. Audi oogste er applaus mee van concurrenten als Peter Jonas, intendant van achtereenvolgens de English National Opera in Londen en de Bayerische Staatsoper in München.

Jonas noemt de Opera in Amsterdam ‘een *boutique opera*’. Dat woord mag een vreemde klank hebben in een land waar de hoofdstedelijke opera voor tientallen miljoenen op de rijksbegroting staat, in ruil voor een honderdtal voorstellingen per jaar in ’s lands grootste theater.

Maar in centra als Londen, Parijs, München, Wenen, Milaan, New York, Moskou en St. Petersburg liggen de operazaken toch enkele nuances anders. In een huis als de Bayerische Staatsoper gaat het niet om tientallen maar om honderden miljoenen en over 850 man in vaste dienst. Het bedrijf is praktisch het hele jaar door aan de gang en zet bijna elke dag een andere voorstelling neer, nieuwe en oudere, soms meerdere op een dag. ‘In mijn laatste seizoen hadden we 380 voorstellingen van drieënvijftig opera’s en twintig balletten. Drieënzeventig producties, waarvan ik er negen kende’, bekent Peter Jonas.

Jonas, *Sir Peter* in Engeland, *Herr Staatsintendant* in Beieren en *Herr Professor* in Zürich en Luzern waar hij aan de universiteiten doceert, bezorgde de Londense ENO ooit volle zalen en internationaal rumoer door een reeks provocerende producties, waaronder een Verdi-*Rigoletto* die zich afspeelde in een modern maffiamilieu. De opera van München, een van de grootste huizen in Europa en beladen met geschiedenis, besloot Jonas aan te werven als wonderdokter tegen een dreigend wegzakken in zelfgenoegzaamheid. Het maakte hem tot een van de meest doorgewinterde intendanten in Europa. Na zijn afscheid van Beieren in 2006 kreeg Jonas tijd om aan te schuiven in de raad van toezicht van de Nederlandse Opera.

Bij het artistieke en zakelijke panorama dat hem aan het Waterlooplein werd voorgeschoteld, zegt Peter Jonas, be kroop hem het gevoel te zijn aangesteld als een ‘management consultant die van zijn opdrachtgevers een horloge overhandigd krijgt om te zeggen hoe laat het is’. ‘Wat hier in Amsterdam gebeurt, zou in Milaan, Berlijn of München echt onmogelijk zijn.’

Het fabrieksmatige dat veel beroemde operahuizen aankleeft is het gevolg van volle speelkalenders, van een onverwoestbare operazucht onder grootstedelijke populaties die hun liefde voor *La traviata* en *Die Zauberflöte* van generatie op generatie doorgeven, en van de niet uit te vlakken bijkomstigheid dat het operaproductieproces nu eenmaal complex in elkaar zit. Tot aan de opening van het Amsterdamse Muziektheater heeft geen gezelschap in Nederland zich ooit hoeven vertillen aan het gewicht van een traditie. Tradities sneuvelden hier voor ze gevestigd waren.

Jonas vindt dat de opera in Amsterdam daardoor een ‘individuele stem’ heeft kunnen ontwikkelen. ‘Audi’s opera beweegt zich tussen Duitse, Franse en Engelse esthe-

tiek, maar heeft ook nieuwe, soms exceptionele Nederlandse tinten’, zegt Jonas. ‘Alles op smaak gebracht met Levantijnse verfijning.’ Jonas, die zelf ook ‘van een soort Libanese afkomst’ is, ‘via een Druzische moeder die uit Jamaica naar Engeland verhuisde’, zag Audi in Londen al aan het werk in het Almeida van de jaren tachtig. Ik denk dat ik een van de eersten was die begrepen waar hij mee bezig was.’

‘De Nederlandse Opera zou boffen als ze Audi zou overleven’

Stijlen of ‘smaken’ van typische operacentra in Italië, Oostenrijk en Duitsland, Frankrijk, Rusland, Engeland en Amerika hebben vaak met elkaar gebotst. Waar de concurrentie van Italiaanse en Franse operaculturen in het Parijs van de achttiende eeuw aanleiding gaf tot pamfletoorlogen en straatrellen, is het voor West-Europese operaliefhebbers van vandaag huilen met de pet op bij het zien van Bolsjoi- en Mariinski-ensceneringen die in Rusland worden gezien als richtinggevend. Het regiewerk van vijfvoudige winnaars van *Opernwelt*-prijzen, bejubeld in de *Berliner Morgenpost* en tot op de draad doorgeanalyseerd in de *Frankfurter Allgemeine*, wordt in New York en Chicago vervloekt als ‘eurotrash’. Prestigeproducties van de Metropolitan Opera gelden onder doorgewinterde bezoekers van het Muziektheater en de Brusselse Munt als ergerlijk en kitscherig.

Mark Swed, criticus van *The Los Angeles Times* en gewend de muziek- en operacultuur van zowel Japan en Europa als de Amerikaanse oostkust van enige afstand te observeren, deed op zijn Europese excursies vaak Amsterdam aan. Hij zag in Los Angeles Audi’s ensceneringen van Monteverdi’s *Ulisse* en *Poppea*. Hij rekent de opera in Amsterdam tot de beste gezelschappen ter wereld ‘omdat Audi met opera omgaat als met vitale moderne kunst’. Kort nadat Audi in Amsterdam was benoemd ontmoette Swed een operadirecteur in New York. ‘Die hield het erop dat Audi geluk zou hebben als hij het drie jaar uithield, en dat de Nederlandse Opera zou boffen als ze Audi zou overleven.’

Intussen lijken sommige notoir-conservatieve huizen overstag te gaan en vloeien de smaken en bijbehorende toneelbeelden wat in elkaar over. De Met in New York, aangevoerd door een nieuwe intendant (Peter Gelb), besloot mee te betalen aan een Amsterdamse *Lulu* naar Audi-recept, geënceneerd door de Zuid-Afrikaanse kunstenaar en filmmaker William Kentridge. De Met kocht Audi’s eigen DNO-enscenering van Rossini’s *Guillaume Tell* en zette dat spektakel in de eigen planning voor (circa) 2017. Verdi’s *Il trovatore* in de regie van Alex Ollé, gespeeld in 2015 in Amsterdam, kwam via coproductie op de speellijst te staan van de Opéra Bastille in Parijs. De Fins-Franse componiste Kaija Saariaho, door Audi op het programma gezet met een nieuw stuk in 2016, zou na de DNO-primeur haar weg moeten vervolgen, via de Bastille, naar New York en Toronto. Covent Garden in Londen besloot mee te doen aan Audi’s plannen om voor Tsjaikovski’s *Pique Dame* de Noorse regisseur Stefan Herheim in te zetten, een specialist in gelaagd historiserend spektakel.

Zulke kniebuigingen van de *Daunting Dames* van de internationale operawereld leken rond 2005 nog amper bestaanbaar. Audi ziet het als ‘een effect van onderop, mede

beïnvloed daar wat wij in Amsterdam doen'. 'In grote huizen zijn nieuwe mensen komen te zitten, van wie de smaak deels is gevormd door wat ze in theaters als het onze gezien hebben. En dan ziet men iets op internet, en wil Toronto het ook.' Zijn enige angst is vast komen te zitten in een 'nieuwe mainstream'. 'We moeten *out of the box* blijven denken.'

De Nederlandse minister van cultuur Ronald Plasterk stuurde in 2008 een internationale visitatiecommissie op pad om rapport uit te brengen over de prestaties van de Nederlandse Opera, het Nationale Ballet, het Nederlands Dans Theater en de Nationale Reisopera. Voorzitter van de commissie werd Brian McMaster, die lang intendant was van de Welsh National Opera en later van het Festival van Edinburgh. Zijn verslag bereikte in 2010 Plasterks opvolger, staatssecretaris Halbe Zijlstra. De Nederlandse Opera kwam ervan af met kwalificaties die door Audi en zakelijk directeur Truze Lodder niet echt teleurstellend mochten worden genoemd.

Plaats van de Nederlandse Opera in het bestel: 'excellent'. Artistieke kwaliteit: 'excellent'. Artistieke ontwikkeling en innovatie: 'excellent'. Productiviteit: 'excellent'. Financiële gezondheid: 'excellent'.¹⁶

'Den Haag kan er niet vaak genoeg aan worden herinnerd dat er met de opera aan het Waterlooplein iets aparts aan de hand is', vindt de voormalige topambtenaar Jan Riezenkamp, die vanuit Rijswijk als directeur-generaal Kunsten zeven kabinetten heeft gediend. Riezenkamp (1944), van de partij gebleven als liefhebber en toeschouwer, zegt zich te verbazen over het gemak waarmee de internationale reputatie van de Opera in overheidskringen wordt geaccepteerd als een natuurlijke affaire. 'Zo vanzelfsprekend is het allemaal niet. Op het departement in Den Haag realiseert niemand zich hoe gezegend Nederland in de afgelopen decennia is geweest.'

Pierrekunde

Audi, ‘impresario uit roeping’ en metteur en scène. In beide ambten een multitaskende duizendpoot. Eenentwintig was hij, toen hij in Londen zijn eigen Almeida oprichtte, een podium voor nieuwe muziek en alternatief theater. Na zijn overstap naar DNO ontdekte hij in zichzelf de behandelaar van groot operawerk. Als artistiek geweten van het Holland Festival, waar hij vanaf 2005 tien edities organiseerde en van regies voorzag naast zijn dubbele dagtaak bij de Opera, zorgde Audi bovendien voor een wederopleving van de festivalcultuur. Tussen de bedrijven door regisseerde Audi tientallen producties in de rest van de wereld. Wat is hij eigenlijk het meest, een regisseur of een uitnodiger? Het zijn twee kanten van dezelfde medaille bij deze op intuïtie werkende autodidact, die zich laat drijven door de behoefte ‘dingen’ op een platform te zetten.

Wat telt is de voorstelling van morgen (‘En dan komt de wind’)

Who the hell is Pierre Audi? Volgens het communiqué waarin de Nederlandse Opera Audi’s benoeming wereldkundig maakte, zou hij in 1957 geboren zijn in Libanon, en in Londen het Almeida Theatre hebben geleid. Allemaal correct, maar veel meer wist men er niet van te maken.

Essentieel was dat de gesloten en enigszins raadselachtige Audi in Amsterdam heeft kunnen rekenen op de onvoorwaardelijke steun van een codirecteur, Truze Lodder, die begrip had voor artistieke dromen en grillen, en van nature begiftigd was met een soort hogere Pierrekunde die de Nederlandse Opera vooral in Audi’s beginjaren van pas is gekomen. Het bedrijf moest nieuwe wegen inslaan met een artistiek leider die zijn werk uitbroedde op basis van intuïtieve ingevingen, en daarbij niet erg leunde op vergaderprocedures en breed overleg.

De dirigent Hartmut Haenchen was muzikaal directeur van de opera, toen Audi werd binnengehaald. Hij was op dat moment de enige in huis met onbetwist operainhoudelijk gezag. Haenchen zag in de nieuweling geen autoriteit, laat staan een naar wiens directieven hij zich zou moeten schikken. Sommige gastdirigenten, door Audi binnengehaald, bleken inderdaad een kat in de zak en werden niet meer teruggezien. Aan de kant van de theatertechniek zat nog minder vertrouwen. Chris Lievaart, de toenmalige directeur van een tweehonderd man sterke Technische Organisatie Muziektheater, zag zich geconfronteerd met een ‘jongen’ die het theater dat Lievaarts trots was met een ‘gapend gat’ vergeleek, en tot Lievaarts ontzetting nog goeddeels in de ban was van kleinschalig produceren.

‘Dit komt dichterbij Pierre dan ik voor mogelijk heb gehouden’
(Truze Lodder, zakelijk directeur Nederlandse Opera 1987-2013)

‘Wat een project’
(Hartmut Haenchen)

‘Een belangrijk stuk geschiedschrijving. Het leest als een spannend boek’
(Jan Willem Loot, voormalig directeur NedPhO en Koninklijk Concertgebouworkest)



FOTO SA BAH WONG PHOTOGRAFY

Hoe komt het dat de Nederlandse operacultuur zo'n ongekende bloei doormaakt? Wat zat er achter dat juist in Amsterdam, oord van gebroken muziektheatertradities, een onervaren Libanese Brit werd gebombardeerd tot artistiek geweten, en hoe bestaat het dat deze man uitgroeide tot 's werelds langst zittende operadirecteur aller tijden?

Lees het in *Man en Mythe*, PIERRE AUDI EN HET MUZIEKTHEATER. Portret in 24 hoofdstukken van een regisseur en 'Wunderkind of impresarios'. Roland de Beer schreef een onconventioneel boek over een onconventionele figuur, wiens obsessies met mythen en magie gepaard gaan met een strakke hand van organiseren. Audi's muziektheater in het Amsterdamse Muziektheater leidde tot 'boutique opera' waar de hele wereld met interesse naar kijkt. Hoe ontstond de chaos in de Opera die de komst van een 'reine dwaas' uitlokte, wie verzong dat het Audi moest zijn en in welke mate spruit zijn kunst voort uit een jeugd vol verhalen in een verscheurd land? De Beer, rasverteller en laureaat van de Pierre Bayleprijs voor kritiek, beschrijft het in interviews, analyses en reportages 'from the spot'.



www.leporello.nl

