



Kasper Jansen

Een kosmopoliet tussen aarde en hemel

Pierre Audi bij De Nederlandse Opera en het Holland Festival

Boekmanstudies

1 - Een kosmopoliet in Amsterdam

De onwaarschijnlijke benoeming van Pierre Audi

Als een exotisch wild dier, rondspiedend met grote donkere ogen, liep Pierre Audi op 17 juni 1988 bij zijn benoeming als artistiek leider van De Nederlandse Opera door een zaaltje in de kelder van het Amsterdamse Muziektheater. De uitzichtloze ruimte leek opeens een kooi waarin hij was opgesloten.

Audi was die dag uit Londen gekomen. Hij had van Amsterdam nog niets gezien, behalve het Muziektheater. Hij was geschrokken van het één na grootste podium ter wereld. Hij had nog nooit een echte opera geregisseerd, alleen eigentijds muziektheater. Hij dacht: 'hoe moet ik in dit reusachtige zwarte gat ooit iets regisseren?'

Audi's kleine gestalte in een zwart oversized kostuum deed hem nog jonger lijken dan zijn 31 jaar. Hij maakte een rondgang langs de hem onbekende aanwezigen en gaf iedereen een hand. Hij beantwoordde wat vragen, beloofde een ambitieus artistiek beleid binnen het budget en zei zelf zo nodig ook opera's te willen regisseren.

Pierre Audi werd nog even gefotografeerd en na een kwartier was hij alweer vertrokken, terug naar Londen. Hij was weer aan Amsterdam ontsnapt. Met zijn vrije, onafhankelijke geest leek hij niet aan banden te leggen. 'Een ware kosmopoliet', verzuchtte Bernard Sarphati, de bestuursvoorzitter van De Nederlands Opera. En als verklaring van Audi's benoeming voegde hij er nog aan toe: 'maar Amsterdam is ook een kosmopolitische stad.'

De benoeming van Pierre Audi als opvolger van intendant Jan van Vlijmen was een totale verrassing. Van Vlijmen was een eigenzinnig conceptueel componist, niet uit op gemakkelijk succes. Na nauwelijks een jaar in het nieuwe en te duur uitgevallen Muziektheater werd Van Vlijmen wegens budgetoverschrijdingen en een openlijke ruzie met het personeel hardhandig weggewerkt door minister van cultuur Elco Brinkman.

De tot het skelet uitgekledde productie van Wagners *Tristan und Isolde* van regisseur Jürgen Gosch had Van Vlijmen zijn beste voorstelling gevonden. 'Zoals deze *Tristan*, zó moet opera zijn.' Dat het publiek er massaal tegen in opstand kwam en Jürgen Gosch met een orkaan van boegeroep naar Duitsland wilde terugdrijven, deerde hem geenszins.

Van Vlijmen leek saai, maar hij was het allerminst. Hij was ook verantwoordelijk voor Rossini's *Il*

barbiere di Siviglia in de sprankelende encenering van Dario Fo, de latere Nobelprijswinnaar. De productie werd wereldwijd opgevoerd en was het grootste publiekssucces in de historie van De Nederlandse Opera. Na vijftien jaar, pas in 2006, gaf de Opera er de laatste voorstellingen van.

Van Vlijmens pijnlijke ontslag deed het ergste vrezen voor de artistieke toekomst van De Nederlandse Opera, juist nu Amsterdam na zes decennia van discussie eindelijk een nieuw, eigentijds theater voor opera en ballet had gebouwd. De benoeming van Pierre Audi was een *coup de théâtre* van het bestuur. Dat wilde dreigend provincialisme afwenden, maar ook voorkomen dat het Muziektheater een tot mislukken gedoemd duur filiaal van de Scala werd. Ook de Milanese artistiek directeur Cesare Mazzonis had gesolliciteerd.

Audi was een internationaal mysterie, op niet te traceren wijze terechtgekomen aan de Amstel. Pas later bleek dat Peter Diamand, de voormalige directeur van het Holland Festival en het Edinburgh Festival, de Opera op Audi had geattendeerd. Pierre Audi was in Libanon geboren in een Frans georiënteerd gezin als zoon van een bankier. Na een verblijf in Parijs ging hij naar Oxford om te studeren en daarna begon hij een eigen muziekfestival in het Londense Almeida Theatre met driehonderd zitplaatsen. Hij had inmiddels een Brits paspoort.

Veel meer was er toen niet te vertellen over Pierre Audi. Maar wel dat hij uit Nederland het Schönberg Ensemble, de technologisch avant-gardistische musicus Michel Waisvisz en het Maarten Altena Octet naar Londen had gehaald. Ook had hij daar muziek van Louis Andriessen laten klinken.

Kort na zijn benoeming zei Audi in een interview dat nog niemand hem had kunnen vertellen waarom Amsterdam zo nodig een nieuwe opera moest laten bouwen. 'Ik ben van plan te laten zien waarom!' Daarvoor was wel tijd nodig, het volgende seizoen stond al vast, goeddeels ook het seizoen daarop. In 1990 oefende hij zich in Leeds met zijn eerste encenering van een echte opera: *Jérusalem* van Giuseppe Verdi.

Pierre Audi heeft zijn belofte uit 1988 ruimschoots waargemaakt, dat kunnen we nu wel vaststellen. Zelf spreekt hij van een magische connectie met Nederland, de avontuurlijkste benoeming ooit in de operahistorie. Audi kwam vanaf het seizoen 1990-91 met een eigen ambitieus artistiek beleid. Hij ging in Amsterdam zelf opera's regisseren, als eerste *Il ritorno d'Ulisse in patria* van Claudio Monteverdi. Hij maakte een onvergetelijke indruk, hij bleek een natuurtalent. Audi bleef ook altijd binnen het budget, daarbij krachtig geholpen door de degelijke financieel directeur Truze Lodder, het andere fundament onder het succes van De Nederlandse Opera.

Dertien jaar na zijn benoeming, in 2001, kreeg Pierre Audi de Prins Bernhard Cultuurfonds Theaterprijs. In een daaraan gewijd tv-programma noemde Ivo van Hove, artistiek leider van Toneelgroep Amsterdam, de voorstellingen van Pierre Audi 'zelfportretten van de regisseur, een kosmopoliet zonder roots. Vaak verkeren bij Audi de personages eenzaam in de ruimte.'

Audi bevestigde bij die gelegenheid dat hij met zijn vage, zeer internationale verleden nergens bij hoorde. Audi bleef dus een vreemdeling, los van de gevestigde Nederlandse theaterpraktijk. Hij is nog steeds van een andere orde, 'lost in time and space', een buitenstaander in het dorp Amsterdam, onaantastbaar, onomstreden, boven alles verheven.

Hoe onwaarschijnlijk het aanvankelijk ook had geleken, de bijna bij toeval in Nederland gelande kosmopoliet Pierre Audi was toen toch al lang een opmerkelijke vorm van symbiose aangegaan met het Nederlandse kunstleven. De Nederlandse Opera, 's lands duurste kunstinstelling, bloeide op als nooit tevoren. In 2004 werd Audi ook nog benoemd tot artistiek directeur van het Holland Festival.

Tijdens zijn nu 21 jaar durende Hollandse carrière heeft Audi zich nergens aan aangepast. Hij is zijn eigen weg gegaan en hij heeft een maximaal gebruik gemaakt van de artistieke vrijheid en de ruimdenkendheid die kenmerkend zijn voor het Nederlandse kunstklimaat. Hij heeft de grenzen daarvan opgezocht en verlegd.

Pierre Audi blijkt hier thuis en hij hoort hier thuis, juist als kosmopoliet. Dat vindt de Nederlandse

kunstwereld en dat vindt het Nederlandse publiek. Het Nederlandse publiek is volgens Audi 'het beste publiek ter wereld' wegens zijn chronische onbevooroordeeldheid. Ook wil het, anders dan het Britse publiek, niet alles op naturalistische wijze voorgeschoteld krijgen. Het Nederlandse publiek is heel vaak bereid mee te denken, de eigen verbeelding te laten werken, zelf conclusies te trekken.

Zó thuis is Pierre Audi in Nederland, dat voor hem de Salzburger Festspiele het enige alternatief vormen. Eerder dit jaar was hij een van de drie kandidaten voor de opvolging van artistiek leider Jürgen Flimm. 'Ik ga niet weg', zei Audi toen ik hem bij een première tegenkwam op de trappen van het Amsterdamse Muziektheater.

Audi kon zich ook niet voorstellen dat hij werkelijk zou worden benoemd. 'Er spelen in Salzburg zoveel belangen – politieke, economische en toeristische – dat de artistieke overwegingen niet prevaleren.'

Toch wist Audi wat hij zou doen als hij toch werd benoemd. 'Dan ga ik natuurlijk naar Salzburg. Het is voor mij de enige baan die nog mogelijk is na Amsterdam.' De volgende dag ging de benoeming naar de Oostenrijker Alexander Pereira.

Pierre Audi had dat goed voorzien, hij kent Salzburg. In 1996 was hij er geweest met Schönbergs *Moses und Aron*, de meest prestigieuze voorstelling aller tijden van De Nederlandse Opera. Het toneelbeeld was van Karl Ernst Herrmann, de regie van Peter Stein, Pierre Boulez dirigeerde het Koninklijk Concertgebouworkest. In 2006, het 250ste geboortejaar van Mozart, toonde hij daar zijn Amsterdamse encensering van *Die Zauberflöte* in de decors van Karel Appel, begeleid door de Wiener Philharmoniker onderleiding van Riccardo Muti.

Audi staat inmiddels met zijn talloze zelf geregisseerde operavoorstellingen en met de door hem als artistiek leider georganiseerde muziektheaterproducties voor een alom erkend internationaal topniveau bij De Nederlandse Opera en sinds enige jaren ook bij het Holland Festival.

Het Amsterdamse Muziektheater is dankzij Audi uitgegroeid tot een waardige pendant van het Amsterdamse Concertgebouw, het tehuis van onder andere het Koninklijk Concertgebouworkest, dat in 2008 werd uitgeroepen tot 'het beste orkest ter wereld'. Het Koninklijk Concertgebouworkest en zijn chef-dirigenten begeleidden ook met regelmaat en veel succes de voorstellingen van De Nederlandse Opera. De Nederlandse Opera wordt dan ook vaak internationaal gekwalificeerd als een van de interessantste operagezelschappen in Europa.

Audi regisseerde in Nederland ook toneel bij Toneelgroep Amsterdam en Het Zuidelijk Toneel.

Hij regisseerde tal van operaproducties buiten Nederland en zorgde ook voor een grote export van Amsterdamse voorstellingen. Pierre Audi kreeg in Nederland verschillende prijzen. In 2009 werd hem als eerste de Johannes Vermeer Prijs toegekend, een nieuwe staatsprijs voor de kunsten, ingesteld door minister van Cultuur, Ronald Plasterk.

2 - Een operaregisseur zonder ervaring **Spontane naïviteit is niet te herhalen**

Slechts één echte opera – 'een opera van een dode componist' – had Pierre Audi eerder geregisseerd toen hij op 10 november 1990 zijn Amsterdamse regiedebuut maakte met Monteverdi's *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641). Het is het mythische verhaal van de thuiskomst van Odysseus na de Trojaanse oorlog en een tien jaren durende zwerftocht, onophoudelijk beheerst door het ingrijpen der goden. Met die ene productie, vele malen herhaald in binnen- en buitenland, vestigde Audi zijn faam als operaregisseur en verwierf groot gezag als artistiek leider.

Audi schiep een eigen 'Amsterdamse' operastijl met theatraal purisme. Constanten daarin zijn een scherpe profilering van de personages, de afwezigheid van triviale uiterlijkheden, een intense dramatiek, een mythische tijdloosheid en de oerelementen water, aarde, vuur en lucht - het laatste in de vorm van de trillingen bij het zingen. In Wagners *Die Walküre* was er een ring van vuur, in Monteverdi's *Orfeo* zag men letterlijk water branden.

De *Ritorno* was een voorstelling in de traditie van Peter Brook en diens idee van 'The Empty Space'. Een goede voorstelling heeft geen traditionele naturalistische decors nodig. Lege ruimte is genoeg, gemarkeerd door een steeds hergebruikte stalen wand van Jannis Kounellis of reusachtige speelpoppen van Georg Baselitz in Birtwistle's *Punch and Judy*. In zijn Londense Almeida Theatre had Audi niet eens geld voor decors.

In het Amsterdamse Muziektheater was er lege ruimte te over, het podium was een zwart gat. De opera zelf werd verteld met een enkele rots, de personages en de muziek. De indringende uitbeelding van het menselijke drama deed het werk.

En stilte: de stilte die slechts door de opera wordt doorbroken omdat de emoties niet langer zijn te bedwingen. De stilte die de toeschouwer de gelegenheid geeft het drama op zich te laten inwerken en mee te voelen met de personages. Audi bracht het theater van de soberheid, van de intensiteit, van de concentratie op de essentie: de roerende maar niet sentimentele uitbeelding van de onderlinge relaties.

Toen Pierre Audi zestien was, had hij Peter Brook gevraagd hem te mogen assisteren, bij hem het vak te mogen leren. Brook weigerde dat, hij had een assistent nodig met ervaring, voor een opleiding had hij geen tijd. Maar hij trok wel twee keer een uur uit om daarover met Audi te praten. Brooks afwijzing wakkerde Audi's voornemen om regisseur te worden alleen maar aan. Sindsdien is hij autodidact, zei hij in september 2009 in zijn rede 'De Staat van het Theater'.

Daar zei hij: 'De principes die Peter Brook veertig jaar geleden formuleerde in zijn manifest 'The Empty Space' zijn nog steeds buitengewoon relevant en steeds meer van toepassing op opera. Zijn persoonlijke advies aan mij, 34 jaar geleden, heeft mij geholpen om te begrijpen dat regisseren en leiding geven aan een huis dat de ambitie heeft om belangrijk werk te produceren en te presenteren alleen mogelijk is als de diepere zin van die activiteiten helder wordt gedefinieerd en als er consequent en vastbesloten stap voor stap wordt gewerkt aan een visie.'

Die visie ontwikkelde Audi later op overtuigende wijze in Amsterdam. Maar toen hij op zijn zestiende naar Brook ging, was hij al lang geen onervaren theater- en operaliefhebber meer. Hij had zelfs al films gemaakt. In Libanon had hij als 12- of 13-jarige in het Casino één opera gezien: *Il matrimonio segreto* van Domenico Cimarosa door de Piccolo Scala uit Milaan. In 2002 regisseerde hij de opera in Parijs. In 1969 hoorde de 12-jarige bankierszoon muziek van Stockhausen in de grotten van Jeita en maakte hij samen met zijn ouders een 'Grand Opera Tour' langs Salzburg, München en Rome. Op de dag dat Neil Armstrong op de maan landde, 20 juli 1969, zag Pierre Audi *Tristan und Isolde*. Hij zag de *Don Giovanni* van Herbert von Karajan. Hij zag *Aida* in de Thermen van Caracalla. Daarna schetste hij zijn ideeën voor een eigen *Aida*. Op zijn vijftiende maakte hij zijn eerste film naar een verhaal van Thomas Mann. Een man gaat naar een begraafplaats en wordt ingehaald door iemand op de fiets: de dood. De realiteit filmde Audi met een 8mm-camera, de hallucinaties met een videocamera. Vervolgens projecteerde hij die over elkaar.

De stijl van Audi is altijd 'back tot basics', extreem gedetailleerd in de uiterlijke uitbeelding van de personages en hun onderlinge relaties. Daarop wordt eindeloos gerepeteerd: de houdingen, de bewegingen, de blikrichting van de zangers, de hoek waaronder een zwaard wordt vastgehouden. Als het eenmaal goed is, mag daarvan ook geen millimeter meer worden afgeweken. Zo werkt Audi ook met het koor, een omvangrijk 'personage' op zich, maar tegelijk een plastisch en bewegend deel van het toneelbeeld. 'Back to basics' beheerst eveneens zijn grootschalige voorstellingen met veel visuele elementen, die echter nooit zomaar kunnen worden aangeduid met 'decor'.

Dat 'terug naar de essentie' zag men in zijn encenering van Puccini's *La bohème*: een waterkoude voorstelling met kille snijdende mist in plaats van wollige sneeuw, en met een bikkelhard troosteloos slotbeeld. De arme zieke Mimi sterft in eenzaamheid, omgeven door 'vrienden', de bohémiens die niet de kunst van het leven beheersen maar zich vooral bekommeren om zichzelf.

Audi's *Der Ring des Nibelungen* kreeg in Amsterdam zelfs het grootste 'decor' ooit in de opvoeringsgeschiedenis van Wagners vierdelige cyclus. Er stond en hing van alles op en boven de

scène waarop het orkest en dirigent Hartmut Haenchen hun hoofdrol speelden. Een deel van het publiek zat op een rij stoelen die hoog boven het podium hing. Audi had als levensdoel om opera, als een kunstvorm die alle andere kunsten in zich verenigt, verder te duwen om te ervaren hoe ver je kunt gaan.

Dat gebeurde in de *Ring*. Die vier verschillende installaties van Georg Tsy-pin omspannen het hele universum, nooit eerder was er zoveel leegte getoond in een theater. In *Die Walküre* keek je over het 26 meter brede en veertig meter diepe podium van het Muziektheater vijftien miljard lichtjaren ver. Wie in de zaal zat, kon menen dat bij elke voorstelling de Mozes en Aäronkerk achter het Muziektheater tijdelijk was weggehaald.

Het slotbeeld van de *Ring* toonde een bolvormig universum van ringen. De halfronde zaal van het Muziektheater was dankzij de weerspiegeling in de glazen speelvloer met rondom vuurrode meridianen getransformeerd tot het heelal. De brand van het Walhalla was een zuivering, een even esthetisch als ethisch evenement. Maar de *Ring* is rond: alles keert weer terug, het verleden wordt toekomst. Wotan wierp aan het slot van *Götterdämmerung* opnieuw zijn speer in de wereld. De boodschap van Audi is niet te missen: het kwaad is onuitroeibaar.

In het mythische seizoen 1998-99, toen de *Ring* compleet werd uitgevoerd en ook *Il ritorno d'Ulisse in patria* werd herhaald, kon men de visie van Audi op de werelden van Homerus en Wagner vergelijken. 'Net als bij de goden in het Griekse drama, gaat het in de *Ring* over twijfel. Wagners muziek komt, net als bij Monteverdi, rechtstreeks uit de ziel. Beiden spreken van het voorbijgaande leven. Wat me in opera interesseert is het menselijke, ook bij Wagners goden.' Wat opvalt is dat de rol van de Griekse goden bij Homerus zoveel beslissender is dan die van de Germaanse goden bij Wagner. Hun onderlinge rivaliteit, die ze met de mensen als schaakstukken uitvechten, gaat schaamteloos ver. De Germaanse goden vervallen tot onbenullige hebzucht en andere lage vormen van menselijk gedrag. De Griekse goden, hoe menselijk ze ook lijken, blijven altijd superieur. Aan het slot van de *Ring* staat het Walhalla in vlammen, aan het eind van de *Ritorno* is het 'lang leve de Olympus'.

De kracht van *Il ritorno d'Ulisse in patria*, slechts geëvenaard in Wagners *Die Walküre*, is door Audi nooit meer echt overtroffen. Dat zegt hij ook zelf. 'De *Ritorno* was een perfecte productie. Ik heb jaren geprobeerd om het geheim van deze voorstelling te begrijpen, om dat recept opnieuw te gebruiken. Maar dat is niet te doen. De spontane naïviteit van toen is uiteraard niet meer te reproduceren. Ik moet dat accepteren.'

De 'mooiste', de 'beste', de voor mij 'meest aansprekende' voorstellingen van Pierre Audi hebben bijna altijd een lucide, transcendentale karakter. Ze spelen zich af op de grens van leven en dood. Het tijdelijke en het eeuwige kunnen bij Pierre Audi elkaar zelfs zichtbaar overlappen zoals in Rameau's *Castor et Pollux*, in Monteverdi's *Orfeo*, in *Tea* van Tan Dun, in *Les Troyens* van Berlioz, in Messiaens *Saint François d'Assise*.

Op tal van manieren was dat het geval in *Rêves d'un Marco Polo*, een collagevoorstelling van zeven stukken van de Canadese componist Claude Vivier. Audi schiep een nieuw werk uit het oeuvre van de overleden Vivier (1948-1983), een componist die bij leven zijn eigen gewelddadige dood voorspelde. Bijna alles kwam hier samen: verwijzingen naar de zevendelige opera *Licht* van Stockhausen, muziek van Maderna, Berio, Nono en Ligeti en de *Tweede symfonie* van Mahler: 'Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wirdt leuchten mir bis in das ewig selig Leben.'

3 - Een liberaal artistiek leider

Variatie in stijl en repertoire bij De Nederlandse Opera

Niet het zelf regisseren, maar het artistiek beleid – het programmeren van repertoire en de casting van regisseurs, dirigenten en zangers – is voor Pierre Audi de kern van zijn werk bij De Nederlandse Opera. Daarbij was er nooit een beslissende rol voor de chef-dirigenten. Hartmut Haenchen, dertien jaar bij de Opera, stond eens tussen het personeel om het nieuwe beleidsplan

af te halen. Edo de Waart had te weinig profiel en vertrok vroegtijdig. Ingo Metzmacher leek een steviger positie te hebben maar was na drie jaar alweer weg. Audi engageerde de wereldberoemde Pierre Boulez voor *Moses und Aron* en Simon Rattle voor de *Parsifal* van Michael Grüber. Het resulteerde in muzikale perfectie.

Typerend voor het artistiek beleid van Audi is zijn liberale houding ten opzichte van repertoire dat hij zelf niet ensceneert en ten opzichte van gastregisseurs met een van hem afwijkende stijl.

Audi is persoonlijk geen groot liefhebber van komische stukken of van het vroeg-romantische Italiaanse repertoire. Maar Dario Fo mocht uiteraard na de succesvolle *Il barbiere di Siviglia* ook Rossini's *L'Italiana in Algeri* ensceneren. De wereldberoemde Bryn Terfel zong in Amsterdam als een nieuwe Elvis Presley in Donizetti's komische *L'Elisir d'amore*.

Tien jaar te laat kwam in 2005 eindelijk toch nog Bellini's *Norma* aan bod. De sopraan Nelly Miricioiu, de immens geliefde 'koningin van de Matinee' in het Amsterdamse Concertgebouw, stortte tijdens de première in en kwam in de voorstellingsreeks niet meer terug. De hartverscheurende operatragedie in het Muziektheater was voorpaginanieuws. In het programmeren van Verdi-repertoire kon Audi geen grote reputatie opbouwen. Nooit was alles tegelijk echt goed, totdat Willy Decker kwam met *Don Carlo*, gedirigeerd door Riccardo Chailly, en *La traviata*.

Audi heeft zijn persoonlijke bedenkingen bij de ensceneringstijl van Harry Kupfer, een regisseur met een grote productie en een onschatbare betekenis voor de opera in Nederland. In 1977, nog onder het vernieuwende bewind van intendant Hans de Roo, introduceerde Kupfer met een schrikwekkende en bloedstollende *Elektra* – het huis van Agamemnon als slachthuis – de moderne regisseursstijl in Nederland. De productie werd tot 1984 twee keer herhaald, in 1986 maakte Kupfer voor intendant Jan van Vlijmen *Boris Godoenov*.

Audi vindt Kupfer extreem professioneel en hij geeft toe dat diens conceptuele producties tot in detail zijn overdacht. Maar Audi mist bij Kupfer de losse instelling die Michael Grüber had: 'regisseren gaat over wat je níet doet'. Audi's bewondering voor Grüber, in Amsterdam de regisseur van een fenomenale *Parsifal*, is immens: 'Voor mij is Grüber God.'

Niettemin herhaalde Audi Kupfers ensceneringen van *Salome* (1988 tot in 2002) en *La damnation de Faust* (1989, 1992) en liet hij hem nieuwe ensceneringen maken van *Die Frau ohne Schatten* (1992, 1996), en *Die Meistersinger von Nürnberg* (1995, 2000). Wieland Wagner kwam uit Bayreuth naar Amsterdam om te kijken naar deze superieur lichte en onderhoudende *Meistersinger*. Deze ensceneren bedoelde Kupfer, vijftig jaar na de oorlog, als een verzoeningsgebaar. Hij relativeerde de door Wagner bezongen superioriteit van de Duitse kunst, aan het slot bood Hans Sachs het Nederlandse publiek zijn lauwerkrans aan.

Inmiddels heeft Willy Decker de positie van Kupfer ingenomen en is hij naast Audi de belangrijkste regisseur met een ononderbroken serie top-ensceneringen. Die begon in 1994 met de genadeloze en liefdevolle 'gele' *Wozzeck*, een productie van wereldformaat. Daarna volgden *Werther*, *Elektra*, *Kát'a Kabanová*, *Boris Godoenov*, *Lear*, *Die Soldaten*, *Der Rosenkavalier*, *Don Carlo*, *Die tote Stadt* en *La traviata*.

Audi houdt persoonlijk niet zo van ensceneringen met een actualisering van de opera. Maar toch ensceeneerde Peter Sellars Stravinsky's neo-klassieke Faust-opera *The Rake's Progress* als een aanklacht tegen het Amerikaanse gevangenisstelsel. Zó overtuigend zette de onnavolgbare Sellars de opera naar zijn hand, dat zelfs het ingevoerde publiek niet meer wist welke inhoud allerlei scènes hadden in het origineel van Stravinsky en zijn librettist W.H. Auden.

Het toppunt van actualisering was Debussy's mystieke *Pelléas et Mélisande* (1902) in twee versies van Peter Sellars. In 1993 speelde de opera zich af in Californië aan een Stille Oceaan van tl-buizen. Een deel van het verhaal ging over Rodney King, de zwarte automobilist die in Los Angeles door de politie in elkaar was geknuppeld, zoals was te zien op video-opnamen. De herneming in 1996 ging over de zwarte football-speler O.J. Simpson en de wereldwijd geruchtmakende moord op zijn vrouw.

In 2008 enceneerde Pierre Audi zelf in Brussel *Pelléas et Mélisande*. Abstraherend was het wel, maar niet alles was geheel tijdloos. De op het podium ronddraaiende sculpturale installatie van de beroemde Britse, in India geboren kunstenaar Anish Kapoor herinnerde aan meubels met wulpse rondingen uit de jaren zestig en zeventig. Maar niets droeg bij aan duiding van het duistere en onverklaarbare verhaal: de geheimzinnige herkomst van Mélisande, haar vreemde dood, al het andere onberedeneerbare. Het mysterie werd zelfs vergroot. Zo werd er veel gezongen over het haar van Mélisande, die hier kaal was.

Het beroemde regisseursduo Jossi Wieler en Sergio Morabito tergde en tartte in 2004 in Amsterdam het publiek met hun encenering van Mozarts *Lucio Silla*. De opera die gaat over een Romeinse dictator die ten koste van onmetelijk leed aan de macht was gekomen, werd verplaatst naar de DDR aan de vooravond van de 'Wende'.

Het decor van Anna Viebrock was een typisch desolaat DDR-interieur met veel schrootjes, dat ook herinnerde aan Anselm Kiefers macabere schilderij *Innenraum* met de Rijkskanselarij van Hitler. De voorstelling toonde zó nauwgezet de eindeloze Oost-Duitse ellende dat het publiek in nauwelijks vier uur de uitzichtloze eeuwigdurendheid van veertig jaar DDR-dictatuur lijfelijk navoelde. Maar vijftien jaar na de 'Wende' was deze voorstelling van geen belang voor een Amsterdams publiek. Zelf heb ik mijn hele leven, dat begon in 1946, nooit anders gehoord dan dat de DDR niet deugde. Waarom moest ik dat ver na het verdwijnen van de DDR nog een avond lang krijgen ingepeperd? Het was zinloze retro-actualisering.

In het Mozart-jaar 2006 mochten Wieler en Morabito van Pierre Audi de drie Mozart-opera's op libretti van Lorenzo da Ponte enceneren. Het was een prestigieuze opdracht na de eerdere roemruchte Da Ponte-enceneringen van Jürgen Flimm en Alfred Kirchner, die werden begeleid door het Koninklijk Concertgebouworkest en Nikolaus Harnoncourt.

Bij Wieler en Morabito speelde *Così fan tutte* zich af in een jeugdherberg, *Le nozze di Figaro* in een autoshowroom, *Don Giovanni* in een beddenpaleis. Deze *Don Giovanni* was een van de meest curieuze aller tijden. Aan het slot van de eerste acte verkracht Don Giovanni Zerlina in de feestscène niet onzichtbaar achter het decor, maar ongegeneerd midden op het podium. Dat laat een sloot bloed achter op Zerlina's bruidsjurk. Intussen is bruidegom Masetto bezig met het wurgen van Don Giovanni's knecht Leporello. En nadat onder de omstanders langdurig een pistool is rondgegaan, schiet de anders altijd zo besluiteloze Don Ottavio tenslotte Don Giovanni neer. De titelheld is echter onaantastbaar: in de tweede acte komt hij ongeschonden terug. Aan het slot sleurt de dode Commendatore Don Giovanni niet naar de hel, maar verdwijnt hij zelf in een afgrond. Don Giovanni loopt daarna rustig de zaal uit, om even later triomfantelijk uit het podium omhoog te rijzen. 'Fuck normen en waarden' lijkt hier het credo.

Voor de regisseurs waren er na afloop massale golven boegeroep. Maar hoe terecht was dat? De Nederlandse Opera kwam hier toch met de intrigerendste *Don Giovanni* ooit. Het was een voorstelling die juist de Mozartveteranen in het publiek dwong om dieper na te denken over de al zo vaak geziene opera, een 'dramma giocosa', een vrolijk drama waarin de karikaturale personages zó vertrouwd zijn geworden dat hun labiele en zelfs perverse karakters niet eens meer opvallen. Wieler en Morabito accentueerden die waanzin in extreme mate in een harde, agressieve voorstelling. Daarin was ook plaats voor de vrijwel altijd weggelaten scène *Per queste tue manine* (KV 540b), waarin Zerlina zich als een furieuze meesteres met een riem wreekt op Leporello: 'Zo pakt men mannen aan'. Men kon deze *Don Giovanni* ook zien als een voorstelling, gespeeld door de krankzinnigen in het gesticht van Charenton, waar de libertijnse, atheïstische markies De Sade jarenlang zat opgesloten.

Het was geen prettig schouwspel en ook geen goede voorstelling. Het ergst van al: Don Giovanni was in zijn boosaardige monomanie geen interessant personage. Aardig was wel dat Leporello een geile en jaloeze rivaal was in de liefde en dat Elvira het klooster inging met een zak Hollandse drop.

4 - Ouderwets vakmanschap Pierre Audi in Drottningholm

De hofopera in het Zweedse Drottningholm, waar Pierre Audi in 2000 op opzienbarende wijze de unieke opera *Tamerlano* van Händel encenseerde, is het bijzonderste theater op aarde. Het staat dan ook op de Werelderfgoedlijst van de Unesco. Het piepkleine theater werd in 1766 gebouwd in het park bij het witte zomerpaleis in Drottningholm, ten westen van Stockholm. Het 'Zweedse Versailles' ligt daar in een noordelijk Arcadië, een tijdloos groen paradijs met classicistische bouwwerken en Grieks-antieke beelden. Van de hedendaagse wereld is niets te bekennen.

De koning-kunstenaar Gustav III was zelf de intendant van de opera in Drottningholm. In 1792 werd het theater gesloten na de moord op deze koning. Hij stierf op een gemaskerd bal na een complot van opstandige aristocraten. Zij namen wraak nadat Gustav III namens het volk een staatsgreep in zijn eigen land had gepleegd. De moord in de Opera van Stockholm leverde twee opera's op: *Gustave III* van Auber en *Un ballo in maschera* van Verdi.

Pas in 1921 werd de hofopera van Drottningholm herontdekt. De historicus Agne Beijer opende na 209 jaar de deuren en betrad de 18de eeuw. Een nog geheel intact theater uit de tijd van Mozart, het was na de bouw zelfs nooit opnieuw geschilderd! Met nog de complete ingenieuze toneelmachinerieën: een golvende zee aan de einder, een kist met rollende stenen die het onweer kon imiteren. En tientallen geschilderde decorpanelen die uit de coulissen konden worden geschoven. In enkele seconden kon hier een balzaal veranderen in een bos, een klassiek stadsgezicht in een vurige hel. Drottningholm is sindsdien de barokke trots van Zweden.

De tijd van Gustav III wordt er minutieus in stand gehouden. Zelfs het theaterpersoneel is gekleed als de bepruikte pages van de koning. Hier nam Ingmar Bergman zijn vertederende film over *Die Zauberflöte* op. Operaliefhebbers overal ter wereld willen tenminste éénmaal tijdens het zomerfestival in Drottningholm een echte historische voorstelling bijwonen.

Tijdens de repetities voor *Tamerlano* wees Pierre Audi mij op de tientallen lampjes in de coulissen. Ze zijn verborgen in koperen staafjes, die – computergestuurd – enigszins kunnen bewegen. Het zwakstroomlicht wordt gereflecteerd door een spiegeltje van twee bij twee centimeter. Daarop zit een plakbandje, om de weerschijn wat te verzachten. De bedoeling is om zonder brandgevaar het flakkerende kaarslicht uit de 18de eeuw te imiteren.

Het was roerend om te zien hoeveel Zweedse zorg en inventiviteit daaraan zijn besteed. Maar Audi schamperde: 'Dat geflikker doen we weg, dat is disco. Ik wil het puurder. De obsessie met authenticiteit is hier erg oppervlakkig, want die heeft uiteindelijk niets te maken met waar het werkelijk om gaat: goed theater.'

Audi, die in Drottningholm eerder opera's had gezien, ergerde zich aan de flodderigheid waarmee die soms waren gemaakt. 'Het in het Italiaans gezongen verhaal van *Tamerlano* is heel complex en omdat er geen boventitels zijn, moet de uitbeelding de handeling begrijpelijk maken. Dat vergt een perfectie waaraan ik heel hard werk. Wat hier nieuw is – paradoxaal genoeg – is ouderwets vakmanschap.'

Aan het begin van het nieuwe millennium zorgde Audi 's *Tamerlano* in Drottningholm voor een revolutie. De recensies haalden de voorpagina's. Audi had het onaantastbare Drottningholm veranderd. Met één voorstelling was de regisseur zonder de plichtmatige eerbied voor het verleden in Zweden op slag berucht en beroemd. Na de première had artistiek leider Per-Erik Öhrn in de foyer heel wat uit te leggen aan de relaties en de vrienden van het theater.

Voor het eerst in 244 jaar was er in Drottningholm een voorstelling waarbij het orkest niet was gekleed in 18de-eeuwse kostuums. Voor het eerst wierpen vanuit de coulissen normale lampen gewoon zijlicht op het toneel. Voor het eerst zag het publiek in Drottningholm wat nooit mocht worden gezien: een kaal en leeg houten theater. Het glorieuze verleden, op miraculeuze wijze bewaard, was ontlusterd. De geschilderde illusies van de realiteit waren weg, alleen het mechaniek achter de voorstelling was nog zichtbaar. Naar 18de eeuwse begrippen was het een schrikbeeld, Audi ging het om de uitbeelding van de apocalyps, waarmee *Tamerlano* eindigt.

Öhrn rechtvaardigde Audi 's terzijde schuiven van een deel van de Drottningholmse geschiedenis met een bevlogen en principieel betoog. 'Dit theater is een uniek museum, dat voor toekomstige generaties uiteraard onveranderd in stand moet worden gehouden. Maar het is geen kerk, waarin eeuwige, onaantastbare dogma's gelden. Ook waar het verleden regeert, moet er ruimte zijn voor verandering en vernieuwing.'

Het ging bij Audi's *Tamerlano* niet langer om het uiterlijk vertoon in Drottningholm, maar om het innerlijk, de essentie van de opera. Het is een hoogst uitzonderlijk stuk, waarschijnlijk de eerste opera waarin een machthebber om het leven komt – een taboe in de 18de eeuwse opera, waarin de dood sowieso al een uiterst zeldzaam verschijnsel was. En een zelfmoord, zoals voorkomt in *Tamerlano*, was in christelijke ogen een doodzonde.

Het 18de eeuwse operarepertoire biedt nog de dood van de commendatore in Mozarts *Don Giovanni*. Die was nog om een andere reden uniek: die kwam al in de eerste scène. Maar men kan erover twisten of de commendatore wel echt dood was. Aan het slot komt hij immers terug om Don Giovanni in de hel te werpen. Hij had kennelijk verlof gekregen om daarvoor het vagevuur of de hemel even te verlaten.

In Händels *Tamerlano* neemt de door de Tataarse koning Tamerlan gevangen genomen Turkse sultan Bajazet zijn lot in eigen handen. Hij drinkt het gif en tart Tamerlano omdat die hem niet kan verbieden te sterven en hem niet langer in zijn macht heeft. In half ontklede staat doorzingend lijkt Bajazet al een lijk. En als hij tenslotte dood is, op zijn troon zit en zijn hoofd niet buigt, lijkt hij onverzettelijk door te leven.

Het is een door Pierre Audi uiterst lucide geregisseerde scène, op de grens van leven en dood. Het bedremmelde coro dat de opera afsluit, herinnert aan het slotkoor van Bachs *Matthäus Passion*, waarin de achterblijvers in het reine proberen te komen met de onvoorstelbare dood van Christus. Na drie dagen zou Hij weer opstaan, maar dat is kennis achteraf, dat wisten de omstanders op Golgotha nog niet. Händels muziek wringt, klinkt dissonant en veroorzaakt een sterke emotie. De indrukwekkende voorstelling eindigt niet alleen aangrijpend en ontroerend, maar vooral ongebruikelijk ongemakkelijk.

Uit die scherpe, niets ontziende analyse van het functioneren van het theater van Drottningholm trok Audi compromisloze consequenties. Dat alles tekent de intelligentie en intellectuele kracht waarmee hij functioneert als artistiek leider en als kunstenaar.

Voor Audi betekende zijn eerste operaproductie in Drottningholm ook een doorbraak in zijn ensceneringskunst en een nieuw hoogtepunt in zijn oeuvre. Later zou hij in Drottningholm nog *Alcina* van Händel en *Zoroastre* van Rameau regisseren. *Tamerlano* en *Alcina* werden in 2005 ook in de Amsterdamse Stadsschouwburg vertoond, *Zoroastre* in 2006. Het toneelbeeld was telkens een remake van het Zweedse theatertje.

Wat Audi in *Tamerlano* leerde, was de mogelijkheid te breken met de gewoonte om Händel-opera's uit te voeren zoals ze zijn geschreven. Weinig is zo lastig te ensceneren als opera's van Händel. Het zijn gecompliceerde, niet na te vertellen verhalen met veel verwickelingen en nauwelijks uiterlijke handeling. Alles speelt zich af in een lange reeks aria's met slechts een enkel duet of ensemble. Als de regisseur zich letterlijk houdt aan libretto en partituur, staat er meestal maar één zanger op het podium, de anderen wachten intussen in de kantine geduldig op hun beurt.

Bij Audi zijn de meeste personages voortdurend op het podium aanwezig, ook al zingen ze niet en lopen ze soms even de coulissen in omdat daar ook van alles schijnt te gebeuren. Ze zijn schakstukken in het spel, dat zich juist afspeelt tijdens de aria's, die niet langer losse nummers zijn.

Audi weefde in beide opera's een steeds dichter web van relaties, hij diepte de handeling uit, voegde allerlei lagen toe en schiep extra drama met subplots, heftige confrontaties, dodende blikken, bruuske verleidingen en onbeschaamd voyeurisme. Er is ook geestigheid en vrijmoedigheid. In *Alcina*, een wilde liefdesoorlog, doet de verliefde Morgana een krachtige greep in het kruis van Ricciardo, zich er niet van bewust dat ze een vrouw in travestie te pakken heeft.

Audi excelleerde met een perfectionistische aanpak en een subtiele detaillering, die ervoor zorgde

dat beide opera's vier uur lang geen seconde verveelden. Het geheel van de beweging was pure choreografie, op muziek die onder leiding van Christophe Rousset door het Franse barokorkest Les Talens Lyriques wringend en karaktervol werd gespeeld. Het was eindelijk authentieker dan 'authentiek'.

5 - De Staat van het Theater Pierre Audi kijkt om zich heen

In de theaterwereld buiten De Nederlandse Opera en het Holland Festival van Pierre Audi heersen totaal andere ideeën dan in het Muziektheater en het Muziekgebouw aan 't IJ, waar het Holland Festival zijn kantoor heeft en waar het Festival zich ook deels afspeelt.

Eerst was daar in 1969 de actie *Tomaat*, die een eind maakte aan het conventionele toneellevens van toen. Daarin glorieerden de grote acteurs en actrices niet alleen in de klassieken, maar ook in nieuwe stukken, zoals *Who is afraid of Virginia Woolf*. Er was daarvoor ook een groot publiek. Elke donderdagavond was er een toneelstuk op de televisie, ook moderne, zoals *Happy Days* van Samuel Beckett.

Daarna veroorzaakte de Nederlandse kunstpolitiek met de telkens slechts vier jaar geldende cultuurnota's van opeenvolgende kabinetten en subsidiecriteria een kortademige sfeer van nadruk op vernieuwing. Die liep uit op voortdurende vernieuwing van de vorige vernieuwingen.

In september 2009 hield Pierre Audi in de Amsterdamse Stadsschouwburg tijdens het Theater Festival de rede 'De Staat van het Theater'. Hij presenteerde zich daar als een Tiresias, de blinde Griekse ziener met het goddelijk overzicht over de wereld en over de tijden. In Amsterdam zag Pierre Audi een verbazingwekkende, ongehoorde overvloed van cultuuruitingen.

Audi verheugde zich over dat rijk gesorteerde aanbod, maar voorzag ook een eind aan kunst die niets wil weten van het verleden en weigert daarop voort te bouwen. Dankzij zijn langdurig opgebouwde en onaangevochten gezag als artistiek leider en als regisseur van opera's en toneelstukken, hield Audi een even hartstochtelijk als streng en hecht gefundeerd pleidooi voor een totaal nieuwe artistieke richting en een ander kunstzinnig bewustzijn in de Nederlandse toneel- en theaterwereld.

In het buitenland heeft het Nederlandse toneel tegenwoordig succes en wordt het vitaal gevonden. Toch loopt het voortbestaan van het Nederlandse toneel volgens Audi gevaar door de weigering van de theatermakers om te accepteren dat theater in een traditie staat.

Toneelgezelschappen spelen liever bewerkingen van romans of films dan klassiek repertoire en nieuw Nederlands repertoire, terwijl die in een gezond theaterklimaat dominant zouden moeten zijn. 'De patiënt is nu gezond maar zal uiteindelijk zwaar ziek worden', vatte Audi later zijn betoog samen.

Audi roemde het bloeiende muzikleven in dit 'melomane' land en stelde het aan het theater ten voorbeeld. 'Theater kan leren van de discipline en de intelligente houding ten opzichte van traditie die het muzikleven zo ruimschoots laat zien.'

Het was in vele decennia een van de weinige keren dat een niet direct bij de concertmuziek betrokkene met zoveel waardering sprak over de praktijk van het omvangrijke, soms verfoeide traditionele klassieke muzikleven. Dat geldt zowel voor de symfonische muziekproductie in de grote zalen als voor de kamermuziek in de kleine zalen. Om het te beperken tot Beethoven: zowel de negen symfonieën, als de 32 pianosonates en de zestien strijkkwartetten verdienen het om voor een groot publiek met grote regelmaat tot klinken te worden gebracht.

Ook het operatheater is het traditionele tehuis van het ijzeren repertoire, essentieel voor het in stand houden van de kunstvorm en als basis voor nieuw werk. Voor 1950 begon het repertoire pas met Glucks *Orfeo* (1762) en ging het grofweg via Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Tsjajkovski, Moesorgski, Wagner tot Puccini en Richard Strauss. Sindsdien zijn de 17^{de} en vroeg-18^{de} eeuwers Monteverdi, Händel en Rameau erbij gekomen. Daardoor werd het begin van de kunstvorm opera meer dan anderhalve eeuw teruggelegd.

Wat er in de vorige eeuw aan hedendaags operarepertoire bijkwam naast Stravinsky, Janáček, Bartók, Berg, Britten, Prokofjev en Sjostakovitsj is onvoorstelbaar omvangrijk. *Le grand macabre* (1978) van György Ligeti is al eigentijds ijzeren repertoire. Dat is ook weggelegd voor stukken van Philip Glass en John Adams. Alleen al bij De Nederlandse Opera kwamen tijdens het nu 21-jarige artistieke bewind van Pierre Audi twintig wereldpremières op het podium, deels in co-productie met het Holland Festival en met buitenlandse operahuizen. Vele daarvan bracht Audi ook in reprise, de enige manier om incidentele uitvoeringen tot repertoire te laten uitgroeien. Terwijl hij zelf het repertoire van opera en muziektheater via opdrachten aan componisten en librettisten op voorbeeldige wijze uitbreidt, ziet Audi in de Nederlandse toneelwereld geen cultuur meer om schrijvers van belang aan het werk te zetten. Ook het antieke, het klassieke en het meer recente toneel wordt hem veel te weinig gespeeld, in ieder geval niet op een consistente wijze die het publiek opvoedt en daarmee voorbouwt aan een traditie. Het lijkt de echo van de boodschap van de avant-gardist Wagner in zijn *Meistersinger von Nürnberg*: de ware meester is degene die de oude kunst beheerst, maar die ook weet te vernieuwen.

Volgens Audi hebben we zowel muziek als theater nodig: ‘Muziek evoceert en provoceert de dromende psyche, de uitwisseling van woorden voert ons terug naar de absurditeit van onze menselijke relaties. Allebei hebben we ze nodig en beide zijn deel van een artistiek erfgoed waarvoor generatie na generatie de plicht zou moeten voelen om ermee om te gaan en erop te reageren.’

‘Als de theaterman die ik zowel in aanleg als door opvoeding ben, heb ik in mijn confrontatie met dit krachtige en rijke erfgoed de sleutel kunnen vinden voor de rol zoals ik die de afgelopen 21 jaar in dit land heb gespeeld. En de kracht van die realisatie heb ik te danken aan de zestien jaar daarvoor, toen ik was ondergedompeld in het rijke muzikleven van het Verenigd Koninkrijk, waar muziek ook regelmatig functioneert als de bindende factor tussen de verschillende kunstdisciplines, die ontwikkelingen in de kunst onderstrept en een identiteit schenkt.’

Pierre Audi meent dat door de afkeer van klassieke of levende toneelschrijvers de regisseur als vakman wordt ondermijnd, ten faveure van de regisseur als de ware en soms enige auteur van een voorstelling. Het pure vak van de regisseur dreigt daardoor te verdwijnen.

‘Kennis en ervaring doorgeven aan een volgende generatie vormt in ons vakgebied helaas een probleem. Zelf ben ik autodidact; veel belangwekkende regisseurs schrikken ervoor terug om jonge regisseurs de mogelijkheid te bieden om met hen mee te werken en te leren.’ Audi bood excuses aan dat hij daaraan ook te weinig heeft gedaan. ‘We kunnen niet alles voor allen zijn en toch is dat precies wat er van ons wordt verwacht en wat mij betreft is dat een waardig utopisch streven.’ Pierre Audi opereert heel anders dan zijn collega’s van het toneel. Hij heeft in de internationale wereld van opera en muziektheater een unieke status als opdrachtgever voor nieuwe stukken en ontdekker van nieuw repertoire. Hij is de Amsterdamse reïncarnatie van de legendarische Serge Diaghilev, in zijn choreografieën ook altijd strevend naar een nieuw Gesamtkunstwerk, door verbindingen met beeldende kunst en bijzondere vormen van ensceneringen.

Exemplarisch was in 1992 *Life with an idiot*, de ‘eerste en laatste Sovjet-opera’ van Alfred Schnittke en schrijver Viktor Jerofejev. De ‘idiot’ was Lenin in dit requiem voor zeventig jaar rood doorlopen Sovjetleven, spelend in een gekkenhuis. Koningin Beatrix, prins Claus en de operawereldpers kwamen daarvoor naar Amsterdam. Het decor bestond uit een installatie van Ilja Kabakov, de regie was in handen van Boris Prokovski en Mstislav Rostropowitsj dirigeerde het Rotterdamse Philharmonisch Orkest. Rostropowitsj trad ook op als barpianist en als cellist in een caféstrijkje. Audi heeft ook een beslissende rol gespeeld in de Nederlandse operahistorie en muziekgeschiedenis. Zo heeft Louis Andriessen na *De Materie* (1989) in de regie van Robert Wilson, zijn oeuvre bij De Nederlandse Opera kunnen uitbouwen met nog drie grote en grensverleggende muziektheaterstukken: *Rosa, a horse drama* (1994), *Writing to Vermeer* (1999) en *Commedia* (2008). Filmregisseur Peter Greenaway ensceneerde op verbluffende wijze *Rosa* en *Writing to Vermeer*. In *Rosa* kwam hij tot een technisch supervirtuoze voorstelling waarbij op het podium met theater en met film een beeld werd gecreëerd alsof men keek naar een filmvoorstelling.

Bijzonder is ook dat opdrachtwerken aan andere componisten dan Andriessen geen incidenten bleven in het geval van Theo Loevendie (*Gassir, Johnny and Jones*), Guus Janssen (*Noach, Hier^o*) en Rob Zuidam (*Rage d'amours, Adam in Ballingschap*). *Noach*, een door Audi geregisseerde apocalyptische voorstelling met decors van Karel Appel, werd ook in reprise gebracht en op de televisie vertoond. Het was een macaber feest, een 'Dreigroschenoper' van de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, een moraliteit over de dreigende ondergang van mensheid en dierenwereld. Pure poëzie was *Alice in Wonderland* (2001) van Alexander Knaifel naar Lewis Carroll. Het was het wonder van Audi's fantasie en doserende regisseurskunst in een sfeer van eindeloze eeuwigheid, zonder dramatische opbouw. Het was het wonder van een reis naar een andere, betere wereld, een voorstelling voor het kind in de volwassene met toneel, zang, dans, circus en veel stilte in een breekbare sprookjessfeer van tover en magie.

6 - Het on-Nederlandse Holland Festival Pierre Audi op internationaal niveau

Het nieuwe beleid van Pierre Audi bij het Holland Festival leidde in 2008 tot ongekende meningsverschillen tussen officiële adviesraden in Amsterdam en Den Haag over de aard van het Holland Festival en over de omvang van de subsidiëring. Twintig jaar nadat hij glorieus was ingehaald als een kosmopoliet, werd Audi verweten dat hij een kosmopoliet was. Dat liep tenslotte in Amsterdam uit op een nog steeds voortdurend debat over de verhoudingen tussen de politiek en adviesraden.

Voor het eerst was er een nationalistisch Rita Verdonk-moment in de Nederlandse kunstpolitiek. De Amsterdamse Kunstraad veranderde het begrip 'on-Nederlands' van een compliment in een diskwalificatie in een advies over het Holland Festival aan de gemeente. Pierre Audi, bij het Holland Festival net herbenoemd tot 2012 en voor het eerst in Nederland officieel onder vuur, noemde het negatieve oordeel van de Kunstraad 'bizar'.

Sinds 2004, toen hij dramaturg Ivo van Hove opvolgde als artistiek leider van het Holland Festival, was Audi bezig om het profiel van het Holland Festival te veranderen. Onder Van Hove was het Holland Festival vrijwel geheel omgevormd tot een internationaal theaterfestival en in omvang sterk gekrompen.

Audi wilde terug naar uitzonderlijke voorstellingen van internationaal niveau in een multidisciplinaire opzet met veel ruimte voor muziek, opera, muziektheater, beeldende kunst, dans, film, literatuur, architectuur en niet-westerse kunst. Met een mix van grote namen en gedurfde experimenten wenste hij zich een caleidoscopisch venster op de wereld.

Die breedte kenmerkte het Festival in de jaren van de legendarische Peter Diamand die van 1948 tot 1965 festivalleider was. Sinds 2004 wordt ook weer samengewerkt met de beste en belangrijkste Nederlandse kunstinstellingen - een garantie op internationaal niveau.

Audi verwoordde zijn ideeën voor het Holland Festival in De Staat van het Theater. 'Binnen de context van een kunstenfestival kunnen de verschillende disciplines elkaar ontmoeten, elkaar raken en kunnen vanuit synergie nieuwe ontwikkelingen ontstaan. Dat mysterieuze fenomeen blijft mij fascineren en inspireert mijn passie om opdrachten te geven voor nieuw werk evenzeer als het nieuw leven inblazen van de klassieken.'

Audi vroeg in 2008 om een flinke verhoging van de schamele Amsterdamse subsidie van zo'n 750.000 euro voor het Holland Festival. Al bij zijn aantreden zei hij: 'Het huidige budget is veel te klein om aan de grote verwachtingen te kunnen voldoen. Met niets moeten wonderen worden verricht.'

De Amsterdamse Kunstraad was sterk negatief over een subsidieverhoging en wilde de bestaande subsidie van het Holland Festival alleen handhaven als het een minder ambitieus en goedkoper artistiek beleid ging voeren, aangepast aan de Amsterdamse middelen.

Volgens de raad was het beleid van Pierre Audi 'niet uniek, artistiek niet voldoende interessant,

on-Nederlands, te zeer gericht op het gevestigde en daarmee niet onafhankelijk in zijn eigen beleid.' De raad betichtte Audi van 'Weense' ambities. 'Maar Wenen ligt aan de Donau en aan het IJ gelden andere realiteiten.'

Zou het advies van de Kunstraad alsnog op het verleden worden toegepast, dan had de Weense Staatsopera in 1949 nooit in Amsterdam mogen optreden, met onder anderen sopraan Elisabeth Schwarzkopf en dirigent Karl Böhm. En dan waren Maria Callas, Leonard Bernstein, Igor Stravinsky, Karlheinz Stockhausen, Pina Bausch, Luciano Berio, Pierre Boulez, Margot Fonteyn en nog honderden andere wereldberoemde orkesten, gezelschappen en artiesten hier nooit welkom geweest.

'Bizar en schokkend' noemde Audi die opstelling van de Amsterdamse Kunstraad. 'Ik ben absoluut niet van plan ook maar iets aan te passen, het festival te verkleinen of Amsterdamser te maken. De begroting is gezond, er zijn sponsors, de artistieke ambities op internationaal niveau passen in de traditie van het festival. Cultuurwethouder Carolien Gehrels wil juist een internationaal cultureel niveau in Amsterdam.'

De landelijke Raad voor Cultuur adviseerde het rijk om het Holland Festival een half miljoen euro meer te geven om excellentie en internationalisering te stimuleren. Minister Plasterk kende daar ongeveer 375.000 euro van toe. De Amsterdamse wethouder Gehrels stelde, tegen het advies van de Kunstraad in, voor het Holland Festival toch twee ton extra te geven. De Amsterdamse Gemeenteraad stemde daar tegen. Ook op enkele andere punten leed Gehrels een nederlaag. Sindsdien woedt in Amsterdam een hoog oplopend debat over wie het primaat heeft in het kunstbeleid: de deskundige adviesraad of de politiek, die maatschappelijke randvoorwaarden en doeleinden voor de kunst formuleert. Gehrels wil een einde aan het al decennia bestaande adviessysteem, waarbij de politiek geen inhoudelijk oordeel mag hebben over de kunst. Ze wil, zei ze tijdens de derde Boekmanlezing op 5 juni 2009, geen politisering van de kunst, maar een culturalisering van de politiek.

In het Holland Festival van Pierre Audi ziet men overduidelijk de persoonlijke hand van de festivalleider, in de programmering, in de bijdragen van De Nederlandse Opera en in de uitvoering. De regisseur Audi geeft, net als hij eerder deed in zijn Londense Almeida Theatre, met veelal bescheiden middelen wisselende visuele en theatrale dimensies aan muziek. Hij benoemt die hier voordien zelden geziene activiteit met de term 'mise en espace' – een variant op het gebruik van de 'empty space' van Peter Brook.

De thema's van het Holland Festival – 'Heaven and Hell' (2005), 'Melancholia and Hysteria' (2006), 'Oppression and Compassion' (2007), 'Cielo e Terra' (2008) en 'Serenity and Anxiety' (2009) waren bijna alomvattend. Ze overlaptten elkaar en waren daardoor ook erg weinig dwingend.

Maar wát er was te zien en te horen was vaak hoogst bijzonder, uniek zelfs en zou zonder het Holland Festival niet in ons land zijn uitgevoerd. Zoals in 2006 het toneelstuk *Lady Macbeth van Mtsensk* in de regie van Jürgen Gosch. In Duitsland was het met naakt en het eten van excrementen nog wel een schandaal, in Nederland bleek het festivalpubliek shockproof.

In 2007 was het festival erg gevarieerd met maatschappelijk engagement, zoals *Dr. Atomic* van Peter Sellars, *From the House of the Dead* onder leiding van dirigent Pierre Boulez, optredens van The Wooster Group, het Wiener Burgtheater, de coloratuursopraan Edita Gruberova en de Sahel-opera *Bintou Were* - ontstaan uit een initiatief van prins Claus.

Later waren er *Commedia* van Louis Andriessen en *Eine Kirche der Angst*, een shockerende voorstelling van Christoph Schlingensiefel over zijn kanker. Uitzonderlijk waren *Hiob* van Johan Simons, de ontdekking van de muziek van Pascal Dusapin, de dansopera *Medea* van Sasha Waltz en de uitvoering van het complete oeuvre van Edgard Varèse.

Audi presenteert echte festivals, met nieuwe ontdekkingen, interessante dwarsverbanden en directe relaties met een glorieus verleden. Zo was er in 2008 een hommage aan de overleden Karlheinz Stockhausen – decennia regelmatig te gast in het Holland Festival – die zijn tachtigste verjaardag met het Asko Ensemble in het Festival had zullen vieren met zijn nieuwe stuk *Glanz*.

Dat prachtstuk *Glanz*, gespeeld rond een lichtende piramide, werd het hoogtepunt van een *In Memoriam* met visuele en theatrale muziek uit diverse perioden in zijn 374 werken tellend oeuvre. Stockhausen vond dat zijn muziek een directe transcendentale verbinding scheidt met de kosmos en liet die tijdens de uitvoering van zijn werk ook tot de verste verten meetrillen.

Voor mij leek het tijdens die lyrische en welluidende muziek van *Glanz* alsof de Italiaanse componisten Bruno Maderna en Luciano Berio – ooit ook Holland Festivalsterren – zich vanuit een andere wereld door middel van het medium Stockhausen opnieuw in het Festival lieten horen.

Via een hobo op het balkon klonk ook nog een kwetterende vogel van Olivier Messiaen. Hij was de leermeester van Karlheinz Stockhausen. Messiaens honderdste geboortedag werd in 2008 in het Holland Festival gevierd met Audi's indrukwekkende enscenering van de opera *Saint François d'Assise* (1983), dat jaar de enige ter wereld. De Nederlandse geënceneerde premiere was een markant moment in de Hollandse operahistorie.

In *Saint François d'Assise* verenigt Messiaen aarde en hemel met muziek – de perfecte invulling van het Festivalthema 'Cielo e Terra'. Audi ensceneerde de opera met ruim vier uur muziek in een kerk op het podium van het Muziektheater, waarvan de koepel uitzicht biedt op de hemel. Aarde en hemel overlappen elkaar, het aardse leven is bij Messiaen een voorafschaduw van het eeuwige hemelse leven.

In de tweede acte zorgde de esthetische schittering voor een doorbraak naar gene zijde. Daar zingt de Engel: 'Hoor deze muziek die het leven ophangt aan de toonladders van de hemel, hoor de muziek van het onzichtbare.' Dat verhevene kreeg van Audi een ontwapenend aards complement in Sint Franciscus' preek tot de vogels, gespeeld door kleurrijk geklede kinderen.

De half geacteerde concertante versie van Audi's productie was later die zomer een door velen als historisch beschouwd aangrijpend emotioneel succes tijdens de Proms in de Royal Albert Hall. Na twintig jaar was de kosmopoliet Pierre Audi met een unieke Amsterdamse opera terug in Londen.

7 - Het mysterie van religie en dood De overtuigingen van Pierre Audi

La Juive van Fromental Halévy, in september 2009 de nieuwste enscenering van Pierre Audi bij De Nederlandse Opera, was een hoogtepunt voor het opmerkelijke brede functioneren van de artistiek leider en regisseur. *La Juive* (1835) gaat over het eeuwenoude conflict tussen joden en christenen, leidend tot discriminatie en vervolging. De voorstelling, in 2007 al vertoond in de Parijse Opéra, was in Amsterdam een groot publiek succes en werd in de pers gelauwerd.

Na een vier uur en een kwartier durende verbijsterend heftige premiere op vrijdagavond 4 september was er de volgende zondag in het Muziektheater een negen uur durende conferentie van het Nexus Instituut naar aanleiding van de voorstelling. De titel luidde: 'Reflections on Man after the End of History. Part 1. Faith, Death, and Freedom'.

Bij de meer dan twintig sprekers waren onder anderen de Londense rabbi Jonathan Sacks, minister van justitie Ernst Hirsch Ballin (joodse vader, katholieke moeder), de net in Rotterdam ontslagen adviseur professor Tariq Ramadan, de musicoloog Charles Rosen en Nina Krushecheva, de achterkleindochter van de voormalige Sovjet-leider Nikita Chroestjov, en Pierre Audi. Er waren 1200 bezoekers.

Het Nexus Instituut van de Universiteit van Tilburg bestudeert het Europese cultuurgood in zijn kunstzinnige, filosofische en levensbeschouwelijke samenhang om zo inzicht te bieden in eigentijdse vragen en uitdagend vorm en richting te geven aan het cultuurfilosofische debat. Pierre Audi is ook lid van de Raad van Advies van het Instituut.

La Juive, spelend aan het begin van het Concilie van Konstanz (1414-1418), bleek een ideale aanleiding voor beschouwingen over geloof, dood en vrijheid. De onderlinge confrontaties in *La Juive* gaan door merg en been. Telkens weer dreigt voor bijna iedereen de doodstraf wegens het overtreden van godsdienstwetten. Het gecompliceerde libretto van Eugène Scribe lijkt wel een

20ste eeuws stuk. Veel personages zijn niet wat ze op het eerste gezicht lijken.

De jodin Rachel is geen jodin, maar de dochter van de kardinaal Brogni uit de tijd dat hij nog geen geestelijke was. Ze werd in Rome van de dood gered door de jood Eléazar, die haar opvoedde als zijn joodse dochter. Eléazar wil zich wreken op Brogni, die zijn twee zonen als kettters ter dood heeft veroordeeld.

Rachel denkt dat haar geliefde Samuel een jood is. Maar hij is Léopold, een christen, ook de echtgenoot van prinses Eudoxie, bij wie Rachel in dienst treedt. Uiteindelijk betreden Rachel en Eléazar de brandstapel. Op dat moment hoort de kardinaal van Eléazar dat Rachel zijn dochter is, maar dan is het al te laat.

Een van de conclusies van *La Juive* kan zijn dat godsdienst mensen etiketten opplakt die toevallig en dus nietszeggend zijn. Mensen hebben een beperkte blik, ook op zichzelf. Ze zijn zich niet altijd bewust van hun verleden en de betekenis daarvan voor hun persoonlijkheid en hun relaties met anderen en met de rest van de wereld

Tijdens de Nexus-conferentie werd eraan herinnerd dat de Amsterdamse joodse filosoof Spinoza in de 17de eeuw zei: schaf het geloof in het bovennatuurlijke af. Maar religie is niet af te schaffen. God werd door Nietzsche dood verklaard en dat gebeurde later opnieuw, in de vorige eeuw. Toch leeft God nog wel degelijk en sterker nog: God, die door moslims Allah wordt genoemd, is terug op het wereldtoneel.

Godsdienst kan leiden tot dodelijk fanatisme, vertelt Pierre Audi uit eigen ervaring. Hij ontvluchtte zijn geboorteland wegens de godsdienstoorlogen, leidend tot anarchie. In 1975 hadden de Knights of Ali vijftig christelijke mannen en jongens bij een begraafplaats gevangen genomen en gedood. Hun genitaliën werden afgesneden en in hun mond gestopt. De jonge Pierre Audi moest binnenblijven, ook een auto kon altijd overal worden aangehouden door bendes. Hij vertrok voorgoed en wil nooit, nooit meer terug naar Libanon.

Het ensceneren van *La Juive* lijkt een complement op Audi's allereerste 'echte' opera, Verdi's *Jérusalem* in 1990. Het is de Franse versie van *I lombardi alla prima crociata* (1843), 'De Lombardijers op de eerste kruistocht'. De Europese christenen gingen het Heilige Land redden van de mohammedanen. De parallel met de Libanese burgeroorlog tussen moslims en christenen is onmiskenbaar. Audi heeft echter niet zelf bedacht om *Jérusalem* en *La Juive* te ensceneren. Hij werd daarvoor gevraagd door Nicholas Payne van Opera North in Leeds en door Gerard Mortier van de Parijse Opéra.

In beide voorstellingen trok Audi geen vergelijking met het heden. 'Het gaat mij om het menselijke verhaal van de personages. Je moet kunst presenteren als kunst. Het publiek hoeft niet bij de hand te worden genomen, dat trekt zelf zijn conclusies. Als regisseur moet je wel allerlei lagen duidelijk maken, Eléazar is een heel complex personage.'

'Actualisering is precies wat ik nooit zal doen. Ik heb met eigen ogen zulke vreselijke dingen meegemaakt in het Midden Oosten, ik weet wat het is. Ik wil daar op een heel andere manier over spreken dan in de sfeer van Wilders contra Arafat. Je moet een manier vinden om de menselijk dimensie van het stuk nog sterker te maken dan de politieke. Net als in Händels *Tamerlano*, ook een confrontatie met een moslim, heb ik gekozen voor een familiedrama. Maar wel met een religieus aspect.'

Pierre Audi is in Libanon rooms-katholiek opgevoed, zijn moeders familie kwam uit het christelijk getto in Damascus. Audi is niet langer belijdend katholiek. 'Ik was in Beiroet misdienaar. Maar voor mij was dat alleen iets theatraals, het was geen uiting van spiritualiteit. Ik voel nu wel een spiritualiteit. Ik ben niet iemand die zegt: ik geloof niet. Ik respecteer het. Ik was gefascineerd door het ritueel van religie, ik organiseer dat ook heel gemakkelijk op het toneel.'

In Berlioz' zes uur durende dubbelvoorstelling *Les Troyens* (2003) kwamen Audi's complete mythologische oeuvre en al zijn gedachten over leven, dood en leven na de dood samen. Het was na de *Ring* een nieuwe mutatie in zijn ensceneringkunst. Het toneelbeeld van Georg Tsy-pin is immens, de theatertechniek verbluffend, de massale koor- en balletscènes hebben een indringende visuele rol.

Audi verwijst met zijn *Les Troyens* naar het verleden en naar het heden, zonder actualisering. Symboliek en realisme vallen volledig samen. Een rood paardenhoofd steekt Troje in brand, er zijn transparante wolkenkrabbers als replica's van de twee jaar eerder verwoeste Twin Towers. Audi zag de avant-gardist Berlioz als het middelpunt van het 19de eeuwse muziektheater. De optocht van de Trojanen met de goudschat van Priamus liep vooruit op de Triomfmars in Verdi's *Aida*. Die triomfmars verglijdt in het stille leed van de weduwe Andromache, die de as van Hector over zich uitstort, en het luidruchtige geweeklaag om de dood van de priester Laocoön. Het goud herinnert aan Wagners *Das Rheingold*, zoals zoveel verwijst naar Wagner. Het liefdesduet van Dido en Aeneas naar *Tristan und Isolde*, de schim van Hector die uit de onderwereld opstijgt lijkt de rondzwervende Wotan. Op haar brandstapel is Dido de oermoeder van Brünnhilde. Drie glazen torens zijn de Triple Towers van het antieke Afrika, de trotse tekenen van macht. Aan het slot vervloeken de Carthagers de Trojanen en zweren zij eeuwige haat aan de nakomelingen van Aeneas in een desolate grijze scène. Later zou Rome het rivaliserende Carthago verwoesten. Bijna alle opera gaat over leven en dood. Dat doet de muziek, vindt Audi. 'De muziek spreekt over de dood. Het mysterie van de dood domineert zoveel momenten, in de Egyptische cultuur, in de antiek-Grieks cultuur, in de hedendaagse cultuur van oorlog en dood. De dood is niet iets nihilistisch, geen zwart gat. Je moet in iets anders geloven, in iets na de dood. Dat hoeft niet het christelijke tweede leven in de hemel te zijn. Het kan ook een mythisch gevoel zijn, dat er iets anders is, dat onze realiteit niet altijd absoluut en concreet is.'

Die ambiguïteit speelt een enorme rol in muziek, vindt Audi. Componisten zijn daarmee altijd bezig en grote dirigenten als Haitink, dirigeren dat ook, zoals in een symfonie van Mahler. Bij Mahler gaat alle muziek van de aarde naar de hemel, naar een andersoortig leven, onbenoembaar, onkenbaar.

Rachel in *La Juive* is opgevoed om dood te gaan. Die dood kan elke minuut komen. In zijn voorstelling van *Pelléas et Mélisande* gaat Pelléas aan het slot naar het hogere. Audi's enscenering van *Venus und Adonis* van Hans Werner Henze gaat over leven en kosmos: de dode Adonis stijgt op naar de planeet Venus. In *Rêves d'un Marco Polo* van Claude Vivier gaat een onsterfelijke ziel, zonder angst voor het onzekere leven na de dood, op ontdekkingsreis door het heelal.

Over de auteur

Kasper Jansen (Middelburg, 1946) was van 1979 tot en met 2009 kunst- en muziekredacteur van NRC Handelsblad. Hij zag in binnen- en buitenland vrijwel alle voorstellingen van Pierre Audi, schreef daarover recensies en interviewde hem met regelmaat. Hij publiceerde in 2005 bij uitgeverij Prometheus *Tussen aarde en hemel* - reportages en interviews over geloof en ongeloof in religieuze muziek. Hij werkt nu aan een boek over muziektheater en vroege vormen van opera in Amsterdam tijdens de Gouden Eeuw.

De Johannes Vermeer Prijs is een staatsprijs voor de kunsten, ingesteld door de minister van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap. De realisatie is in handen van de Boekmanstichting.

Jury Johannes Vermeer Prijs 2009: Victor Halberstadt (voorzitter), Maarten Asscher, Judith Belinfante, Jos de Pont, Paul Schnabel

Secretaris Johannes Vermeer Prijs: Suzanna de Sitter, Boekmanstichting

De Johannes Vermeer Prijs is in 2009 toegekend aan Pierre Audi en uitgereikt op 30 oktober 2009 in Het Prinsenhof te Delft.

Deze uitgave verschijnt bij de stichting Boekmanstudies voor projecten en publicaties over kunst, cultuur en beleid. Boekmanstudies maakt deel uit van de Boekmanstichting, intersectoraal studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid.

Niets van deze uitgave mag worden vermenigvuldigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm, of op enigerlei wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieëren, opnamen, of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.