Mozarts *Zauberflöte* in tijden van #MeToo en het Zwarte Pietdebat

De omgang met seksisme en racisme in hedendaagse opera-ensceneringen

Masterscriptie Kunst- en Cultuurwetenschappen – Kunstbeleid & Kunstbedrijf

Linde Meijer
Radboud Universiteit Nijmegen
Begeleider: dr. Natascha Veldhorst
Tweede lezer: Anna Geurts
Januari 2020

Inhoudsopgave

Samenvatting 3

1. Inleiding 4

1.1 Introductie: Maatschappelijke vraagstukken gerepresenteerd in kunst 4
1.2 *Die Zauberflöte* als ideale 'instapopera'? 8
1.3 Status Questionis 13
1.4 Theoretisch kader 17
1.5 Methode 20
1.6 Hoofdstukindeling 22

2. Het ontstaan en de opvoeringgeschiedenis van *Die Zauberflöte* 24

3. *Die Zauberflöte*: de laatste 25 jaar in Nederland 32

3.1 De Nationale Opera – 1995 34
3.2 Nationale Reisopera – 1999/2000 36
3.3 Opera Zuid – 2004 36
3.4 Nationale Reisopera – 2008 37
3.5 De Nationale Opera – 2012 38
3.6 Participatieproject van De Nationale Opera – 2015 39
3.7 Opera Spanga – 2015 40
3.8 Holland Opera – 2018 42

4. Lotte de Beer wil *Die Zauberflöte* herschrijven 45

5. Analyse van de discussie: voorstanders 53

5.1 Aanpassen hoort erbij 53
5.2 Behoud van opera vraagt om herwaardering 55
5.3 Problemen helpen creativiteit vooruit 57
5.4 Nieuwe vrouwbeelden 59

6. Analyse van de discussie: tegenstanders 64

6.1 Diepere betekenis wordt gemist 64
6.2 Gebrek aan respect voor cultuurgeschiedenis 66
6.3 Ethiek in kunst 69
6.4 Kunst met een functie 71

7. Conclusie 76

8. Bibliografie 82

Samenvatting

In deze scriptie onderzoek ik wat de huidige stand van zaken is in de opvattingen over het radicaal bewerken van opera. Aanleiding hiervoor is het project *Rewriting Zauberflöte* dat operaregisseur Lotte de Beer begon als tegenreactie op haar ontslag in Wenen waar ze de beroemde opera van Mozart, die seksistische en racistische scènes bevat, zou regisseren. Volgens Operafront, het collectief van Lotte de Beer, wordt seksistische of racistische inhoud in opera's liever ontweken, verbloemd of met handige kunstgrepen 'weg-geregisseerd'. De tijd is daarom rijp om het debat over meer experiment in opera te openen. *Rewriting Zauberflöte* heeft dat zeker gedaan, het idee om Mozarts meesterwerk te herschrijven lokte vele reacties uit in de media.

Deze scriptie valt uiteen in twee delen. Hoofdstuk één tot en met drie fungeren als inleidende hoofdstukken waarin *Die Zauberflöte* als operaproductie wordt geanalyseerd. In hoofdstuk vier tot en met zes richt ik me op *Rewriting Zauberflöte* en de mediastorm die het project ontketende. De mediareacties heb ik gebundeld, opgedeeld in voor- en tegenstanders om vervolgens de argumenten die zij geven in te delen in categorieën.

De literatuur die ik bij dit onderzoek betrok fungeert als ondersteuning bij de argumenten die voor- en tegenstanders aanhalen in het debat over het herschrijven van opera. Ik heb onderzocht of er in de wetenschap draagvlak is voor deze argumenten waardoor de mediareacties in een breder perspectief kunnen worden bekeken. Dit resulteert in een genuanceerde kijk op de discussie of je opera moet herschrijven als de opvattingen die een werk bevat niet meer bij deze tijd passen.

Hoofdstuk 1

Inleiding

1.1 Introductie: Maatschappelijke vraagstukken gerepresenteerd in kunst

Zomer 2019: Tijdens de 38ste editie van cultureel festival Oerol bezoek ik een voorstelling over de ernstige bosbranden in Portugal als gevolg van klimaatverandering. Een maand later zie ik op theaterfestival De Parade een 'genderfluïde, lesbisch talkshow-komedie-spektakel' waarin 'The future is female' het motto is. Diezelfde week lees ik in het *Volkskrant Magazine* over actrice en schrijfster Phoebe Waller-Bridge, die alle clichés in de 'gender-blender' gooit. Ze wordt gezien als het rolmodel van vrouwelijke scenarioschrijvers en wil dat vrouwen in kunst voelen als 'echte mensen'. [1] Als ik verder blader valt mijn oog op het project van kunstenaar Joyce Vlaming waarin ze zwarte bijfiguren op oude Hollandse schilderijen isoleert. Figuren die lange tijd over het hoofd gezien zijn. Volgens journalist en kunsthistoricus Wieteke van Zeil past het project bij de nieuwe aandacht die er sinds kort is voor zwarte aanwezigheid in de westerse kunst.[2]

Klimaatverandering, spelen met genderrollen, zwarte personages die op de voorgrond treden... Het is slechts een kleine greep uit de kunst en cultuur die aan mij voorbij trok deze de zomer. Als ik via kunst in aanraking wil komen met belangrijke maatschappelijke onderwerpen hoef ik niet ver te zoeken. En dat is mijns inziens het interessante aan kunst en cultuur. Voorstellingen, boeken, exposities, films, muziek, er zijn talloze voorbeelden van de manier waarop kunst laat zien waar we ons als samenleving mee bezighouden. Met kunst kan men een publiek aan het denken zetten, mensen een wereldbeeld voorschotelen dat hen ontregelt en verwart. De theaterwereld speelt al langer met deze functie van kunst en dat wordt positief bevonden. Neem bijvoorbeeld het theaterseizoen 2017/2018 dat door *NRC Handelsblad* wordt samengevat als een seizoen vol engagement en idealisme. 'Migratie, vluchtelingen, racisme, discriminatie: over die cluster van verwante onderwerpen ging het vaak in het afgelopen toneelseizoen' zegt Ron Rijghard.[3] Het aantal voorstellingen over diversiteit groeit volgens hem al jaren. 'De voorstellingen richten zich op de actualiteit, op onderwerpen waarover de discussie vaak op hoge toon wordt gevoerd.'

Dat kunst, in dit geval theater, kan dienen als opening van een debat en als manier om verschillende kanten van een maatschappelijk probleem te belichten, is een mooi gegeven. Dit heeft me altijd al

[1] Mark Moorman, Cultuurprofiel PWB, *Volkskrant Magazine*, 29 juni 2019. p. 69.
[2] Wieteke van Zeil, 'Speurneus', *Volkskrant Magazine*, 29 juni 2019. p. 72.
[3] Ron Rijghard, 'Dit jaar ging het theater vooral over migratie en racisme', *NRC Handelsblad*, 27 juni 2018.

gefascineerd en het is dan ook geen toeval dat ik mijn masterscriptie aan dit onderwerp heb gewijd. Voordat ik echter inga op het onderzoek dat in deze scriptie centraal staat, wil ik graag aan de hand van twee voorbeelden illustreren hoe theater maatsschappelijke onderwerpen kan aankaarten. De twee producties die ik daartoe bespreek verhelderen de manier waarop theater kan worden ingezet om bepaalde denkbeelden aan het publiek te tonen. De voorbeelden die ik heb uitgezocht raken aan de thema's die ik verder in deze scriptie aan de orde laat komen en zijn daarnaast gekozen omdat het in beide gevallen gaat om oude, klassieke stukken die door de regisseur radicaal zijn bewerkt. Belangrijk is namelijk dat Rijghard het theaterseizoen 2017/2018 niet alleen prijst om het actuele nieuwe theater, maar ook om repertoiretoneel dat bijna standaard radicaal bewerkt, gemoderniseerd of zelfs geheel herschreven was. Een raak en ontroerend voorbeeld hiervan is volgens hem *Othello* van Het Nationale Theater. Dit stuk neem ik dan ook als voorbeeld van een klassieker die is bewerkt tot scherp, maatschappelijk theater. *Othello* is een stuk van William Shakespeare, de bewerking uit 2018 die ik wil bespreken is van regisseur Daria Bukvić. Het tweede voorbeeld dat ik wil aanhalen is eveneens een klassieker van Shakespeare, namelijk *Het temmen van de feeks*, in een bewerking van Nina Spijkers uit 2019. In *Othello* wordt racisme gethematiseerd, *Het temmen van de feeks* richt zich op genderrollen.

Nina Spijkers, een van de vaste regisseurs van Toneelschuur Producties, koos ervoor om in haar versie van *Het temmen van de feeks* alle mannenrollen door vrouwen te laten spelen en omgekeerd. Zo wordt 'feeks' Katharina gespeeld door acteur Roeland Fernhout en Petruchio, de man die haar temt, wordt vertolkt door Astrid van Eck. 'Het is een commentaar op het origineel en tegelijk een ultieme poging je te verplaatsen in iemand van het andere geslacht' aldus Spijkers.[4] De voorstelling werd aangekondigd met '#MeToo, Time's up!, Now what?' en naar eigen zeggen was Spijkers' wens om 'de feeks' te regisseren ook een direct gevolg van de #MeToo-beweging. Deze maatschappelijke tendens heeft veel in gang gezet als het gaat om de manier waarop we kijken naar vrouwen en dus ook de manier waarop vrouwen worden gerepresenteerd in de kunst. Alexander Hiskemuller bevestigt dit in zijn recensie van de productie in dagblad *Trouw*:

> De gedachte 'We zullen dat vrouwtje wel effe temmen' uit het jaar 1594 is in feite het 'Grab them by the pussy' uit onze tijd, constateerde regisseur Nina Spijkers. Haar regie van Shakespeares 'Het temmen van de feeks' kun je dan ook zien als een commentaar op hedendaags seksisme.[5]

[4] Geciteerd in: Herien Wensink, 'Deze twee vrouwelijke regisseurs namen het seksistische Het temmen van de feeks onder handen,' *De Volkskrant,* 14 februari 2019.
[5] Alexander Hiskemuller, 'Het temmen van de feeks: genderbenderklucht met grimmig slotakkoord,' *Trouw,* 4 maart 2019.

Het stuk van Shakespeare wordt door Spijkers dus gebruikt om commentaar te leveren op seksisme en de manier waarop vrouwen worden bejegend. De Nederlands-Bosnische regisseur Daria Bukvić deed iets vergelijkbaars met haar interpretatie van Shakespeares *Othello*, maar zij gebruikte het stuk om institutioneel racisme te becommentariëren. Ze maakte daarmee 'een statement over de gevolgen van sluimerend racisme' volgens recensent Hein Janssen in *De Volkskrant*. [6]

In deze voorstelling wordt Othello gespeeld door een zwarte acteur en is Desdemona geen gedwee, zielig meisje, maar een zelfstandige vrouw. De aanleiding om *Othello* op deze manier te regisseren kwam voor Bukvić deels voort uit het lezen van het boek *Hallo witte mensen* van Anousha Nuzme. In dit boek houdt Nzume de witte mens een spiegel voor over institutioneel racisme. 'De vragen die Anousha stelt in haar boek zijn ook vragen die ik wil stellen in deze voorstelling' aldus Bukvić.[7] Volgens haar gebruikt iedere regisseur een toneelstuk om te vertellen wat hij of zij om zich heen ziet. 'Dit is de wereld die ik zie. Ik wil niet zeggen dat dit is hoe Shakespeare het heeft bedoeld. Dit is hoe Daria Bukvić het bedoelt.'[8] Met haar bewerking van *Othello* stelt Bukvić haar publiek vragen en houdt ze hen een spiegel voor. De radicaal bewerkte versie van Bukvić werd met veel lof ontvangen en wordt in de winter van 2020 hernomen.

Twee vrouwelijke regisseurs, twee klassiekers, twee statements die seksisme en racisme aan de kaak stellen. Beide zijn prachtige voorbeelden van hoe 400 jaar oude kunst nog steeds actueel kan zijn en hoe klassiek repertoire het publiek van vandaag iets kan bijbrengen.

Ik heb deze voorbeelden aangehaald om kort een beeld te schetsen van een trend die in de theaterwereld bestaat om klassieke stukken radicaal te bewerken. Het bewerken van stukken wordt al sinds jaar en dag gedaan, schrijft Ulrich Müller in het hoofdstuk '*Regietheater*/Directors's Theater' in *The Oxford Handbook of Opera*: 'Composers have also been known to alter the work of their colleagues, past and present.'[9] Deze aanpassingen werden echter voornamelijk om technische redenen gemaakt. Waar ik op doel met de trend om radicaal te bewerken is de term *regietheater*. Müller omschrijft dit fenomeen als 'productions in which the director and his team present the drama or musical theater in what is often a suprisingly new and often provocative manner, specifically the director's personal interpretation of the drama to a modern audience.'[10] Modern regietheater kwam op na de Tweede Wereldoorlog. Regisseurs kregen de ruimte om klassieke stukken aan hun eigen interpretatie te onderwerpen. Hierbij worden in principe geen aanpassingen

[6] Hein Janssen, 'Otello (****)' *De Volkskrant*, 5 februari 2018.
[7] Ron Rijghard, 'Het racisme in Othello is onmiskenbaar,' *NRC Handelsblad*, 1 februari 2018.
[8] Ibidem.
[9] Ulrich Müller, ''Regietheate/Director's Theater,'' in *The Oxford Handbook of Opera,* red. Helen M. Greenwald, (Oxford: Oxford University Press 2014): 592.
[10] Idem, 586.

gemaakt in tekst, en in het geval van opera in muziek, maar een stuk wordt vaak wel in een totaal andere context geplaatst. Het gevestigde bourgeoisietheater in Romantische stijl was niet langer de norm, door regietheater kon een stuk ook in een symbolische of abstracte context worden uitgevoerd. Müller brengt wel enige nuance aan door uit te leggen dat regietheater niet altijd gekoppeld is aan radicaal bewerken. Sommige mensen stellen dat regietheater impliceert dat regie net zo belangrijk is als tekst en muziek, anderen denken dat regie overheerst: 'a type of *Regie* that seeks to dominate the drama, to deconstruct it, to question it, even to transform the story and/or interpret it in a new way.'[11] Bukvić en Spijkers vonden zo'n nieuwe manier om de klassiekers *Othello* en *Het temmen van de feeks* aan een eenentwintigste-eeuws publiek te vertellen.

Met *Othello* wil ik graag de stap zetten naar opera, naast een toneelstuk van Shakespeare is het namelijk ook een operaklassieker. In 1887 bewerkte Giuseppe Verdi het stuk tot een opera. Zowel het toneelstuk als de opera behoren tot de canon en worden dus zeer regelmatig uitgevoerd. Het feit dat *Othello* van Shakespeare door Bukvić is onderworpen aan regietheater leidt tot de vraag of er in de operawereld ook sprake is van een cultuur die uitnodigt tot bewerken, moderniseren of zelfs herschrijven. Als theater door deze aanpak wint aan relevantie en urgentie en opera ook een maatschappelijk betrokken kunstvorm wil zijn en noodzakelijkheid wil uitstralen, zou het een logische stap zijn als de operawereld meegaat in deze trend. Het radicaal bewerken van stukken dringt echter maar langzaam door. In vergelijking tot de film- en theaterwereld, waar al langer debatten over seksualiteit en diversiteit worden gevoerd, blijft het in de operawereld stil. 'Opera is niet een plek waar grote politieke discussies worden gevoerd' aldus operaregisseur Lotte de Beer in een interview met *De Volkskrant*. Waar je bij toneel met elkaar aan tafel begint, wordt bij opera de discussie noodzakelijkerwijs in besloten gezelschap gevoerd. Volgens De Beer is dat geen onwil, opera gaat om enorme producties en is daardoor minder flexibel dan toneel. [12] Desondanks is het belangrijk om te tonen dat opera wel een maatschappelijk relevant genre kan zijn, zeggen De Beer en collega-regisseur Floris Visser onafhankelijk van elkaar in een interview met *nrc.next*. Ze geven toe dat opera een ingewikkeld genre is dat langzaam reageert op de wereld om ons heen, maar achten het toch noodzakelijk om de grote thema's die ons als samenleving bezighouden ook in opera aan te kaarten.[13] Een *Othello* waarin een statement over racisme wordt gemaakt zoals Daria Bukvić deed, zou een stap in de goede richting zijn, maar om dit te bereiken is meer experiment nodig. Jonge, ambitieuze regisseurs als Visser en De Beer zijn er klaar voor om deze stap te zetten. In deze scriptie wil ik dan ook onderzoeken hoe er in de operawereld van vandaag wordt omgegaan met het

[11] Müller, 582.
[12] Persis Bekkering, 'Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is,' *De Volkskrant,* 17 april 2018.
[13] Mischa Spel, 'Onze opera is de wereldtop,' *nrc.next*, 7 november 2015.

bewerken van klassieke opera's. In dat kader ben ik op zoek gegaan naar een operaklassieker waar onmiskenbaar racistische en seksistische passages in voorkomen. Die klassieker meen ik gevonden te hebben in *Die Zauberflöte*, de beroemde opera van Wolfgang Amadeus Mozart.

1.2 *Die Zauberflöte* als ideale 'instapopera'?

Het idee voor dit scriptieonderwerp ontstond tijdens de inleiding op *Die Zauberflöte* bij de voorstelling die op 4 september 2018 in Amsterdam werd uitgevoerd door De Nationale Opera. Deze voorstelling was de opening van het seizoen, een speciale voorpremière die uitsluitend toegankelijk was voor jongeren, dat wil zeggen publiek onder de 35 jaar. De opera was een herneming van eerdere succesvolle producties in 2012 en 2015 werd nu voor de derde keer opgevoerd. De regie was in handen van de Britse regisseur Simon McBurney. Zowel de sprookjesopera zelf als de enscenering van McBurney lenen zich uitstekend voor een jong publiek. Er zit vaart in het stuk, grappige personages zorgen voor een dosis humor en twee liefdesverhalen voor de nodige romantiek. Tel daar een aantal magische elementen en de prachtige melodieën van de wereldberoemde componist Mozart bij op en je hebt de ideale 'instapopera' voor een jong publiek. Of toch niet?

Wie voor het eerst een opera bezoekt zal vooral onder de indruk zijn van de combinatie muziek, beeld en tekst en daarbij de grootsheid van het decor en de kostuums die je meestal bij dit soort producties ziet. Daar was in het geval van McBurney's *Zauberflöte* ook zeker sprake van, zijn bewerking oogstte veel lof om de geniale visuele en theatrale vondsten. Hij creëerde een fantastische droomwereld en zijn regie was toegankelijker dan ooit voor het jonge publiek. Wellicht dat door dit theatrale geweld specifieke zinnen in het libretto minder opvielen. Wie zich echter van tevoren had verdiept in de opera of de inleiding voorafgaand aan de uitvoering meepakte, zou wel eens een andere mening kunnen hebben over 'de ideale opera voor jong publiek'. Het libretto van *Die Zauberflöte* bevat namelijk enkele tekstgedeelten die de generatie 35-minners toch op zijn minst ouderwets in de oren zouden moeten klinken. Neem bijvoorbeeld 'Een zwarte is lelijk' en 'blank is mooi'. En wat te denken van 'Een goede vrouw onderwerpt zich aan een wijs man.' Dat deze racistische en seksistische zinnen anno 2018 nog een podium krijgen kan je als 35-minner wellicht doen besluiten dat opera maar een oubollig genre is dat weigert met zijn tijd mee te gaan en daarom het bezoeken niet waard is.

McBurney bewees echter dat opera niet ouderwets hoeft te zijn in zijn opvattingen. Met kleine aanpassingen kwam hij tot een productie van *Die Zauberflöte* die aansloot bij het jonge publiek. In zijn regie is de zwarte slaaf Monostatos vervangen door een keurige witte meneer die langzaam in een monsterlijk wezen verandert. Het woord 'Schwarzer' is in het libretto dus vervangen door 'Monster'. Daarmee is het belangrijkste racistische element uit de opera gehaald. Verder presenteert

McBurney prinses Pamina als een zich emanciperende vrouw en krijgt de kwetsbaar ogende Koningin van de Nacht deel in de slotscène 'Schönheit und Weisheit' in plaats van te verdwijnen in de hel.[14] De seksistische passages zitten nog wel in de productie, maar doordat de vrouwelijke personages meer zijn uitgediept, hebben deze minder lading. Ze passen niet bij een feministisch personage als Pamina. Bovendien krijgt de toeschouwer de kans om zelf een oordeel te vellen over uitspraken die gedaan worden over vrouwen. En dat werkte, het jonge publiek dat op 4 september 2018 in de zaal zat moest vooral lachen om de malle opmerkingen die tovenaar Sarastro uitkraamde. Het nieuwe operapubliek toonde zich kritisch en uit krantenartikelen blijkt dat ze de regels binnen het genre overboord gooien. Zo schreef Sabeth Snijders in *NRC Handelsblad* over deze uitvoering speciaal voor jong publiek en hun reactie:

> Steeds vaker werd er geapplaudisseerd door de honderden jonge bezoekers van *Die Zauberflöte*. Bij iedere visuele vondst of grapje – van ritselende A4'tjes om vogels uit te beelden tot personage Papageno die met de hashtag '#Pap zkt vrouw' zijn missie onderstreepte – brokkelde wat af van de initiële schroom. Want past het om in een operazaal te giechelen na een grap of te reageren op een beeldschone aria? Hoe lang klap je dan? In het tweede deel van Simon McBurneys enscenering van Mozarts sprookjesachtige opera over prins Tamino en prinses Pamina leken die twijfels verdwenen; je hoorde openlijk zuchten bij seksistische opmerkingen van tovenaar Sarastro en luid applaus bij ieder muzikaal hoogtepunt.[15]

Ook in *De Groene Amsterdammer wordt* verslag gedaan van de speciale jongerenuitvoering en ook uit dit artikel blijkt het succes:

> Heel anders is het in Amsterdam, waar de door de Engelsman Simon McBurney geregisseerde voorstelling van *Die Zauberflöte* uit 2012 ook bij herhaling succes heeft. Die werd voorafgegaan door een nog succesvollere voorpremière, exclusief voor zestienhonderd dolenthousiaste jongeren, die reageerden als bij een popconcert. Om de seksistische teksten werd vooral gegniffeld.[16]

Een zeer geslaagde productie dus, afgaande op de reactie van het publiek en verschenen recensies. Met minimale aanpassingen zet McBurney *Die Zauberflöte* in een ander licht, waaroor de opera beter geplaatst kan worden in de huidige samenleving en de maatschappelijke opvattingen die

[14] Wout van Tongeren. (13 augustus 2018). *Podcast over Die Zauberflöte* [podcast]. Geraadpleegd 2 april 2019, op https://www.operaballet.nl/nl/magazine/podcast-over-die-zauberfl-te
[15] Sabeth Snijders, 'Gejoel als na een popconcert bij opera exclusief voor jongeren,' *NRC Handelsblad,* 5 september 2018.
[16] Max Arian, 'Monster,' *De Groene Amsterdammer,* 12 september 2018.

daarbij horen. Een opera vrij van racisme en misogyne scènes die op zo'n manier worden uitgevoerd dat het publiek er vooral om gniffelt. McBurney vond creatieve oplossingen zonder de tekst geweld aan te doen en dat wordt gewaardeerd in de operawereld. Te veel geweld is taboe, daar ben ik wel achter gekomen de afgelopen tijd.

Na de uitvoering in Amsterdam begon ik aan de kerncursus van de masteropleiding Kunstbeleid & Kunstbedrijf. De opdracht van deze cursus was het schrijven van een onderzoeksplan voor een eventuele masterscriptie. Zoals gezegd plantte de inleiding die voorafgaand aan *Die Zauberflöte* werd gegeven, het zaadje voor mijn onderzoeksplan. De dramaturg die de inleiding verzorgde vertelde over het seksisme en racisme in de opera en hoe McBurney deze zaken als regisseur geïnterpreteerd had. Het verbaasde me, *Die Zauberflöte* een racistische en seksistische opera? In mijn herinnering was het een mooie sprookjesopera en persoonlijk zag ik het inderdaad als de ideale instapopera. Sterker nog, als klein meisje heb ik het cd'tje 'De Toverfluit' van Frank Groothof grijs gedraaid en deze speciale kinderversie van de opera fascineerde me mateloos. De dappere prins Tamino die prinses Pamina gaat redden met hulp van de grappige vogelvanger Papageno. Een toverfluit die ze daarbij helpt, een 'Mevrouw Nacht' en een boze tovenaar… Ik vond het dan ook geweldig om de opera na zoveel jaar eindelijk in het echt te zien. Het enthousiasme dat ik uit deze avond haalde heeft me tijdens het schrijven van deze masterscriptie steeds begeleid.

Ik besloot enig onderzoek te doen naar het racisme en de vrouwonvriendelijkheid in Mozarts opera en stuitte vrijwel direct op het project *Rewriting Zauberflöte* van operaregisseur Lotte de Beer, ik noemde haar eerder al. In 2017 leidde het regieplan dat ze schreef voor *Die Zauberflöte* tot haar ontslag bij het Weense operahuis waar ze de opera zou regisseren. Haar plannen, het thematiseren van seksisme en racisme, waren te omstreden volgens de directie aldaar. Dat zette haar aan tot het project *Rewriting Zauberflöte*. Met haar eigen Amsterdamse collectief Operafront wilde ze Mozarts opera herschrijven zodat het zou aansluiten bij het publiek van nu. Haar idee om *Die Zauberflöte* te zuiveren van zijn racistische en seksistische scènes ontketende een hevige discussie in de media. Volgens De Beer verdient het jongere publiek opera aangepast aan de taal van vandaag, maar hoe ver moeten we hierin gaan? Mag je een oud kunstwerk eigenlijk wel zomaar herschrijven? Deze vragen boeiden me meteen. Dat de opvattingen van Lotte de Beer zoveel commotie teweeg brachten laat zien dat de tijd rijp is voor een discussie over deze vragen. Er is aandacht voor dit onderwerp, dat merk je niet alleen in de operawereld, zoals *Rewriting Zauberflöte* bewijst, maar zoals ik al eerder beschreef ook in veel andere kunstdisciplines. In kunst kun je de maatschappelijke tendensen in de samenleving weerspiegeld zien. De laatste tijd worden kunst en moraal steeds vaker met elkaar in verband gebracht en in veel gevallen velt de publieke opinie er een oordeel over. Hier geef ik graag nog enkele voorbeelden van voordat ik overga op mijn onderzoek.

Het afgelopen jaar bereikte de #MeToo-beweging, ik noemde deze al eerder, de kunstwereld. Er was kritiek op schilderijen met vrouwelijk naakt, deze werden gezien als vrouwonvriendelijk. Stemmen die opgingen om bepaalde aanstootgevende schilderijen te laten verwijderen uit musea werden ook weer fel bekritiseerd. Jan Rudolph de Lorm, directeur van Museum Singer Laren zegt dat je kunst niet moet weghalen, ook al is het grensoverschrijdend. Verzin er iets op zodat je duidelijk maakt waarom dit kunst is. Volgens hem is het belangrijk om kunst te laten zien in de context van de tijd. Bovendien is kunst bedoeld om mensen aan het denken te zetten en mag het dus best provocerend zijn.[17] De vraag is alleen wat we verstaan onder provocerend en wie vervolgens bepaalt hoe ver we daarin mogen gaan.

Ook de literatuur kreeg afgelopen jaar te maken met deze discussie naar aanleiding van de Boekenweek. Het thema 'De moeder, de vrouw' werd door velen bekritiseerd als ouderwets en suf. Het zou een eenzijdig beeld van de vrouw geven, de vrouw wordt enkel geïdentificeerd met de moeder en niet met bijvoorbeeld de huisarts of de postbode.[18] Een arsenaal aan schrijvers ondertekende een brief aan het CPNB waarin gezegd werd dat de organisatie 'de feitelijke genderongelijkheid in het literaire veld en de maatschappij niet naast zich neer konden leggen.'[19] Schrijfster Mariët Meester vroeg zich af of ze sinds #MeToo soms anders is gaan lezen.[20] Wellicht zijn we ongemerkt wantrouwiger geworden in hoe we kunstuitingen bekijken en lezen. Dat wantrouwen wordt door regisseurs en dramaturgen omgezet in actie. Hier zijn Nina Spijkers en Lotte de Beer voorbeelden van. Ze kijken kritisch naar hoe vrouwen worden benaderd in de stukken waar ze mee werken. De aandacht die er nu is voor dit debat grijpen zij aan om de kunstdiscipline verder te brengen. Dat doen ze door nieuwe stukken te schrijven, maar ook door klassiekers te bewerken.

Naast #MeToo is 'het zwarte personage' al langer terrein aan het winnen in de kunstwereld. Het eerder genoemde project waarin zwarte bijfiguren op Hollandse schilderijen worden geïsoleerd is hier een goed voorbeeld van. Zwarte figuren in de Westerse kunst krijgen langzaamaan een plek in het museum. Musée d'Orsay in Parijs organiseerde in het voorjaar van 2019 bijvoorbeeld een speciale tentoonstelling om zwarte modellen aandacht te geven. Lang werden zwarte personen uit de kunstgeschiedenis gefilterd, ze leken onzichtbaar te zijn. Nu is de tijd aangebroken dat kunstinstellingen hierop terugkomen, aangewakkerd door de aandacht die er is voor institutioneel racisme. Het Zwarte Pietdebat, elk jaar weer een terugkerende maatschappelijke discussie in

[17] Auteur onbekend, '#MeToo bereikt nu ook de kunstwereld,' 4 februari 2018, geraadpleegd op: https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2215396-metoo-bereikt-nu-ook-de-kunstwereld.html
[18] Sylvain Ephimenco, ''De moeder, de vrouw' kan onze ondergang betekenen,' *Trouw,* 21 juni 2018.
[19] Auteur onbekend, 'Mogen vrouwen ook iets zeggen als het over vrouwen gaat?' 17-06-2018. Geraadpleegd op https://www.nrc.nl/nieuws/2018/06/17/beste-cpnb-het-is-2018-a1606929
[20] Mariët Meester, 'Wéér die hoeren, weg met #MeToo in de boekenkast,' *NRC Handelsblad*, 21 maart 2019.

Nederland, draagt ook zijn steentje bij aan de fase van bewustwording waar we ons als samenleving in bevinden. Documentaires als *Wit is ook een kleur* van Sunny Bergman en het eerder genoemde boek *Hallo witte mensen* van Anousha Nzume vormen bovendien een belangrijke bijdrage aan deze tendens. Wereldwijd creëerden de popsterren Beyoncé en Jay-Z draagvlak voor erkenning van het zwarte personage door hun video van het nummer *Apeshit*. De clip, opgenomen in het Louvre in Parijs, verscheen in juni 2018 en benadrukte zwarte aanwezigheid in oude kunst. De clip werd 167 miljoen keer bekeken.[21] Een mooi voorbeeld van hoe het debat over de hele wereld onder de aandacht wordt gebracht.

Het project van Lotte de Beer om *Die Zauberflöte* te zuiveren van racisme en seksisme haakt aan bij een voelbare maatschappelijke tendens en dat maakt dit onderwerp voor mij relevant en daarom zo interessant. Tijdens mijn onderzoek bleef ik gefascineerd door de discussie en elke vraag riep weer nieuwe vragen op. De casus is zo rijk aan informatie en openliggende vragen dat ik soms verdwaald raakte in de mogelijkheden. Wat me echter het meest intrigeerde waren de redenen waarom je een opera als *Die Zauberflöte* wel of niet zou moeten herschrijven. In de opiniestukken en op sociale media werden verschillende standpunten ingenomen, soms fel, soms genuanceerd. Het leek me belangrijk om met deze meningen iets te doen, aangezien ik het belangrijk vind dat mijn scriptie actueel en maatschappelijk betrokken is. De grootste vraag die hieruit voortkomt is of het noodzakelijk is dat kunst meegaat met zijn tijd en dus moet worden aangepast als de opvattingen niet meer passen bij de nu heersende maatschappelijke denkwijzen. Moeten we meten met onze maatstaven of moeten we een kunstwerk uitsluitend in zijn historische context zien? Dit is een veelomvattende discussie, te veel voor deze scriptie. Daarom heb ik ervoor gekozen om mij enkel op *Die Zauberflöte* en het project *Rewriting Zauberflöte* te richten. Ik wilde onderzoeken hoe er anno 2018/2019 wordt omgegaan met een meer dan tweehonderd jaar oud kunstwerk. Een kunstwerk waaraan grote waarde wordt toegekend, dat bijna een heilige status heeft verkregen door de eeuwen heen, maar dat tegelijkertijd niet meer bij onze tijd past. Hoe gaan regisseurs hiermee om? Om daarachter te komen analyseerde ik de reacties op acht producties van *Die Zauberflöte* die de afgelopen 25 jaar te zien waren in Nederland. Dit illustreert hoe er in die jaren, voorafgaand aan het project van Lotte de Beer, is omgegaan met de opera. *Rewriting Zauberflöte* vormt het belangrijkste deel van deze scriptie. Het laat zien hoe een vooruitstrevende Nederlandse regisseur met opera, en specifiek met *Die Zauberflöte* wil omgaan, en vervolgens tonen de reacties naar aanleiding van het project hoe daarover wordt gedacht door vakgenoten, operaliefhebbers en opiniemakers. Dit brengt me tot de volgende onderzoeksvraag:

[21] Wieteke van Zeil, 'Hoe zwarte modellen in westerse kunst verschijnen,' *De Volkskrant*, 24 april 2019.

Hoe is het project *Rewriting Zauberflöte* (2018) van Lotte de Beer in de pers ontvangen en wat zeggen de reacties over de tegenwoordige opvattingen aangaande het 'herschrijven' van opera's?

Onder het 'herschrijven' van opera versta ik het maken van tekstuele aanpassingen in het libretto of de aria's waardoor eventuele uitspraken, in dit geval racistisch en seksistische zinnen, geen onderdeel meer zijn van de opera.

1.3 Status Questionis

Mijn onderzoek richt zich in algemene zin op het aanpassen van oude kunst aan de huidige tijdsgeest. Uiteraard verschilt het per kunstdiscipline en per kunstwerk of een werk aangepast zou moeten worden en hoe dit vervolgens in praktijk moet worden gebracht. Om die reden is het lastig om theorieën te vinden die iets fundamenteels over deze kwestie zeggen. Dat is dan ook niet mijn uiteindelijke doel. Door de discussie naar aanleiding van *Rewriting Zauberflöte* te analyseren heb ik blootgelegd welke argumenten er bestaan voor en tegen het herschrijven van *Die Zauberflöte.* Deze tracht ik te ondersteunen met wetenschappelijke theorie door te onderzoeken wat er geschreven is over het aanpassen van klassieke opera's. Op die manier hoop ik een antwoord te kunnen vinden op de vraag hoe men tegenwoordig denkt over het herschrijven van opera en de functie die herschrijven kan hebben.

In deze paragraaf introduceer ik de onderzoeksvelden die aansluiten bij de vraag hoe we moeten omgaan met een opera die ouderwetse opvattingen bevat. Ik heb mij daartoe allereerst verdiept in de vraag of opera, net als toneel, überhaupt met regelmaat radicaal bewerkt wordt. Dit leidde mij naar het eerdergenoemde artikel van Ulrich Müller uit *The Oxford Handbook of Opera* waarin hij de term regietheater uitlegt. Het feit dat in de operawereld ook sprake is van regietheater bracht mij tot de vraag waarom radicaal bewerken al dan niet noodzakelijk is volgens academici. Antwoorden hierop vond ik door mij te verdiepen in het onderzoeksgebied dat opera en gender combineert. Deze tak van onderzoek toont hoe vrouwen in opera worden gerepresenteerd en vraagt zich af hoe we hiermee om moeten gaan. Daarnaast heb ik mij bezig gehouden met de manier waarop kunst een functie zou kunnen hebben. Doordat een regisseur zijn of haar eigen interpretatie verwerkt in de regie van een opera kan hij of zij het publiek een spiegel voorhouden. Het tonen van ideeën en opvattingen door middel van opera kan dus een functie zijn van kunst. Om meer te weten te komen over deze functie heb ik mij gericht op het deelgebied moraal en kunst dat onderzoek doet naar hoe moraal en kunst zich tot elkaar verhouden en wat de rol van het publiek hierin is.

Voordat ik inga op deze twee specifiekere onderzoeksvelden, wil ik kort een uiteenzetting geven van het onderzoeksveld opera. Deze heb ik voor een groot deel kunnen vinden in *The Cambridge*

Companion to Opera Studies. Dit recente overzichtswerk is samengesteld door Nicholas Till, Professor of Opera and Music Theatre aan de Universiteit van Sussex. In zijn introductie geeft hij de stand van zaken rondom opera als academische discipline weer:

> The study of opera has been a late entrant to the academic disciplines, mainly because of opera's own uncertain generic combination of theatre and music, which led to its being marginalized by both musicology and theatre studies.[22]

Het boek, dat in 2012 verscheen, geeft een overzicht van het onderzoeksterrein *opera studies* dat pas laat als academische discipline werd erkend. Opera werd lang gezien als 'het stiefkind van musicologie'. Een vrij tegenstrijdig gegeven als je beseft hoe veelomvattend opera eigenlijk is. Het is een van de meest complexe kunstvormen die er bestaat. Dramatische en literaire traditie worden gecombineerd met vocale en instrumentale muziek en daar komt vervolgens ook nog een visueel aspect bij. Om opera te onderzoeken moet daarom geput worden uit verschillende academische disciplines: 'To study opera we have to study more than opera' aldus Till.[23] De laatste twee decennia heeft het onderzoekveld van opera een enorme ontwikkeling doorgemaakt. Opera studies transformeerde van stiefkind naar een op zichzelf staande academische discipline en explodeerde bijna onder de uitbreiding van het veld. Men begon opera te onderzoeken door benaderingen vanuit andere disciplines te gebruiken, bijvoorbeeld culturele antropologie, receptietheorie, performance studies en gender studies.

Till noemt twee werken die de grenzen van opera studies flink hebben opgerekt. In 1989 verscheen het boek *Analyzing Opera* van Carolyn Abbate and Roger Parker waarmee manieren van analyse werden vastgesteld. Daarnaast verscheen het *Cambridge Opera Journal* waardoor het veld van opera studies werd uitgebreid met multidisciplinaire benaderingen. Voor 1989 werd ook al wel onderzoek gedaan naar opera, maar dan was dit meestal in relatie tot een individuele componist.

Als we verder inzoomen op het deelgebied dat opera in verhouding tot gender onderzoekt komen we uit bij de Franse filosoof en feministe Catherine Clément. Zij publiceerde in 1979 het boek *L'Opéra ou la défaite des femmes* waarin opera's vanuit een feministisch perspectief worden benaderd.[24] Dit boek zette de toon voor een nieuw onderzoeksveld dat opera en genderstudies combineert. Opera bleek namelijk een goed genre om nieuwe vragen op gebied van feminisme tegen het licht te houden: '(…) it is no accident that feminist criticism of music began with opera, where gender

[22] Nicholas Till, red. *The Cambridge Companion to Opera Studies.*(Cambridge: Cambridge University Press, 2012.), 3.
[23] Idem, 2.
[24] Catherine Clément, *Opera or the Undoing of Woman*, 1979, Vertaald door Betsy Wing, (Londen: I.B. Tauris Publishers, 1997).

relationships and sexual conflict are usually at center stage.'[25] In 1988 werd het boek van Clément vertaald naar het Engels en in navolging hiervan verschijnen vele publicaties die ingaan op opera en gender. In 1991 wordt het onderzoekveld naar een hoger niveau getild door de musicologe Susan McClary met het boek *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*.[26] Haar werk werd als vrij controversieel beschouwd door de nieuwe benadering van feminisme gecombineerd met musicologie. Door middel van verschillende casestudies laat McClary zien hoe operamuziek geslacht, verlangen, het lichaam en andere gendergerelateerde zaken representeert.

In 1997 voegen Richard Dellamora en Daniel Fischlin het boek *The work of opera: genre, nationhood, and sexual difference* toe aan het onderzoeksveld.[27] In deze verzameling van essays bekijken literatuur- en cultuurcritici, musicologen en *queer*-theoretici hoe opera door de representatie van gender, seksualiteit en klasse ons nationale karakter vormt. *''(…) both queer studies and feminism became mainstream in opera studies and were now approaches no one in the field could ignore.''*[28] schrijft de Canadese hoogleraar Linda Hutcheon over de multidisciplinaire ontwikkeling op het gebied van opera studies. In 2000 verschijnt tot slot het boek *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera* van Mary Ann Smart, dat wordt gezien als een zeer belangrijk werk op het gebied van opera en gender.[29] In de verzameling essays wordt onderzocht hoe machtsrelaties tot uiting komen in opera, door de muziek, tekst en uitvoering. Een apart hoofdstuk is besteed aan de representatie van vrouwen in de opera's van Mozart.

Het tweede onderzoeksgebied waar ik mij op wil richten is dat van moraal en kunst. Dit behelst onderzoek naar zowel het ethische als het esthetische aspect van kunst en hoe deze zich tot elkaar verhouden in het culturele veld. De Amerikaanse filosoof Noëll Carroll heeft veel geschreven over het debat ethiek versus esthetiek. In het artikel *Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research* dat in 2000 in het tijdschrift *Ethics* verscheen, geeft Carroll een overzicht van de verschillende stromingen binnen het onderzoeksveld.[30] Hij geeft de verschillende argumenten weer die in het debat bestaan en zet vervolgens de reacties hierop uiteen.

---

[25] Mary Ann Smart, *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera.* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 4.
[26] Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).
[27] Richard Dellamora, Daniel Fischlin*, The work of opera*: *genre, nationhood, andsexualdifference.* (New York : Columbia University Press, 1997).
[28] Linda Hutcheon, ''Interdisciplinary Opera Studies,''*PMLA* 121.3 (2006): 804.
[29] Mary Ann Smart, *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera.* (Princeton: Princeton University Press, 2000).
[30] Noël Carroll. ''Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research,'' *Ethics* 110 (2000)

Moraal en kunst zijn al eeuwenlang met elkaar verweven, maar in de geschiedenis speelt het ethische aspect van kunst nog geen grote rol. De meeste kunst werd gemaakt vanuit religieus oogpunt en diende op die manier de kerk of de staat. Kunst werd dan ook vanuit deze praktische context benaderd.[31] In de negentiende eeuw kwam de term *l'art pour l'art* op, die de algemene houding tegenover kunst veranderde. Ethiek en esthetiek werden gezien als twee aparte domeinen die gescheiden dienden te worden gehouden. Er werd alleen uitgegaan van de schoonheid van kunst en morele waarden werden buiten beschouwing gelaten. In het artikel 'At the Crossroads of Ethics and Aesthetics' dat in 2010 in het tijdschrift *Philosophy and Literature* verscheen, duikt Carroll de geschiedenis in. Hij noemt het boek *Art* van Clive Bell, dat verscheen in 1913 een van de 'founding texts' op het gebied van de filosofie van kunst. [32] Na de Tweede Wereldoorlog worden *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* van Monroe Beardsley en *The Philosophy of Art Criticism* van Jerome Stolnitz aangeduid als de meest grensverleggende werken. [33] [34]

Filosofen Berys Gaut en Dominic McIver Lopes stelden de *Routledge Companion to Aesthetics* samen die in 2001 verscheen.[35] Dit overzichtswerk bevat nuttige hoofdstukken als 'Art and Ethics', 'Value of art' en 'Feminist Aesthetics'. Verder zijn in dit boek veel kunstdisciplines als op zichzelf staand hoofdstuk opgenomen, hieronder vallen Film, Theater, Literatuur, Poëzie, Videogames, Fotografie, Schilderkunst, Beeldende Kunst, Design, Architectuur, Muziek en Dans. Opvallend is dat opera als kunstvorm geen apart hoofdstuk beslaat. Een ander goed overzichtswerk is het boek *Art and Morality* uit 2003, geredigeerd door José Luis Bermúdez en Sebastian Gardner.[36] Verscheidene auteurs hebben een bijdrage geleverd aan dit werk en zij representeren de vele stromingen die het onderzoeksveld rijk is. De relaties die bestaan tussen kunst en moraal zijn complex en uiteenlopend, daarom groeperen Bermúdez en Gardner in hun boek de hoofdthema's waardoor er een algemeen raamwerk ontstaat. In 2007 verscheen het werk *Art, Emotion and Ethics,* eveneens van de hand van Berys Gaut. Carroll duidt dit aan als een zeer belangrijk werk in het debat van kunst en ethiek.

Tot slot voegt de Nederlandse filosoof en universitair docent Rob van Gerwen nog enkele interessante invalshoeken toe. In zijn artikel *Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent* dat in 2004 in het tijdschrift *Contemporary Aesthetics* verscheen gaat hij in op het debat tussen twee stromingen, namelijk autonomisten en moralisten. Dit debat zit volgens hem in een impasse als

[31] Noël Carroll, ''At the Crossroads of Ethics and Aesthetics,'' *Philosophy and Literature* 34 (2010)
[32] Clive Bell, *Art* (Charlestown, South Carolina: Bibliobazaar, 2007). Originele publicatie in 1913.
[33] Monroe, C. Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism.* 1958. (Indianapolis: Hackett, 1981)
[34] Jerome Stolnitz, *The Philosophy of Art Criticism* (New York: Houghton Mifflin, 1960).
[35] Berys Gaut en Dominic McIver Lopes, red. *The Routledge Companion to Aesthetics* (Londen: Routledge Taylor & Francis Group, 2001).
[36] José Luis Bermúdez en Sebastian Gardner, red. *Art and Morality* (Londen: Routledge Taylor & Francis Group 2003).

gevolg van twee onjuiste aannames. Daarom bespreekt hij in dit artikel een tussenvorm die hij ethisch autonomisme noemt. Daarnaast introduceert van Gerwen in zijn artikel *Implication Art and How it Helps Clarify Both the Definition of Art and Art's Moral Autonomy* de term implicatiekunst. Dit is een nog relatief onbekende term waarmee Van Gerwen kunst aanduidt waarbij het publiek in moreel opzicht wordt betrokken bij het kunstwerk.[37]

Nu een globaal overzicht is geschetst van de huidige stand van zaken – vanzelfsprekend heb ik niet alle wetenschappelijke studies op dit terrein kunnen bestuderen – zal ik in mijn theoretisch kader uitleg geven aan de manier waarop ik de onderzoeksgebieden opera & gender en moraal & kunst wil gebruiken in deze scriptie.

1.4 Theoretisch kader

Hoewel de academische wereld niet specifiek stelling neemt in de discussie of racistische en seksistische opera's herschreven zouden moeten worden, is het wel interessant om te kijken welke theorieën aansluiten bij argumenten die uit het publieke debat naar voren komen. Door met een academische blik te kijken naar een publiek debat, hoop ik iets te kunnen zeggen over het draagvlak dat er wel of niet bestaat in de academische wereld. Draagvlak dat uit verschillende disciplines komt en dus aansluiting vindt bij verschillende argumenten die worden genoemd door voor- en tegenstanders.

<u>Historische blik</u>

Allereerst kan draagvlak voor het herschrijven van opera worden gevonden in de geschiedenis en de traditie waar opera in staat. Om hier meer achtergrond aan te geven gebruik ik onder andere het boek *W.A. Mozart: Die Zauberflöte* van musicoloog Peter Branscombe. Hij zet uiteen hoe met het genre opera werd omgegaan in de tijd van Mozart en hoe opera, uiteraard in het bijzonder *Die Zauberflöte,* zich ontwikkelde na de dood van Mozart. Deze historische feiten zijn te vinden in hoofdstuk twee van deze scriptie, 'Ontstaan en opvoeringgeschiedenis'. De historische traditie waar opera in staat is interessant en waardevol om te belichten aangezien deze draagvlak creëert voor een argument dat zich uitspreekt in het voordeel van herschrijven. Historie is echter niet de belangrijkste pijler in deze scriptie, vanwege het feit dat ik mij vooral wil richten op de maatschappelijke vraagstukken die oude kunst in onze moderne samenleving oproept. De ontwikkeling van opera als genre vul ik aan met ideeën uit het hoofdstuk 'The splendour and the misery of interpreting the classics' afkomstig uit het boek *Contemporary Mise en Scène: Staging theatre today* van theaterwetenschapper Patrice Pavis. Hij zegt in zijn werk weliswaar weinig over hoe opera omgaat

[37] Rob van Gerwen, *Implication Art and How it Helps Clarify Both the Definition of Art and Art's Moral Autonomy* A Post-Script to Ethical Autonomism' (2011. manuscript).

met het uitvoeren van klassiekers, maar geeft daarentegen veel informatie over hoe de theaterwereld klassiekers benadert en hoe dit zich heeft ontwikkeld. Het kan helpen om vanuit het genre theater naar de operawereld te kijken en zo na te gaan waarom er in de operawereld wel of niet radicaal bewerkt zou moeten of kunnen worden. Naast Pavis maak ik daarom ook gebruik van Christopher Balme die een bijdrage over muziektheater leverde aan *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Een aanvulling hierop is het hoofdstuk over regietheater dat te vinden is in *The Oxford Handbook of Opera.* Müller richt zich in dit artikel wel specifiek op opera. Naast historische feiten legt hij uit waarom regietheater bestaansrecht heeft in de operawereld. Dit is een goede theorie om grip te krijgen op de vraag hoe een ouder klassiek stuk door middel van regietheater aangepast kan worden voor een modern publiek.

Vrouwen in de opera

Om met een academische blik naar argumenten voor het herschrijven van opera te kijken, gebruik ik onder andere de theorieën uit het onderzoeksveld dat opera en gender combineert. Het feit dat er kritiek te uiten valt op de positie van vrouwelijke personages in opera's wordt onderschreven in het boek *L'Opera ou la défaite des femmes* dat ik al eerder noemde. Catherine Clément maakte met haar boek duidelijk dat het in opera opmerkelijk vaak gaat over een vrouwelijk personage dat uiteindelijk sterft. Zoals Clément het verwoordt staat opera gelijk aan de ondergang van vrouwen:

> Opera is not forbidden to woman. That is true. Woman are its jewels, you say, the ornament indispensable for every festival. No prima donna, no opera. But the role of jewel, a decorative object, is not the deciding role; and on the opera stage woman perpetually sing their eternal undoing.[38]

Clément stelt in 1979 door haar analyse van vijfentwintig opera's vooral vast dat de meeste vrouwen in opera's een ongelukkig lot hebben, maar gaat niet verder in op het waarom en een eventuele oplossing. Dit is een voedingsbodem gebleken voor het werk *Siren Songs* van Mary Ann Smart. Binnen het boek van Smart richt ik me specifiek het hoofdstuk 'Staging Mozart's Woman' omdat hierin belangrijke vragen over vrouwelijke personages en hun rol in de opera worden gesteld.

> (…) the dilemma of modern Mozart directors as one of balancing an accurate historical grounding of the roles, which frequently dictate submissive feminine behavior, with the

[38]Catherine Clément, *Opera or the Undoing of Woman* (Londen: I.B. Tauris Publishers 1997), 5.

> desires of late-twentieth-century spectators to see these women as believable and sympathetic characters, perhaps even as role models. '[39]

Smart vraagt zich af of regisseurs en zangers in hun enscenering iets zouden moeten doen met hoe vrouwen in opera's worden gerepresenteerd. Om de vrouwenrollen vandaag de dag geloofwaardig te laten overkomen en ze als rolmodel te kunnen laten fungeren is een goede balans nodig. Dat vraagt om veel denkwerk bij de regisseur. Heb je als regisseur bijvoorbeeld de verantwoordelijkheid om jouw standpunt over normen en waarden in de opera te verwerken? Moet er goed- of afkeuring blijken uit hoe het stuk wordt neergezet of is dat helemaal niet van belang? Deze vragen acht ik van belang om te betrekken bij mijn analyse. Door de theorieën van Smart te gebruiken kan ik de argumenten die pleitten voor het herschrijven van opera beter context geven.

<u>De functie van kunst</u>

Een kant die ik graag wil belichten in deze scriptie is de opvatting dat zaken als racisme en seksisme in een kunstwerk ook een functie zouden kunnen hebben. Zowel voor- als tegenstanders van herschrijven beamen dat je kunst kunt inzetten om iets duidelijk te maken. Een kunstwerk maakt op deze manier aanspraak op de morele waarden die het publiek erop na houdt. Het is interessant om met deze blik te kijken naar de discussie rondom *Rewriting Zauberflöte*. Daarom verdiep ik me in het onderzoeksgebied dat kunst en moraal met elkaar in verband brengt. Dit veld is erg uitgebreid, er is echter nog maar weinig geschreven over specifiek de functie die oude kunst, met ouderwetse opvattingen, kan vervullen in de huidige maatschappij. Het feit dat kunst een publiek kan ontregelen en hen daardoor kan laten nadenken over een bepaald onderwerp is een idee dat ik zeer de moeite waard vind om bij deze scriptie te betrekken. Ik zou dan ook willen onderzoeken of er binnen de academische wereld draagvlak is voor dit idee.

Tegenwoordig zijn grofweg twee stromingen te onderscheiden in het debat over moraal en kunst, moralisme en autonomisme. Moralisten gaan uit van de morele dimensie van kunst die vervolgens invloed heeft op de esthetische waardering. Daar tegenover gaan autonomisten uit van een volstrekte scheiding tussen kunst en moraal. [40] Uit deze twee stromingen vloeien ook weer gematigde stromingen voort die ieder voor zich interessant zijn. Waar mijn onderzoek het grootste belang bij heeft is de stroming van moralisten. Ik houd mij immers bezig met het argument dat de morele dimensie die een kunstwerk, in dit geval *Die Zauberflöte,* bevat iets kan zeggen over maatschappelijke opvattingen. Van een volstrekte scheiding tussen kunst en moraal kan dus geen

[39] Smart, 12.

[40] Luuk Leenders, Bachelorscriptie *De Rol van Moraal in de Artistieke Waardering van Kunst: Over de artistieke verdienste van immorele aspecten van een kunstwerk,* 2014. Geraadpleegd op 26-9-2018.

sprake zijn. Om beter te begrijpen hoe moraal een functie kan hebben, verdiep ik mij in de theorie van Rob van Gerwen. Hij gaat in op een tussenvorm, ethisch autonomisme. Dit uitgangspunt staat toe dat een werk moreel beoordeeld kunnen worden, zonder afstand te doen van hun autonomie.[41] Zoals eerder beschreven heeft Van Gerwen de term implicatiekunst geïntroduceerd. Dit is een interessante categorie kunst in het licht van mijn onderzoek, bij implicatiekunst wordt het publiek namelijk in moreel opzicht betrokken bij het kunstwerk. Dergelijke kunstwerken, waarbij de beschouwer medeplichtig wordt gemaakt, dwingen het publiek tot het nadenken over morele kwesties. [42] Deze benadering van kunst zou goed passen in het spectrum van oude kunst die in het heden iets zegt over ons verleden of de manier waarop we in het heden met maatschappelijke kwesties omgaan.

1.5 Methode

Om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden gebruik ik het project *Rewriting Zauberflöte* van Lotte de Beer als casus. Omdat het van belang is om de casus duiding te geven heb ik ervoor gekozen om enige voorgeschiedenis van de opera *Die Zauberflöte* op te nemen in deze scriptie. Dit doe ik in hoofdstuk 2, door historische feiten uiteen te zetten, en in hoofdstuk 3, door te illustreren hoe er de afgelopen 25 jaar in Nederland met de opera is omgegaan. Acht producties komen ter sprake, de analyse van deze producties baseerde ik op verschenen recensies. Naast landelijke dagbladen, zijn ook regionale dagbladen opgenomen als analysemateriaal. Een groot deel van de operaproducties in Nederland wordt uitgevoerd door regionale operagezelschappen en deze worden vervolgens ook regionaal gerecenseerd. Door ook recensies uit bijvoorbeeld het *Eindhovens Dagblad* of *De Limburger* te gebruiken kon ik mijn blik op de productie verbreden. Ik heb gekozen voor een analyse van de laatste 25 jaar, dat wil zeggen van 1995 tot en met 2018, omdat ik van de periode voor 1995 te weinig recensies kon vinden om een representatief beeld te kunnen geven van een productie. Bovendien zijn de producties die nu in het hoofdstuk zijn opgenomen mooi verdeeld over de 25 jaar. Omdat een tijdspanne van 25 jaar wordt gezien als een generatie is het zinvol om voor deze periode te kiezen. Zo kon ik onderzoeken wat er in één generatie tijd is veranderd aan de manier waarop *Die Zauberflöte* bewerkt is door regisseurs en de manier waarop recensenten schrijven over de productie. Het is gelukt om van de meeste producties minstens drie recensies te analyseren en te vergelijken. De productie van de Nederlandse Reisopera uit 1999/2000 moet het echter doen met maar één recensie en dit geldt ook voor het participatieproject van De Nationale Opera uit 2015. Desalniettemin heb ik de producties opgenomen in het overzicht, omdat ze wel degelijk iets zeggen

[41] Rob van Gerwen, ''Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent,'' *Contemporary Aesthetics* 2 (2004).
[42] Van Gerwen, *Implication Art.*

over de representatie van Monostatos, de Koningin van de Nacht en Pamina en ik tot doel heb om dit verloop in hoofdstuk drie aan te tonen.

In hoofdstuk vier schets ik een beeld van Lotte de Beer als vooruitstrevend operaregisseur. Ik beschrijf haar loopbaan, de keuzes die ze maakt in haar werk en de aanloop naar *Rewriting Zauberflöte*. Bij het uiteenzetten van de casus heb ik mij voornamelijk gebaseerd op interviews die Lotte de Beer gaf over haar werk en over het project dat ze startte met haar collectief Operafront. Naast interviews die verschenen in kwaliteitskranten als *NRC Handelsblad*, *Het Parool*, *Trouw* en het *Financieele Dagblad* zijn ook interviews gebruikt die verschenen op relevante websites. Hieronder vallen websites als www.theaterkrant.nl, www.operamagazine.nl, www.operafront.com en www.operaforwardfestival.nl die schrijven over zaken in de opera- en theaterwereld. Ik heb ervoor gekozen om naast kwaliteitskranten ook deze websites bij mijn onderzoekscorpus te betrekken omdat de interviews op de specifieke 'operawebsites' vaak uitgebreider zijn dan in de kranten en op deze manier kunnen bijdragen aan een representatiever beeld van Lotte de Beer als regisseur en haar project. Naast deze websites is ook www.oneworld.nl gebruikt. Deze website, met 'journalistiek voor een eerlijke en duurzame wereld', voegde een nuttig interview toe aan het corpus. Tot slot is de opname van het Baliedebat, waar *Rewriting Opera* mee startte, een bron van informatie die ik heb geraadpleegd. Het debat, genaamd *Hoge kunst, lage woorden,* was een livestream op 14 april 2018 en is in zijn geheel terug te vinden op youtube.

Vanuit de casus ga ik over op de reacties die zijn verschenen naar aanleiding van *Rewriting Zauberflöte*. Deze twee analysehoofdstukken zijn eveneens gebaseerd op een onderzoekscorpus van stukken die verschenen in kranten en op opiniekanalen. Hieronder vallen interviews, opiniestukken, recensies, columns, reacties op Twitter en andere mediaberichten. Daarnaast heb ik ook hier gebruik gemaakt van uitspraken die werden gedaan tijdens het Baliedebat. Het debat geldt mijns inziens ook als een soort opiniestuk, aangezien verschillende standpunten uitgebreid zijn besproken. Naast het Baliedebat zijn interviews met drie van de schrijfsters die meewerkten aan het project van De Beer meegenomen als analysemateriaal. De bronnen waar ik mij in deze hoofdstukken op baseer zijn verschenen in de periode van 14 april 2018 tot en met 5 juni 2018. Stukken die niet binnen een maand na het project zijn verschenen heb ik bewust niet betrokken in mijn analyse. Het ging mij nadrukkelijk om de commotie die vlak na het project ontstond in de media. Enkele stukken zijn dan ook directe reacties op interviews die Lotte de Beer in landelijke media gaf over haar project.

De casus en alle reacties uit de media vormen mijn primaire literatuur, hiermee wordt het maatschappelijke debat dat is ontstaan naar aanleiding van het project *Rewriting Zauberflöte* gerepresenteerd. Alle reacties die werden gegeven zijn na analyse gebundeld en onderverdeeld in

categorieën. Deze categorieën representeren standpunten voor en tegen het herschrijven van opera. Op die manier probeer ik een helder overzicht te geven van redenen waarom men wel of juist niet aan oude meesterwerken zou moeten sleutelen als de opvattingen niet meer aansluiten bij de samenleving van nu. Om de categorieën meer diepgang te geven ondersteun ik deze met theorie uit de secundaire literatuur, die ik heb weergegeven in mijn theoretisch kader.

1.6 Hoofdstukindeling

Mijn scriptie valt uiteen in twee delen. Enerzijds de analyse van de operaproductie zelf en anderzijds de analyse van de reacties op *Rewriting Zauberflöte*. Hoofdstuk één tot en met drie fungeren daarom als inleidende hoofdstukken en hoofdstuk vier tot en met zes vormen de analysehoofdstukken van dit onderzoek.

Om historische context te creëren en zo het debat rondom het herschrijven van *Die Zauberflöte* inzichtelijker te maken staan in hoofdstuk twee het ontstaan en opvoeringgeschiedenis *van Die Zauberflöte* beschreven. De wereldwijde aandacht die er nu is voor de sprookjesopera is het gevolg van een snelle verspreiding door Europa. Dat dit kon plaatsvinden is te danken aan de flexibele omgang met de opera. Het nu schijnbaar 'in beton gegoten' meesterwerk kon in de tijd van Mozart per land, stad of operahuis worden aangepast. Om achtergrond te bieden aan argumenten die voorstanders aandragen om opera vandaag de dag ook flexibel te benaderen is het verloop van de opvoeringgeschiedenis opgenomen, hoe is het *Die Zauberflöte* na de première in 1791 vergaan? Dit hoofdstuk baseert zich op historische feiten die uitleg geven over de traditie waar opera in staat. Welke invloed had muziekkritiek, hoe gingen componisten zelf met hun werk om en hoe hebben opera's de heilige canonieke status verkregen die we ze nu toebedelen?

Hoofdstuk drie is gebaseerd op uitvoeringen van *Die Zauberflöte* die de laatste 25 jaar hebben plaatsgevonden. Om de aanloop naar het project *Rewriting Zauberflöte* te illustreren is het interessant om te ontdekken hoe de laatste generatie operamakers de opera van Mozart heeft benaderd. Uiteraard richt ik me in het bijzonder op hoe er is omgegaan met het racisme en seksisme in de opera. Ik heb gekeken naar hoe de belangrijkste vrouwen, de Koningin van de Nacht en Pamina, in de opera's zijn gerepresenteerd en hoe is omgegaan met het enige zwarte personage, de Moorse slaaf Monostatos.

In hoofdstuk vier wordt vervolgens de casus behandeld. Het ontstaan van het project *Rewriting Zauberflöte* staat beschreven, evenals het project zelf en de nasleep daarvan. Voor dit hoofdstuk baseerde ik me op verschenen interviews met Lotte de Beer, de website van haar collectief

Operafront, het Baliedebat dat de opening van het project vormde en overige verschenen artikelen over het project van De Beer.

De daadwerkelijke nasleep van *Rewriting Zauberflöte* valt te lezen in hoofdstuk vijf en zes. Lotte de Beer kreeg naar aanleiding van haar plan om *Die Zauberflöte* te ontdoen van de racistische en seksistische elementen een stortvloed van kritiek over zich heen. Men reageerde in opiniestukken, in columns, op websites, fora en op sociale mediakanalen als Twitter en Facebook. Ik heb geprobeerd om deze meningen in kaart te brengen. In hoofdstuk vijf valt een analyse van de discussie te lezen die is toegespitst op voorstanders van het project, in hoofdstuk zes richt ik me op de argumenten van de tegenstanders. De analyse van de discussie maakt inzichtelijk dat het willen herschrijven van opera een gevoelig onderwerp is en dat het nog lang niet als normaal wordt beschouwd om een stuk radicaal te bewerken zoals bij toneel wel vaker gebeurt. Tegelijkertijd creëert de discussie een overzicht dat laat zien dat de tijd rijp is om in discussie te gaan over onderwerpen als seksisme en racisme in kunst, ook in de operawereld. Aangezien we dit in verschillende kunstdisciplines al langer terug zien zoals ik eerder al beschreef, is dit ook een logische stap.

Hoofdstuk 2

Het ontstaan en de opvoeringgeschiedenis van *Die Zauberflöte*

Wenen 1791. De 35-jarige Mozart zit zonder werk. Hij krijgt af en toe een kleine opdracht, maar verdient te weinig om zijn gezin te kunnen onderhouden. Dan krijgt hij van librettist en oude vriend Emanuel Schikaneder de opdracht om een opera te componeren. Schikaneder smeekt Mozart zelfs om een magische opera voor hem te schrijven aangezien hij met zijn bedrijf op de rand van faillissement staat. [43] De bedoeling is om Schikaneder zelf een rol te laten vertolken, naast librettist en theaterdirecteur is hij namelijk ook zanger en acteur. Voor hem is daarom de rol van vogelvanger Papageno gecreëerd. Daarnaast is de rol van prins Tamino voor Mozarts vriend Benedict Schack en de schoonzus van Mozart, Josepha Weber, vertolkt de rol van de Koningin van de Nacht.[44] In Freihaustheater auf der Wieden, een bescheiden theater in een buitenwijk van Wenen dat in het bezit van Schikaneder zelf is, vindt op 30 september 1791 de première van *Die Zauberflöte* plaats.

In dit hoofdstuk wil ik ingaan op het ontstaan van *Die Zauberflöte,* maar ik richt me vooral op hoe het de opera na de première verging. De manier waarop met het werk van Mozart werd omgegaan zegt veel over hoe er in het algemeen naar opera werd gekeken eind achttiende, begin negentiende eeuw. Van een vaste canon was nog geen sprake, regels over plagiaat bestonden nauwelijks en muziekkritiek stond nog in de kinderschoenen. Dat maakte opera tot een flexibel genre waarin herschrijven de normaalste zaak van de wereld was.

Met *Die Zauberflöte* deden Mozart en Schikaneder iets bijzonders. Wout van Tongeren vertelt in zijn podcast die hij voor De Nationale Opera maakte dat de opera voor het Weense publiek behoorlijk verrassend geweest moet zijn. ‘Men kreeg een operagenre dat nog niet bestond, waarin elementen uit verschillende genres waren samengesmeed tot een nieuw geheel.’[45] *Die Zauberflöte* valt onder het genre ‘Singspiel’ en binnen dat genre wordt de opera aangemerkt als een zogenaamde ‘Zauberoper’. Dit was een populaire vorm van een enigszins volkse opera. Het sprookjesthema en de taal waarin het libretto is geschreven geven ook aan dat het een opera voor het vermaak van het gewone volk was. In plaats van het gebruikelijke Italiaans kozen Mozart en Schikaneder namelijk voor Duits als voertaal van de opera. Het libretto van *Die Zauberflöte* is gebaseerd op het verhaal *Lulu oder die Zauberflöte* dat is geschreven door August Jacob Liebeskind. Het verhaal was opgenomen in

[43] Peter Branscombe, *W.A. Mozart Die Zauberflöte* (Cambridge: Cambridge University Press 1991): 144.
[44] Idem, 145-149.
[45] Wout van Tongeren (13 augustus 2018), *Podcast over Die Zauberflöte* [podcast]. Geraadpleegd 2 april 2019, op https://www.operaballet.nl/nl/magazine/podcast-over-die-zauberfl-te

de sprookjesverzameling *Dschinnistan*, uitgegeven door Christoph Wieland in 1786.[46] De sprookjes uit de bundel van Wieland hadden het stempel volksliteratuur, op zichzelf staand werden ze onwaardig geacht voor serieuze aandacht. Men beschouwde ze als 'low art', maar wel was het in de achttiende eeuw gebruikelijk om deze volksliteratuur met sprookjesmotieven te gebruiken als basismateriaal voor 'high art', zoals het libretto van een opera.[47] Om enige helderheid te scheppen rondom het verhaal en de personages van *Die Zauberflöte* volgt eerst een synopsis van de opera. Deze heb ik gebaseerd op de vertelling van Lotte de Beer tijdens het Baliedebat. Deze samenvatting wordt begeleid door prachtige stukjes aria uit de opera, ik raad dan ook zeker aan om deze mini-opera zelf te bekijken op Youtube.[48]

Prins Tamino wordt in een vreemd land achternagezeten door een reuzenslang. De prins raakt bewusteloos en vervolgens verschijnen drie dames die de slang doden. Tamino komt weer bij en ontmoet een vogelmens, Papageno, die vogeltjes vangt voor zijn bestaan, maar eigenlijk graag een vrouwtje zou vinden. Na een kennismaking waarin Papageno met de eer strijkt van het doden van de slang verschijnen de Drie Dames opnieuw. Ze zijn niet gecharmeerd van Papageno's leugen en straffen hem met een slot op zijn mond. Voor Tamino hebben ze iets anders meegebracht: een portret van een beeldschoon meisje, Pamina. Ze blijkt de dochter te zijn van de Koningin van de Nacht, maar ze is ontvoerd door Sarastro en Tamino en Papageno moeten haar redden. Uitgerust met een magische fluit en een magisch klokkenspel gaan ze ieder hun eigen weg om Pamina te bevrijden. Pamina blijkt te worden bewaakt door Monostatos, een zwarte man die haar wil verkrachten. Als Monostatos en Papageno elkaar aankijken denken ze allebei dat ze de duivel zien, de een vanwege zijn veren, de ander vanwege zijn zwarte gezicht. Het lukt Papageno om Pamina te bevrijden en hij vertelt haar over de prins die op haar wacht en ook over zijn eigen zoektocht naar de liefde. Tamino staat inmiddels voor de Tempel van Wijsheid waar hem wordt verteld dat Sarastro niet de bad guy is, maar juist de wijze heer. De Koningin van de Nacht daarentegen is een slechte vrouw. Papageno en Pamina ontsnappen ondertussen aan een groep slaven onder leiding van Monostatos. Dat doen ze door een melodietje te spelen op het klokkenspel waarop alle slaven in een olijk dansje de blik op de protagonisten verliezen. Aangekomen bij de Tempel van Wijsheid krijgt ook Pamina te horen dat de Koningin van de Nacht een trotse, koppige vrouw is. Ze zou een slechte invloed hebben op Pamina, dus ze mag niet naar haar moeder terug. Als Sarastro van haar hoort over de verkrachtingspoging van Monostatos laat hij hem geselen. Terwijl die geseling bezig is eindigt de

[46] Michael Freyhan, ''Toward the Original Tekst of Mozart's ''Die Zauberflöte,'' *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986): 355-380.
[47] David J. Buch, ''Fairy-Tale Literature and ''Die Zauberflöte,'' *Acta Musicologica* 64 (1992): 36.
[48] ''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera.''[online videoclip]. (live stream van 14-04-2018) Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=5rXszbc2Ruc, op 14:55.

eerste akte met de boodschap dat Tamino proeven zal ondergaan om de Verlichting te bereiken en te trouwen. Terwijl Tamino en Papageno de proeven doorlopen, loopt Monostatos door een tuin waar hij Pamina slapend op een bed van bloemen aantreft. Hij is verliefd op haar en hij vraagt zich af waarom iedereen behalve hij verliefd mag worden, waarschijnlijk omdat een zwarte te lelijk is. Dan duikt plotseling de Koningin van de Nacht op en ze vertelt haar kant van het verhaal. Ze was getrouwd en toen haar man stierf bleek hij niet alleen hun hele bezit, maar ook hun dochter nagelaten te hebben aan Sarastro. Daar is ze het niet mee eens, ze geeft Pamina een dolk en draagt haar op om Sarastro te vermoorden. Pamina weigert, vraagt Sarastro om vergiffenis en helpt Tamino door de proeven heen. Samen bereiken ze de Verlichting en ook Papageno vindt zijn liefde, Papagena. Het moordplan dat de Koningin van de Nacht, Monostatos en de Drie Dames gepland hadden op Sarastro is mislukt. Zij, de vier vrouwen van leeftijd en de enige zwarte man, storten in de hel. Daarna wordt er een prachtig happy end gevierd waarin de schoonheid en wijsheid worden bezongen.

Tot zover het volkse sprookjesverhaal dat sinds de première een ongekend succes is. Maar hoe is de opera ontvangen door critici? Omdat de muziekkritiek zich nog in een beginstadium bevond anno 1791 zijn er niet veel recensies verschenen waaruit we kunnen afleiden hoe *Die Zauberflöte* direct na de première is ontvangen. Als er al recensies bestaan, zijn die vaak gekleurd omdat het in het 18de-eeuwse Wenen voornamelijk draaide om de laatste roddels. Uit de brieven die Mozart in oktober 1791 aan zijn vrouw Constanze stuurt valt wel af te leiden dat Mozart zelf erg tevreden was met de opera en dat het aanwezige publiek enthousiast op het stuk reageerde.[49] Gedurende de maanden oktober en november werd *Die Zauberflöte* meermaals met succes opgevoerd. Mozart volgde het succes op de voet, maar veel heeft hij niet mee kunnen maken. Hij stierf op 5 december 1791 in Wenen. Mozart is arm gestorven en heeft nooit geweten dat zijn laatste opera vanaf de première bijna continu is opgevoerd.

Het succes van *Die Zauberflöte* wordt duidelijk aan de hand van het aantal steden waar de opera werd opgevoerd na de première in Wenen. In Duitsland stond het stuk in meer dan vijfentwintig steden in zowel grote als kleine operahuizen op het programma. Op 25 oktober 1792 werd de opera uitgevoerd in het theater van Praag. Daarna volgden Amsterdam, Sint Petersburg, Moskou, Parijs en Londen. Men wilde de opera horen in de landstaal en dus werden vertalingen gemaakt, de Nederlandse vertaling ging in 1799 in première. Daarna volgden een Russische, een Poolse, een

[49] Branscombe, 158.

Zweedse, een Deense en een Italiaanse versie van *Die Zauberflöte.*[50] Tussen 1791 en 1817 werd de sprookjesopera maarliefst negenentachtig keer uitgevoerd in het Deutsches Nationaltheater Weimar.[51] Johann Wolfgang von Goethe was in die tijd eigenaar van het theater en groot fan van *Die Zauberflöte*. Hij werkte in 1795 zelfs aan een vervolg op *Die Zauberflöte,* maar dit project werd uitgesteld omdat Emanuel Schikaneder ook al bezig was met het schrijven van een vervolg.[52] Opvallend is dat in Weimar een gekuiste versie van de opera werd gebracht, het was namelijk 'absolutely impossible to bring *Die Zauberflöte* in its original state before our delicate public in this theatre.'[53] Kritiek was er dus zeker ook al, dit had vooral betrekking op de tekstuele inhoud van de opera. Dat vormde echter geen probleem, de opera werd aangepast aan het publiek. Bij het uitvoeren van *Die Zauberflöte* werd over het algemeen lang niet altijd vastgehouden aan het origineel zegt Peter Branscombe in zijn boek over *Die Zauberflöte*:

> There is quite a lot of evidence that changes in the style of performing Mozart's operas set in within a very few years of his death.(…) By the summer of 1812, when rival productions of *Die Zauberflöte* were running at the Theater an der Wien and at the Kärntnertor-Theater, stylistic integrity had evidenty disappeared.[54]

Men maakte dus naar hartenlust aanpassingen in de opera. Tempi werden bijvoorbeeld veranderd en waren zelfs onderwerp van discussie in de lokale krant. In een correspondentie in *Die Allgemeine Musikalische Zeiting* uit 1815 wordt bijvoorbeeld gediscussieerd over het aanpassen van het tempo van Pamina's aria 'Ach, ich fühl's'. De aria's van de Koningin van de Nacht werden zonder pardon versimpeld en verlaagd in toonhoogte en er werden versieringen in aria's toegevoegd waardoor de originele melodie bijna niet meer te horen was. Dat veel producties ver afstaan van het origineel bewijst een editie uit 1793 in Passau, schrijft Branscombe. Daar wordt een Zauberflöte ten tonele gebracht die de Egyptische vrijmetselaarselementen compleet had weggelaten. Daarnaast was er muziek geschrapt, werden aria's gezongen door andere personages dan die in het origineel en bovendien waren de dialogen ingekort. De Koningin van de Nacht moest haar eerste twee aria's afstaan aan de Eerste Dame en aan Pamina, zelf verscheen ze pas veel later in de opera.[55] Een ander voorbeeld komt uit Parijs. Daar werd in 1801 een radicaal aangepaste versie opgevoerd die ook een andere titel droeg: *Les Mystères d'Isis* in plaats van *Die Zauberflöte.*

[50] Branscombe, 161, 162.
[51] Robert B. McFarland, ''Mann und Weib, and Baby Makes Two: Gender and Family in Johann Wolfgang von Goethe's Sequel to The Magic Flute,'' *BYU Studies Quarterly* 43.3 (2004): 208.
[52] Ibidem.
[53] Branscombe, 163.
[54] Idem, 159.
[55] Idem, 165.

> Music was pillaged from *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *La clemenza di Tito* and Haydn's 'Drum-Roll' symphony. Even the music that was retained from *Die Zauberflöte* was cut, recomposed, transposed, and altered as to order and dramatic function.[56]

Zowel in de partituur als in het libretto zijn radicale wijzigingen aangebracht. De stap naar parodie is dan ook niet zo groot, aldus Branscombe. In zijn boek wijdt hij een paragraaf aan de parodieën die verschenen op *Die Zauberflöte.* De eerste hiervan bekend is *Die Zauberflöte travestiert in Knittelversen* ('… travestied in doggerel verse)[57] en stamt uit 1803. Het stuk drijft de spot met de personages, maar werd uiteindelijk nooit opgevoerd. Een later voorbeeld is *Die falsche Zauberflöte*, deze productie werd negentien keer in het theater van Leopoldstadt uitgevoerd omstreeks 1818/1819.[58] Zo zijn er nog veel meer voorbeelden van komische uitvoeringen die het hele verhaal van de originele opera omgooien. Daaruit kan worden opgemaakt dat het begrip artistieke vrijheid breed werd opgevat in de eerste decennia van de 19de eeuw. De spottende parodieën zeggen echter niets over de waardering die er was voor de opera. Juist het feit dat er zoveel werd herschreven laat zien dat *Die Zauberflöte* van Mozart en Schikaneder een invloedrijk werk was. De opera geldt als een 'amazing cultural phenomenon' voor het laatste decennium van de 18de en de eerste decennia van de 19de eeuw aldus Robert McFarland. *Die Zauberflöte* werd regelmatig als inspiratiebron gebruikt en bracht vele gerelateerde werken en vervolgstukken voort. [59]

Een reden om een opera te herschrijven was om het aan te passen aan de smaak van het publiek in een bepaalde stad of regio. In het geval van *Die Zauberflöte* werd het originele stuk bewust bewerkt en daarin kon men ver gaan zoals bovenstaande voorbeelden beschrijven. Naast deze bewuste aanpassingen kon een opera per stad ook verschillen om de eenvoudige reden dat er geen volledige gedrukte partituur in de handel was. Tot 1814 was *Die Zauberflöte* gebaseerd op met de hand gekopieerde varianten.

> The full score of *Die Zauberflöte* was not published until 1814, twenty-three years after the opera's premiere (and with substantial variants to the sung tekst in Mozart's manuscript

[56] Branscombe, 165.
[57] Met een knittelvers wordt een gedicht bedoeld dat vrijwel geen regelmatig metrum bezit met als doel om een komisch effect te bewerkstelligen.
[58] Branscombe, 166.
[59] McFarland, 207.

> score and the published libretto), numerous performances of the opera having been based on hand-copied manuscripts up until 1813.[60]

De volledige partituur werd pas in 1814 door uitgever N. Simrock gepubliceerd, drieëntwintig jaar na de première.[61] Michael Freyhan schrijft in zijn artikel 'Toward the Original Tekst of Mozart's ''Die Zauberflöte''dat in deze versie bepaalde woorden, vooral met betrekking tot het vocabulaire van de vrijmetselaarswereld, afwijken van de eerdere kopieën. De woorden die zijn veranderd zijn echter wel in één lijn met de muzikale ritmes, de harmonische structuur en orkestrale textuur. Dat er wijzigingen zijn aangebracht wordt wel opgemerkt, maar er wordt geen negatief oordeel over uitgesproken zo blijkt uit een recensie van Gottfried Weber in *Die Allgemeine Musikalische Zeitung* van 13 september 1815:

> The German text is, in many places, not quite the one in use on most German stages; the differences, however, are insignificant and neither worse nor better than the normal version.[62]

Uit enkele voorbeelden die Freyhan beschrijft blijkt zelfs dat in de tweede versie bepaalde woorden beter op de muziek passen dan woorden die in de eerste versie zijn gebruikt. In de 19de eeuw werd het schaven aan het libretto als normaal beschouwd als dit recht deed aan de opera. Bovendien herhaalden componisten zelf ook delen van hun eigen werk. Rossini leende bijvoorbeeld stukken uit zijn ene opera voor een andere opera. Een publiek in Milaan kon namelijk onmogelijk een opera in Napels zien waar hij gerecycled materiaal in zou hebben gestopt. Het was volgens hem dus volkomen logisch en bovendien zijn goedrecht om op deze manier met zijn muziek om te gaan. Componisten hadden over het algemeen weinig interesse in hoe het een werk van hun hand verging na de première. Bovendien bestonden er geen wetten die plagiaat moesten voorkomen. Een partituur van een opera kon opnieuw als kopie worden uitgegeven voor enkel instrumentale of enkel vocale doeleinden. Deze kopieën werden net zo goed door orkestleden doorverkocht als de componist even niet oplette. Ook arrangementen van *Die Zauberflöte* werden na de première gekopieerd en hadden dus geen heilige status.

> The flood of pirated arrangements of music from *Die Zauberflöte* in the months after its premiere in 1791 indicate that on that occasion Mozart was unable to capitalize on his work.[63]

---

[60] Nicholas Till, *The Cambridge Companion to Opera Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012): 230.
[61] Freyhan, 357.
[62] Ibidem.

Een derde reden waarom een stuk per theater verschillend kon zijn was de gewoonte van zangers en zangeressen om hun favoriete aria's (zogenaamde *arie di baule*, 'suitcase arias') mee te nemen naar de opera waar ze een rol in vervulden. Deze aria's werden dan ingevoegd in de opera die ze op dat moment zongen. Mozart voegde zelf ook regelmatig aria's toe aan een opera als deze opnieuw werd uitgevoerd. Een opera werd in de eerste plaats geschreven voor de zangers, de inhoud van het werk stond niet op de eerste plaats en kon daarom veranderen. 'Clearly artistic outcomes were more important than ideological purity' schrijft Branscombe.[64] Door het feit dat libretto noch compositie heilig was, werden Mozarts opera's in de decennia na zijn dood overal in Europa populair. Juist doordat herschrijven gebruikelijk was, konden opera's worden aangepast aan de lokale smaak en opvattingen van de tijd. Componisten en librettisten hebben altijd in het oog gehouden wat hun publiek zou willen zien en pasten hier hun opera op aan.[65] Dit heeft bijgedragen aan het succes van de opera's en maakt dat ze vandaag de dag nog worden uitgevoerd.

In de decennia die volgen is het operagenre echter steeds minder flexibel is geworden als het gaat om het schaven aan libretto's of het spontaan invoegen van aria's. Michael en Linda Hutcheon schrijven in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* dat opera's door de jaren heen steeds meer gestandaardiseerd werden en daardoor als het ware als onschendbaar werden behandeld.

> While in earlier centuries operatic texts were supplemented and substituted—in short, altered constantly—over time they have become repeated and standardized, and thus respected as if inviolate.[66]

Langzaam werden opera's uit de 17de en 18de eeuw gecanoniseerd en daarmee kregen ze steeds meer een heilige status. De eerste voorbeelden van de canonisering zijn van begin negentiende eeuw. Het vroegste voorbeeld is, al dan niet toevallig, een opera van Mozart: 'Some of the earliest instances of the demand for fidelity to text related to the operas of Mozart.' schrijft Till in *The Cambridge Companion to Opera Studies*.[67] Een recensie uit 1815 over de opera *Don Giovanni* bekritiseert de manier waarop is omgegaan met het werk. De recensent E.T.A. Hoffmann zegt over de uitvoering:

---

[63] Branscombe, 231.
[64] Idem, 232.
[65] Linda Hutcheon en Michael Hutcheon, ''Adaptation and Opera,'' In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies,* red. Thomas M. Leitch (Oxford: Oxford University Press 2017).
[66] Ibidem, 2.
[67] Till, 236.

> It is an eternal truth that one should not fiddle with a poetic work that has emerged directly from the inner heart… Don Juan will always appear disrupted into parts and pieces when not given faithfully according to the original score.[68]

Vanaf 1840 zijn er steeds meer voorbeelden van muziekcritici te vinden die claimen dat opera's onvervalst en uitsluitend als geheel zouden moeten worden uitgevoerd. Vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw begint dan ook iets van een vast operarepertoire te ontstaan, ofwel 'the creation of an imaginary museum of musical works.' zoals Till het beschrijft.[69] Er kan nog niet worden gesproken van een canon op het gebied van opera, maar herhaling van een vast repertoire doet zich wel voor. Redenen hiervoor waren puur economisch. Het was goedkoper om decors die speciaal gemaakt waren voor een opera te hergebruiken in plaats van een heel nieuw decor te creëren. Daarnaast werd opera ook steeds meer toegankelijk voor de middenklasse. Zij gaven de voorkeur aan oudere klassieke werken waarvan de waarde al was bewezen, in plaats van experimentele nieuwe opera's waardoor er veel herhaling plaatsvond. De Eerste Wereldoorlog geldt als tijdsindicatie voor het moment dat het vaste operarepertoire bestaat uit de grote werken die we vandaag de dag tot de canon rekenen.[70]

[68] Till, 236.
[69] Ibidem.
[70] Idem, 238.

Hoofdstuk 3

Die Zauberflöte: de laatste 25 jaar in Nederland

Die Zauberflöte maakt deel uit van het vaste repertoire van operahuizen over de hele wereld. Jaar in jaar uit wagen talloze regisseurs zich aan een bewerking van de beroemde opera. Tijdens het schrijven van hun regieplan moeten ze rekening houden met verschillende zaken. Bijvoorbeeld het operahuis waarvoor ze werken, het publiek dat hieraan verbonden is, financiële en logistieke aspecten en uiteraard de vertaalslag van oude klassieker naar een productie die past bij de tijd waarin het wordt gemaakt. De muziek van Mozart wordt vaak als tijdloos beschouwd, maar het libretto van Emanuel Schikaneder daarentegen staat bekend om zijn lange dialogen die het verhaal vertragen en onnodig ingewikkeld maken. In de dialogen van het libretto wordt om die reden al sinds jaar en dag geknipt en geplakt. Waar ik mij in dit hoofdstuk echter vooral op wil richten is hoe er de afgelopen jaren door regisseurs is omgegaan met de racistische en seksistische elementen die de opera bevat.

Deze elementen uiten zich enerzijds in de representatie van de figuur Monostatos, de Moorse slaaf in dienst van Sarastro, en anderzijds in de representatie van de belangrijkste vrouwen in de opera: de Koningin van de Nacht en haar dochter prinses Pamina. In het artikel 'Beyond the Glockenspiel: Teaching Race and Gender in Mozart's Zauberflöte' schrijft Alyssa Howards dat 'several characters in *Die Zauberflöte*, along with their arias, can be incorporated into lessons on race and gender roles'.[71] Ze toont aan dat zowel de Koningin van de Nacht als Monostatos in de opera worden gerepresenteerd als stereotypes. Over de Koningin van de Nacht zegt ze dat in deze rol wordt benadrukt wat velen tijdens de Verlichting zagen als meest verraderlijke eigenschap van de vrouw, namelijk haar misleidende aard en het gebrek om haar emotie in toom te houden.

> The entire storyline, including the plot twist that reverses the good and the evil figures, is intended to show the Queen as conniving and insincere, the epitome of the scorned-woman stereotype. (…) She initially appears as a grief-stricken mother, devastated by the abduction of her daughter. But this facade crumbles in the famous break in the aria, where her mournful lament transforms into a vengeful battle cry, with an accompanying shift in tempo from a slow narrative to an almost martial call to arms. The Queen has been criticized here as

[71] Alyssa Howards, ''Beyond the Glockenspiel: Teaching Race and Gender in Mozart's Zauberflöte,'' *Unterrichtpraxis/Teaching German* 47 (2014): 2.

> insincere: her motherly persona crumbles and her initial concern about her daughter's disappearance appears to vanish.[72]

De Koningin staat dus niet boven haar emoties omdat ze een vrouw is en dat wordt als negatieve eigenschap ervaren. Daarnaast merkt Howards op dat in de beroemde aria van de Koningin de woorden die betrekking hebben op haar slachtofferschap langzaam plaats maken voor actievere woorden. Deze 'power words' staan echter allemaal in relatie tot de acties van een man, in plaats van in relatie tot de Koningin zelf. Hoe machtig ze ook is, uiteindelijk heeft ze een man nodig om haar dochter te bevrijden. Pamina staat op haar beurt ook enkel in relatie tot mannen, eerst is ze het bezit van Sarastro, vervolgens komt ze in het bezit van een andere man, Tamino.

Naast misogynie is er het racisme, dat wordt belichaamd door het personage van Monostatos. Ook hier gaat Howards uitgebreid op in, ze noemt de raciale stereotypen rondom het karakter van Monostatos zeer verontrustend. De term 'Moor' werd in de achttiende eeuw gebruikt om te refereren aan een Arabisch of Afrikaans persoon, ofwel moslims. De stereotypes die in de tijd van de Verlichting aan moslims kleefden waren wreedheid en een overdadige hang naar seks. Dit zijn in de opera dan ook de karaktereigenschappen van Monostatos, hij is een hitsige, boosaardige man. Over de oncomfortabele stereotyperingen die dit personage met zich mee brengt, wordt tegenwoordig goed nagedacht door regisseurs. Howards illustreert dit met een voorbeeld uit Amerika:

> Contemporary American producers, too, feel the need to do something with his uncomfortable stereotyping, something that they attempt to remedy with the staging of the opera (Allanbrook, Hunter, Wheelock in Smart, 2000). In American performances, the word black is often indelicately changed to ugly, and the skin of the character himself is often changed to another color: recent productions have presented him as orange, blue, and green.[73]

Het woord 'Schwarzer' in het libretto wordt tegenwoordig in veel producties vervangen door een ander woord en de huidskleur van Monostatos is zelden nog zwart. Daarnaast wordt er anders gekeken naar de karaktertrekken van de Koningin van de Nacht. De tijd dat ze werd gereduceerd tot hysterische, boze vrouw lijkt voorbij. In plaats daarvan krijgt ze meer menselijke eigenschappen toebedeeld waardoor haar personage meer diepgang krijgt. Hoe deze ontwikkeling vorm krijgt is te zien in een overzicht van acht producties van *Die Zauberflöte*, verspreid over de afgelopen 25 jaar. Alle producties zijn in Nederland uitgevoerd door verschillende operahuizen en gezelschappen. De regisseurs zijn overwegend Nederlands, maar er zitten uitzonderingen tussen. Ik heb recensies over

[72] Idem, 4.
[73] Howards,5.

de producties verzameld en geanalyseerd. Hierbij heb ik uiteraard specifiek gelet op de aandacht die in de recensie wel of niet wordt besteed aan Monostatos, de Koningin van de Nacht en Pamina. Met andere woorden, heeft de regisseur in zijn of haar bewerking een verandering aangebracht waardoor racisme en seksisme in een ander perspectief komen te staan?

3.1 De Nationale Opera - 1995

Op 1 december 1995 gaat de DNO productie *Die Zauberflöte* in de regie van Pierre Audi in première. Het is een bijzondere productie, het decor is namelijk van de hand van de Nederlandse schilder en beeldhouwer Karel Appel. Zodoende gaan de meeste recensies die over deze opera zijn verschenen over het decor: 'Het ene moment waan je je in een aflevering van de Flintstones, het andere moment lijkt de toeschouwer verdwaald op de Efteling' schrijft Jacqueline Oskamp in *De Groene Amsterdammer*.[74] De productie met het kleurrijke decor, waarin de natuurwereld van de Koningin van de Nacht in grillige Cobra-stijl is verbeeld en de priesterwereld van Sarastro in Mondriaan-stijl [75] oogst goede recensies, maar over de inhoudelijke kant van de opera is minder terug te vinden. Recensent Kasper Jansen legt wel uit dat de voorstelling meer de nadruk op alledaagse menselijkheid legt dan op de moeizame mystiek die de opera rijk is. Zodoende krijgt het personage Papageno een 'heel nieuw profiel'. Hij is niet langer 'de irritant simpelste mens op aarde, maar een krachtige, cynische persoonlijkheid' schrijft Kasper Jansen in *NRC Handelsblad.* Wellicht is deze stap naar alledaagse menselijkheid een opmaat voor een trend die we in latere producties ook terugzien, dat wil zeggen het toevoegen van een diepere laag om het personage menselijker te maken waardoor bepaalde acties of uitspraken in een ander licht komen te staan. Dit is in latere producties vooral van toepassing op de Koning van de Nacht, in de uitvoering van Audi en Appel wordt haar aria echter nog aangeduid als 'explosieve hardvochtigheid'.[76] Expliciete ontwikkeling van vrouwelijke personages is dus nog niet terug te vinden en dat geldt ook voor Monostatos. Over racistische of seksistische elementen in de opera wordt überhaupt geen woord gezegd en de manier waarop Monostatos in de productie is verbeeld is ronduit ouderwets en zou in 2019 zeker kritiek opleveren:

> Speels tegenwicht vormen de moren onder leiding van Monostatos, vertolkt door de immer aanstekelijk leuke Alexander Oliver. Die moren zijn hier nikkertjes van het zo-zwart-als-roet-type dat men tot in het begin van de jaren '50 in kinderboeken nog vrolijk zag dansen rond de kookpot met de gevangen missionaris.[77]

[74] Jacqueline Oskamp, 'Het feest van Karel Appe,l' *De Groene Amsterdammer,* 6 december 1995.
[75] Kasper Jansen, 'Appel en Audi herhalen fraaie Die Zauberflöte,' *NRC Handelsblad,* 6 maart 1999.
[76] Kasper Jansen, 'Papageno is niet langer de irritante simpelmans, maar een cynische nar; Prachtige Zauberflöte van Appel en Audi,' *NRC Handelsblad,* 2 december 1995.
[77] Ibidem.

De moren, ofwel 'nikkertjes' onder leiding van Monostatos vormen de vrolijke noot in deze productie. Van het stereotype is hier niet afgeweken, ze zijn allemaal 'zo zwart als roet' en hebben als personage duidelijk geen diepere laag meegekregen. Ze lijken er alleen te zijn ter vermaak, ook in de recensie van *Trouw* wordt hij 'dol-komisch' genoemd.[78] In veel producties wordt Monostatos, het enige zwarte personage, ook wel vereenzelvigd met het kwade. Het is opvallend dat hier puur de komische kant naar voren komt. Over de invulling van het personage door de Britse tenor Alexander Oliver is iedereen laaiend enthousiast, maar ook de recensie in van Roland de Beer in *De Volkskrant* laat ondanks het enthousiasme over de vakkundigheid van Oliver zien dat in de productie is vastgehouden aan een stereotype 'dropzwarte' slaaf in een pofbroek die op commando moet dansen:

> De Britse speeltenor, even beweeglijk als zwaarlijvig, is een dropzwarte, ontroerende Monostatos, die in de hem aangemeten prachtvesten, pofbroeken, veren en ceintuurs de kwabben met filosofische allure laat schudden, en die waar hij ook verschijnt de scene in zijn greep houdt - ook wanneer hij op de klank van toverklokjes moet dansen.[79]

Voor een nieuw profiel van Monostatos, zoals wel is toebedeeld aan Papageno, lijkt de tijd in 1995 nog niet rijp te zijn. Wellicht kan de nadruk op het komische in plaats van op het kwade wel gezien worden als een ontwikkeling in het personage. Het zwarte hulpje van Sarastro staat in deze productie niet enkel voor het kwaad, maar is ook grappig en ontroerend.

Wat verder opvalt aan deze bewerking is dat er wijzigingen in de gedrukte partituur zijn aangebracht door dirigent Hartmut Haenchen. 'Bij een van de populairste opera's, al meer dan tweehonderd jaar onderwerp van musicologische studie, is dat opmerkelijk' merkt Jansen op.[80] Er wordt geen negatief of positief oordeel uitgesproken over het wijzigen van de partituur, maar het is wel opmerkelijk en blijkbaar niet vanzelfsprekend. Wat wel als vanzelfsprekend wordt beschouwd is het feit dat Pierre Audi flink heeft geknipt in de dialogen, aldus Roland de Beer [81], zonder knip- en plakwerk zou er namelijk geen vaart in het stuk zitten. Zoals eerder gezegd wordt in *Die Zauberflöte* altijd flink geknipt. Door recensenten wordt dit wel vaak genoemd, maar zelden wordt hier een negatief oordeel over uitgesproken. De dialogen hebben dus niet per se een heilige status waar een regisseur vanaf zou moeten blijven.

---

[78] Franz Straatman, 'Musical,'*Trouw,* 4 december 1995.
[79] Roland de Beer, 'Appel-spektakel eist ruimte op in Muziektheater Zauberflote wil geen eenheid worden,' *De Volkskrant,* 4 december 1995.
[80] Jansen, 'Papageno is niet langer de irritante simpelmans'
[81] Roland de Beer, 'Appel-spektakel eist ruimte op in Muziektheater Zauberflote wil geen eenheid worden,' *De Volkskrant,* 4 december 1995.

3.2 Nationale Reisopera – 1999/2000

Het seizoen 1999/2000 wordt door de Nationale Reisopera geopend en afgesloten met een productie van *Die Zauberflöte*. De productie wordt geprezen om het hoge niveau van de jonge zangers en orkestleden die meedoen. Omdat het een wat kleinere productie betreft zijn de recensies in minder grote getale te vinden dan bij de productie van Audi en ook zijn ze minder lang. Desalniettemin wordt er wel een stukje gewijd aan de personages uit de opera. Zo wordt er gesproken over 'een kostelijke moor Monostatos' die het publiek verblijdt. De nadruk ligt hier kennelijk ook op het vermaak en er zijn geen aanwijzingen om aan te nemen dat er qua uiterlijk iets is veranderd aan het stereotype 'moor'. Wat wel opvalt is wat er over de Koningin van de Nacht wordt gezegd. De sopraan Patricia Cigna is namelijk 'geen schrikwekkende Koningin der Nacht, maar eerder een radeloze menselijke moeder.'[82] Hier zien we de Koningin van de Nacht dus in een ander licht, dat maakt haar menselijker en zwakt wellicht de vrouwonvriendelijkheid in de opera af. Haar acties worden verklaard door de radeloosheid om de verdwijning van haar dochter. Ook dit is weer een stap in de richting van het aanbrengen van gelaagdheid aan de personages. Het perspectief van radeloze moeder is geen toevallig gekozen laag, deze benadering zien we vaker terug bij de producties die nog volgen.

3.3 Opera Zuid - 2004

In maart 2004 gaat *Die Zauberflöte* van Opera Zuid in première. De Engelse regisseur Stephen Lawless heeft wederom gesneden in de gesproken teksten. Dit creëert scherpe overzichtelijkheid die dwingt tot goed kijken en nadenken volgens recensent Kasper Jansen. In zijn recensie wordt de inhoudelijke kant van de opera verrassend uitgebreid besproken. Sarastro wordt in de bewerking van Lawless met zijn volgelingen getoond als 'mannensekte met Ku Klux Klan-puntmutsen, waar de ene na de andere belachelijke snier over vrouwen ten beste wordt gegeven.'[83] De voorstelling roept volgens Jansen uitgesproken conclusies op, wat aantoont dat de regisseur goed heeft nagedacht over hoe het libretto in zijn enscenering naar voren komt. De recensie wordt dan ook besloten met een opmerking die pleit voor de vrouwelijke personages in de opera:

> Het mag wel eens worden gezegd, en niet alleen op deze Internationale Vrouwendag: als men ook eens goed naar de teksten van de Koningin van de Nacht luistert, heeft ze groot gelijk, met al haar klachten over de mannen![84]

[82] Ivo Postma, 'Lichtvoetige Zauberflöte in sporthal,' *De Gelderlander,* 30 augustus 1999.
[83] Kasper Jansen, 'Weerzinwekkende mannensekte ; Opera Zuid biedt een opmerkelijke kijk op Die Zauberflöte,' *De Volkskrant,* 8 maart 2004.
[84] Ibidem.

De Koningin van de Nacht wordt hier niet weggezet als wraakzuchtige heks die alleen maar onzin uitkraamt, ze wordt in het gelijk gesteld met haar klachten over mannen. Over Monostatos wordt in de recensie van *De Volkskrant* niks gezegd, *Het Eindhovens Dagblad* besteedt wel aandacht aan hem. Wat opvalt is dat zijn personage 'eerder slecht dan grappig' is gemaakt. Waar we in 1995 en 2000 een voornamelijk komische Monostatos zagen, een vrij vlak personage, wordt Monostatos hier ingezet om de tegenstelling tussen goed en kwaad duidelijker te maken:

> Aardig is het dat de makers ervoor gekozen hebben Monostatos meer slecht dan grappig te maken. De tegenstelling tussen goed en kwaad, waar deze opera tenslotte over gaat, wordt daardoor helderder en het behoedt ons voor al te flauwe kwinkslagen. [85]

Het is volgens recensent Mieske van Eck een aardige keuze van de regisseur om het zo aan te pakken. Waar helaas niks over wordt gezegd is of Monostatos ook daadwerkelijk als Moorse slaaf ten tonele verschijnt. Dat zou relevant zijn om te weten aangezien het stereotype dan opnieuw gelijk staat aan het kwaad. In elk geval is er door de makers wel oprecht aandacht besteed aan het seksisme en racisme in de opera, want in elke recensie die ik lees wordt het aangestipt.

> Vrouwonvriendelijke en racistische elementen, die aanvankelijk op een haast fundamentalistische manier worden gepresenteerd, verdwijnen uiteindelijk in de harmonie van de muziek. Dat is een mooi beeld, vind ik, die helende kracht van de muziek.[86]

Hoewel racisme en seksisme hier specifiek worden benoemd, wordt er ook niet al te zwaar aan getild, want alles verdwijnt blijkbaar in de harmonie van de muziek. Ook in *Het Eindhovens Dagblad* wordt gezegd dat de muziek de redding van de opera is. *Die Zauberflöte* van Mozart zou zelfs een draak van een opera zijn als de muziek niet zo mooi was volgens Van Eck.[87] Dit illustreert dat muziek tijdloos blijft, maar dat een libretto uit de tijd kan raken en context nodig heeft. Een regisseur heeft de taak om daar iets mee te doen. De muziek treedt misschien op als helende kracht, maar kan niet alles goedmaken.

3.4 Nationale Reisopera - 2008

In de productie van de Nationale Reisopera uit 2008 is een bijzondere extra laag toegevoegd aan *Die Zauberflöte*. Aan weerszijden van het podium staan namelijk enkele miniatuurdecortjes opgesteld waarin poppenspelers hun poppen dezelfde avonturen laten beleven als de levende personages op

[85] Mieske van Eck, ''Die Zauberflote' van Opera Zuid feest van kleur en klank,' *Eindhovens Dagblad,* 9 maart 2004.
[86] Jos Frusch, 'De helende kracht van die Zauberflöte,' *Dagblad van het Noorden,* 12 maart 2004.
[87] Van Eck, ''Die Zauberflote' van Opera Zuid feest van kleur en klank.'

het toneel.[88] *Het Algemeen Dagblad* noemt het een prachtige vondst [89] en ook *De Volkskrant* is te spreken over de bewerking van regisseurs Mirjam Koen en Gerrit Timmers.[90] *Het Parool* en *Het Financieele Dagblad* zijn minder enthousiast, volgens hen leiden de poppen af van de musici, die overigens in elke recensie met veel lof worden besproken.

Opvallend is dat maar één enkele recensie terloops noemt hoe Monostatos is verbeeld in deze bewerking. Er wordt in meerdere stukken wel gezegd dat hij 'heerlijk eng' [91] en 'zeldzaam goor' [92] is, maar alleen regionaal dagblad *De Limburger* vertelt het opmerkelijke feit dat Monostatos in deze versie is versierd als Nieuw-Zeelandse Maori-krijger. Geen stereotype zwarte slaaf dus, wat moet betekenen dat de aria's waar het woord 'schwarzer' letterlijk in voorkomt qua uiterlijk niet slaan op het personage dat daadwerkelijk op het toneel staat. Dit lijkt echter geen enkel probleem te zijn. De nadruk ligt in alle recensies op het poppenspel en of dit werkt of niet, daarnaast gaat het om de vocale impressie en de kwaliteit van het orkest waar volgens alle recesenten niets op af te dingen is.

3.5 De Nationale Opera - 2012

In 2012 staat *Die Zauberflöte* weer bij de Nationale Opera op de planken, dit keer in een bewerking van de Britse theaterregisseur Simon McBurney, die ik in mijn inleiding al noemde. De première is een groot succes, niet voor niets is de productie al twee keer hernomen, in 2015 en in 2018 was deze bewerking opnieuw te zien. Zodoende zijn er veel recensies en interviews te vinden en is er opvallend veel geschreven over de keuzes die McBurney maakte in zijn enscenering van de opera. Waar in meerdere recensies van deze productie aandacht aan wordt besteed is het snijden in de tekstuele passages. In veel dialogen uit de opera is flink geknipt en McBurney heeft ook hier en daar wat herschreven. Erik Voermans schrijft in *Het Parool* dat 'Mozart en zijn librettist Schikaneder ook van harte zouden hebben ingestemd met de tekstuele vrijheden die McBurney zich op de gesproken momenten veroorloofde. Het doorgaans lastig te volgen verhaal van *Die Zauberflöte* wordt er glashelder door.'[93]

Belangrijk in deze productie is de aandacht voor de Koningin van de Nacht, haar pijn en verdriet worden gethematiseerd door haar kwetsbaar te maken. Daarom koos McBurney ervoor om haar in een rolstoel te plaatsen zodat haar machteloosheid extra wordt aangezet. Haar dochter Pamina groeit in deze bewerking uit van 'moederskindje tot powervrouw' aldus het online cultuurmagazine

[88] Auteur onbekend, 'Nieuwe Die Zauberflöte vol vocale pracht,' *Dagblad de Limburger,* 29 mei 2008.
[89] Oswin Schneeweisz, 'Prachtig poppenspel in Die Zauberflöte,' *Algemeen Dagblad,* 27 mei 2008.
[90] Marjolijn Sengers, 'Creatief poppenspel relativeert Mozarts Zauberflöte,' *Eindhovens Dagblad*, 30 juni 2008.
[91] Erik Voermans, 'Poppen verdringen musici in Die Zauberflöte,' *Het Parool,* 26 mei 2008.
[92] Mischa Spel, 'Zauberflöte met lappen popjes,' *NRC Handelsblad,* 26 mei 2008.
[93] Erik Voermans, 'Voortdurende lust voor oog en oor,'*Het Parool,* 7 december 2012.

8weekly [94]. De nadruk wordt door McBurney gelegd op de emanciperende kant van Pamina. Zij leidt namelijk haar geliefde Tamino door de beproevingen, zonder haar zou hij deze niet kunnen volbrengen.

Monostatos is in deze productie een interessant personage waar McBurney goed over heeft nagedacht. Hij is geen stereotype Moorse slaaf, maar een keurige witte meneer die langzaam verandert in een monster. Het woord 'Schwarzer' is in het libretto dan ook vervangen door 'Monster'. Daarmee haalde McBurney het racisme uit de opera en dat wordt zeer positief bevonden, dat er letterlijke veranderingen zijn aangebracht in een aria doet daar niets aan af.

McBurney wordt vooral geroemd om zijn theatrale vondsten, zijn Zauberflöte is een ode aan theater maken. Hij wordt een theatermagiër genoemd die 'weet hoe hij met ogenschijnlijk bescheiden middelen een fantastische droomwereld kan scheppen.'[95] Kunstredacteur Mischa Spel van *NRC* zegt dat 'Het genie van toen (Mozart en Schikaneder) opgepoetst met de toverkracht van nu (McBurney) een tijdloos pleidooi voor echte oorspronkelijkheid is.'[96]

Blijkbaar vinden alle recensenten het belangrijk dat de opera naar het nu wordt getrokken, de 'frisse kijk' die McBurney de opera meegeeft oogst alom positieve reacties. Wat echter opvalt is dat met die frisse kijk in de meeste recensies niet specifiek wordt gedoeld op de aanpassingen die McBurney maakte om racisme en seksisme uit de opera te verwijderen of te thematiseren. Er is in het algemeen wel aandacht voor de menselijkheid die de personages weerspiegelen. In *De Groene Amsterdammer* wordt *Die Zauberflöte* van McBurney dan ook beschreven als 'eindelijk een voorstelling waar alle personages mensen zijn, die verlangen naar een betere wereld, die twijfelen en die veranderingen doormaken.'[97] Wederom is deze productie een pleidooi voor het toevoegen van gelaagdheid, eendimensionale personages lijken verleden tijd.

3.6 Participatieproject van De Nationale Opera - 2015

In 2015 regisseert Wim Trompert voor het participatieproject 'Zingen bij de opera' zijn versie van *Die Zauberflöte.* Het is een productie waar maarliefst 325 amateurzangers en 50 kinderen aan meedoen,. Niet voor niets is de sprookjesopera, die vaker fungeert als gezellige familievoorstelling, gekozen voor dit grootse project. Trompert benadert de opera als een 'coming of age story', *Die Zauberflöte*

[94] Inge Cohen Rohleder, *Toveren met muziek,* geraadpleegd op https://8weekly.nl/recensie/toveren-met-muziek/

[95] Frits van der Waa, 'Mozarts sprookjesopera is een kunstwerk waarmee theatermagiër Simon McBurney wel raad weet,' *De Volkskrant,* 6 maart 2015.

[96] Mischa Spel, 'Een wonderschone Die Zauberflöte; Regisseur McBurney maakt Mozart eigentijds met humor en veel inventieve effecten,' *NRC Handelsblad,* 10 december 2012.

[97] Max Arian, 'Het gaat om één vraag: is het levend? : De lege ruimtes van regisseur Simon McBurney,' *De Groene Amsterdammer*, 12 december 2012.

kunnen we lezen als metafoor voor het volwassen worden. Hij benadrukt op zijn website dat we de wraakzuchtige Koningin van de Nacht en de handtastelijke Monostatos niet als realistische personages moeten opvatten, maar als 'zinnebeelden van kwade krachten die wij uit onszelf moeten verdrijven.'[98] Opvallend is dat in deze productie Monostatos is verbeeld als een zombie, de Moorse slaaf is wederom nergens te bekennen. Er zijn niet veel recensies verschenen over dit project omdat het niet werd gezien als een 'echte' opera en het geen deel uitmaakte van het officiële repertoire van De Nationale Opera. Peter van der Lint noemt in *Trouw* dat de opera 'listig is aangepast en ingekort'[99], maar gaat verder niet in op de representatie van de personages.

3.7 Opera Spanga – 2015

Deze productie uit 2015 van het gezelschap Opera Spanga wordt door *De Theaterkrant* beschreven als 'een verregaande bewerking.' [100] Opera Spanga zet zich in om het medium opera springlevend te houden en wijkt daarom bewust af van het origineel. Officieel draagt de productie ook niet de naam van de opera van Mozart, maar het is een goed voorbeeld van hoe kan worden omgegaan met klassieke opera.

Recensies over *The Electric Flute* zijn over het algemeen positief, maar op fora wordt wel verontwaardigd gereageerd op de aanpak van artistiek leider Corina van Eijk. Ze maakt meesterwerken kapot, heeft geen respect voor de componist, ze zou aanhaken bij de naamsbekendheid van een onvergankelijk meesterwerk en het vervolgens verminken en zo gaat het nog wel even door. Dit valt te lezen in de reacties die onder een recensie van *Operamagazine* zijn geplaatst. [101] Deze reacties zijn vergelijkbaar met de kritiek die Lotte de Beer over zich heen kreeg nadat bekend werd wat ze met *Rewriting Zauberflöte* van plan was. De tegenreactie die Van Eijk geeft is van dezelfde aard als die van De Beer en haar medestanders.

> Shakespeare herschrijven is de normaalste zaak van de wereld. Waarom kan dat met opera dan niet? Dat snap ik niet. Het verhaal van *Die Zauberflöte* leent zich bovendien goed voor een nieuwe interpretatie, vindt Van Eijk. Het heeft al veel lagen. Het is zeker geen eenduidig werkje. Bovendien is het nogal vrouwonvriendelijk: de enige vrouw die er goed vanaf komt, is eigenlijk Pamina. [102]

[98] http://www.wimtrompert.nl/Zauberflote-N.O.&B..html
[99] Peter van der Lint, 'Die Zauberflöte maar dan met z'n allen,' *Trouw,* 14 maart 2015.
[100] Kester Freriks, 'Verrassende mix van muziek en satire,' De Theaterkrant, 28 mei 2015, geraadpleegd op: https://www.theaterkrant.nl/recensie/the-electric-flute/opera-spanga/
[101] Jordi Kooiman, 'Opera Spanga maakt remix van Zauberflöte,' Opera Magazine, 21 mei 2015, geraadpleegd op: https://www.operamagazine.nl/binnenkort/32666/opera-spanga-maakt-remix-van-zauberflote/
[102] Rob Leemhuis, 'Die Zauberflöte zonder Mozart,' *Dagblad van het Noorden,* 8 mei 2015.

Deze gedachtegang zien we bij voorstanders van herschrijven, dit zal in hoofdstuk vijf uitgebreid aan bod komen. Het argument dat Shakespeare wel herschreven wordt is hier aangehaald en stipt Van Eijk de vrouwonvriendelijkheid in de opera aan. Wat Opera Spanga doet is radicaal, maar omdat het een relatief klein gezelschap is, is een landelijke discussie als bij het project van Lotte de Beer uitgebleven. Bovendien zijn recensies niet negatief, recensenten zien duidelijk dat deze productie bewust *The Electric Flute* is genoemd en dus ver afstaat van de originele *Die Zauberflöte.*

> Ondertussen zijn we in de hedendaagse tijd ver afgedwaald van de late achttiende eeuw, van Mozart en de magische fluit, maar dat hindert niet, ook heden ten dage zijn er overal magische fluiten in het liefdesverhaal tussen man en vrouw te vinden. [103]

De productie laat een totaal andere versie van het verhaal zien. Monostatos is hier dan ook geen Moorse slaaf, maar 'een griezelige gluurder' [104] De Koningin van de Nacht is 'Queenie' geworden, de eigenaresse van een luxe bordeel, en Papageno is haar huisdealer. Prins Tamino moet wel, net als in het origineel, beproevingen doorstaan. De beloning in deze productie is dat hij president mag worden, maar uiteindelijk loopt dit anders als Pamina het hoge ambt voor zijn neus wegkaapt.[105] De vrouw wordt in de heldenrol geplaatst, Van Eijk wilde extra aanzetten dat Pamina eigenlijk de enige vrouw is die er in de opera goed vanaf komt. In het origineel is zij namelijk het enige vrouwelijke personage dat deelneemt aan de slotscène, de rest van de vrouwen is in de hel gestort.

Het spreekt vanzelf dat in deze bewerking enorm is geplakt en geknipt, het oorspronkelijke libretto is compleet herschreven naar een cynische down-to-earth-versie door de 'moderne librettist' Jonathan Levi. Ook de muziek is niet onaangetast gebleven, er is nieuwe musicalachtige muziek bij gecomponeerd door 'moderne componist' Floris van Bergeijk. Af en toe hoort men nog een originele aria uit de opera. Hoewel de bewerking van Opera Spanga extreem is, blijven de aandachtspunten voor de regisseur hetzelfde: vrouwonvriendelijkheid en racisme. Van Eijk haalde het racisme helemaal uit het verhaal en thematiseerde de vrouwonvriendelijkheid.

[103] Kasper Jansen, 'De Toverfluit als natte nachtmerrie,' *NRC Handelsblad,* 29 mei 2015.
[104] Ibidem.
[105] Leemhuis, 'Die Zauberflöte zonder Mozart'.

3.8 Holland Opera - 2018

Holland Opera, het operagezelschap van Midden-Nederland, staat bekend om haar innovatieve benadering van opera door de bijzondere locaties, nieuwe composities en actuele bewerkingen.[106] Zo ook de productie *Zauberflöte Requiem* die in augustus 2018 werd opgevoerd in de Werkspoorkathedraal in Utrecht. Voor deze productie zijn *Die Zauberflöte* en het *Requiem*, dat Mozart in de laatste maanden van zijn leven op de achterkant van de partituren van *Die Zauberflöte* schetste, samengevoegd. De combinatie van de totaal verschillende muziekstukken heeft tot gevolg dat er veel geschrapt en gewijzigd moest worden, maar volgens recensent Max Arian voelt het nergens als stijlbreuk. Het toevoegen van andere muziek voelt zelfs als een verrijking en verdieping:

> Nadat we al enige generaties genieten van zo authentiek mogelijke uitvoeringen van oude muziek waarin geen noot wordt geschrapt of gewijzigd, kan er nu vrijer mee worden omgegaan. En misschien is dat juist heel authentiek, want dat deden Haydn, Händel en Mozart zelf ook.[107]

Volgens Arian hebben we een punt bereikt waarop vrijer met oude muziek kan worden omgegaan. Een logische en misschien ook wel authentieke aanpak, aangezien de componisten uit die tijd ook continu muziek herschreven zoals ik in het vorige hoofdstuk al illustreerde. In alle recensies wordt de combinatie die regisseur Joke Hoolboom en dirigent Niek Idelenburg hebben gemaakt positief bevonden, 'Mozart krijgt nieuwe dimensies' aldus Joost Galema in het *NRC Handelsblad*.[108] In meerdere opzichten is *Zauberflöte Requiem* een interessante productie. Naast het feit dat de muziek op een andere manier wordt gebracht heeft Hoolboom ook nagedacht over racisme en seksisme in de opera. Ze koos ervoor om het verhaal te vertellen vanuit de Koningin van de Nacht, waardoor haar personage in een ander perspectief komt te staan. Dit doet Hoolboom bewust, omdat veel mensen de Koningin alleen maar kennen van haar beroemde aria en daardoor haar personage nauwelijks uit de verf komt:

> Ze wordt vaak neergezet als een heks. Aan het begin van de opera is haar man, de Koning van de Nacht, al overleden en haar dochter ontvoerd. Ik laat haar man bij aanvang daadwerkelijk

[106] https://www.hollandopera.nl/hollandopera/
[107] Max Arian, 'Mozart in de fabriekshal,' *De Groene Amsterdammer,* 30 augustus 2018.
[108] Joost Galema, 'Mozarts 'Zauberflöte' en 'Requiem' levert mooie combi opera op,' *NRC Handelsblad,* 23 augustus 2018.

> overlijden, waarmee ik haar verdriet duidelijk neerzet. Behalve koningin maak ik haar ook moeder. Het maakt haar wat menselijker en geeft haar rol meer reliëf.[109]

Opnieuw ligt de focus dus op het menselijk maken van de personages. Uit een opiniestuk van Joyce Roodnat in het *NRC Handelsblad* blijkt dat de keuze die Hoolboom maakte een goed effect heeft. Ze schrijft dat iedereen de Koningin van de Nacht inderdaad alleen maar kent als ziedende vrouw die haar woede uitkrijst in de bekende set hoge noten uit de aria *Der Hölle Rache.* In *Zauberflöte Requiem* staat de Koningin met wijd gespreide armen klaar om haar dochter die haar was afgepakt te omhelzen, maar ze raakt haar opnieuw kwijt. 'De oppermachtige Koningin huilt. De aria ruilt machtsvertoon in voor beduusd verdriet.'[110] Ook *24classics* snapt hoe Hoolboom haar bewerking bedoeld heeft, over de Koningin van de Nacht wordt gezegd:

> Dit is haar verhaal, haar verdriet, en uiteindelijk haar ondergang. De prequel, de begrafenis van de Koning, laat het verhaal voelen als een waar 'familiedrama'. De Koningin krijgt een diepere en heel begrijpelijke laag: je echtgenoot geeft je bloedeigen dochter weg, die je vervolgens tien jaar uit het oog verliest, natúúrlijk draai je dan door. [111]

Hoolboom voegde voor deze productie dus een personage, de Koning van de Nacht, toe om het verdriet van de Koningin meer invoelbaar en begrijpelijk te maken. Tegelijkertijd liet ze ook een personage weg. In *De Groene Amsterdammer* valt te lezen dat 'Hoolboom het racisme uit de opera heeft gehaald door de domme en wrede slaaf Monostatos te schrappen'.[112] Met deze keuze ontwijkt Hoolboom de vraag hoe je in een productie anno 2018 met de racistische zinnen in het libretto moet omgaan. De keuze om Monostatos te schrappen is logisch, voor *Zauberflöte Requiem* voegt de rol vrijwel niks toe, aangezien er een bijna nieuwe opera is ontstaan waarin het accent ligt op het verhaal van de Koningin van de Nacht. Toch is het opmerkelijk dat het schrappen van een heel personage zonder slag of stoot kan plaatsvinden. Hoolboom en Idelenburg namen een risico door zo aan de haal te gaan met een opera als *Die Zauberflöte,* maar het publiek en de recensenten straffen ze daar niet voor. 'Het mooie is dat deze gewaagde keuze eigenlijk meteen went: zo goed wordt er gezongen, en zo tijdloos en eindeloos bruikbaar is Mozarts partituur.'[113] Dit bewijst opnieuw dat de muziek van Mozart als tijdloos wordt beschouwd, maar dat met het libretto steeds vrijer mag worden omgegaan.

---

[109] Nell Westerlaken, 'Opera Zauberflöte Requiem voegt Mozarts luchtige en sombere stijlen samen,' *De Volkskrant,* 21 augustus 2018.
[110] Joyce Roodnat, 'De angry bitch is een paradijsvogel,' *NRC Handelsblad*, 29 augustus 2018.
[111] Stijn Voet, 'De tragische Zauberflöte van Holland Opera', 24classics, augustus 2018. Geraadpleegd op: https://www.24classics.com/lees/de-tragische-zauberflote-van-holland-opera/1535635658
[112] Max Arian, 'Mozart in de fabriekshal.'
[113] Voet, 'De tragische Zauberflöte van Holland Opera.'

De acht voorbeelden die ik heb besproken om te illustreren hoe *Die Zauberflöte* de afgelopen 25 jaar in Nederland is uitgevoerd tonen een ontwikkeling aan in de keuzes die op regieniveau gemaakt worden. Regisseurs zoeken steeds meer ruimte in de enscenering en nemen grotere risico's. Een trend die ik meen op te merken is die van het menselijker willen maken van de personages. In de meerderheid van de recensies wordt gesproken over een zekere gelaagdheid die de regisseur heeft willen meegeven aan een rol. Deze aanpassingen hebben tot doel om de opera uit 1791 geschikt te maken voor een publiek uit de eenentwintigste eeuw. Zaken als seksisme en racisme waar je niet onderuit komt als je het libretto intact laat, komen in een ander perspectief te staan. In veel gevallen is het racisme uit de opera verdwenen doordat Monostatos een ander uiterlijk heeft gekregen of als personage helemaal is geschrapt. Grenzen zijn opgerekt in de laatste 25 jaar, anno 2018 kunnen twee stukken van Mozart zelfs worden samengevoegd tot één opera zonder dat dit als stijlbreuk voelt. Een project als *Rewriting Zauberflöte* waarin regisseurs met de opera aan de haal gaan om tot een nieuwe versie zonder racisme en seksisme te komen past wat dat betreft perfect in de lijn der verwachting. Toch is het plan van Lotte de Beer voor velen nog te radicaal. In de komende hoofdstukken zal ik hier uitgebreid op ingaan.

Hoofdstuk 4

Lotte de Beer wil *Die Zauberflöte* herschrijven

> Juist nu velen niet meer naar de kerk gaan, is opera met muziek, beeld en tekst hét genre waarin je kunt raken, en grote thema's kunt aankaarten.[114]

Operaregisseur Lotte de Beer wil opera gebruiken als instrument om mensen te laten voelen, ze wil haar publiek raken en hen een waardevolle ervaring meegeven. Opera als genre leent zich uitstekend om grote thema's in de maatschappij aan te kaarten en daarom moet opera als kunstvorm levend worden gehouden. Ziedaar de missie van De Beer: opera aanpassen aan de taal van vandaag om zoveel mogelijk mensen in aanraking te laten komen met de kunstvorm die wat haar betreft het allermeest geschikt is om grote verhalen te vertellen.[115] In dit hoofdstuk ga ik in op de casus van deze scriptie, het project *Rewriting Zauberflöte* van Lotte de Beer. Om enige achtergrond te bieden heb ik een korte biografie van De Beer toegevoegd. Daarna volgt de aanloop naar het project en het verloop van het project zelf.

Lotte de Beer wordt in 1983 geboren in Eindhoven en groeit op in het Limburgse Mheer. Ze wordt toegelaten op een middelbare school waar ze vwo en conservatorium kan combineren en studeert zang en piano. Wanneer ze erachter komt dat er geen groot pianist, noch een getalenteerde operazangeres in haar zit, stapt ze over naar de Toneelacademie Maastricht. Daar ontdekt ze haar liefde voor regisseren en vervolgens studeert ze af aan de Theaterschool Amsterdam in de richting regie. Direct na haar afstuderen wint ze de Ton Lutz Award en daarmee is ze het grootste aankomende regietalent van Nederland. Die titel maakt ze waar. Na enkele producties bij De Nationale Opera debuteert ze als eerste Nederlandse regisseur ooit in het operahuis van München en inmiddels werkt ze overal ter wereld. Om een goed profiel van Lotte de Beer als operaregisseur te schetsen baseer ik mij op verschillende artikelen die over haar zijn geschreven.

De boodschap die De Beer wil uitdragen in haar werk zie je duidelijk terug in alle bestudeerde interviews. Naar eigen zeggen onderneemt ze een zoektocht om opera's die soms eeuwenoud zijn te verbinden met het heden. Haar doel is om opera zo inclusief mogelijk maken, samen met het publiek wil ze op zoek naar diepere lagen en interessante gedachtelijnen, zegt ze in een interview in *Het Parool*.[116] Het is haar wens om opera's te maken die communiceren en die bijdragen aan de maatschappij. Volgens De Beer is het dan ook belangrijk dat haar generatie operahuizen gaat leiden.

[114] Mischa Spel, 'Onze opera is de wereldtop', *nrc.next,* 7 november 2015.
[115] Moon Saris, 'De Beer is los', *Het Financieele Dagblad*, 10 november 2018.
[116] Erik Voermans, 'Ik wil opera van deze tijd maken', *Het Parool,* 11 augustus 2016.

Op die manier kan opera als kunstvorm blijven bestaan.[117] Dat opera moet blijven bestaan legt De Beer uit in een interview voor het Opera Forward Festival waar ze in 2017 *artist in residence* is. Opera is een 'super relevante kunstvorm' in de eenentwintigste eeuw. In een tijd waarin de rol van religie is veranderd, waarin we minder gedeelde rituelen hebben en er niet langer één waarheid is, kan opera een belangrijke rol spelen.

> Wat de ervaring van opera zo krachtig maakt is de werking op drie niveaus: de muziek dringt de ziel binnen, de tekst spreekt tot het hoofd en alle pijn en emoties resoneren in de onderbuik. Tel daar nog eens de kracht van het beeld bij op en je hebt een overrompelende, fysieke ervaring.[118]

Gedeelde ervaringen zijn in deze tijd van levensbelang. Bovendien behandelt opera alle grote thema's, zoals leven, dood, liefde en sterfelijkheid.

Die Zauberflöte in Wenen

Als jonge, vrouwelijke regisseur laat Lotte de Beer een frisse wind door de operahuizen waar ze werkt waaien. Door met een eigentijdse blik naar klassieke opera's te kijken wil ze bijdragen aan het vernieuwen van het genre. Om deze benadering wordt De Beer geroemd, maar haar ambitieuze plannen worden niet door iedereen omarmd. In 2017 zou ze in Wenen *Die Zauberflöte* regisseren, maar haar regievoorstel wordt afgekeurd door de staf van het Weense operahuis.

Een uitvoering van haar opera *Caliban* in 2017 zet De Beer aan tot nadenken over racisme in opera. *Caliban,* geïnspireerd op *De Storm* van Shakespeare gaat over een jonge slaaf die vecht tegen onderdrukking. Hij wordt bevrijd, wil wraak nemen, maar wordt dan opnieuw gevangen genomen. Volgens een bezoeker van de opera was het stuk racistisch. Alle clichés over domme, dronken slaven werden bevestigd en de bezoeker verweet De Beer dat ze klakkeloos de teksten van Shakespeare had overgenomen. De Beer realiseert zich dat ze een stuk heeft geregisseerd zonder zich te verdiepen in kolonialisme en wil deze fout nooit meer maken.[119] Zodoende pakt ze het bij *Die Zauberflöte* heel anders aan. Zodra ze weet dat ze de sprookjesopera in Wenen gaat regisseren verdiept ze zich in het libretto. Wat ze vervolgens tegenkomt zijn vrouwonvriendelijke teksten, vertelt ze in een interview in *NRC Handelsblad*. 'En halverwege denk ik: wat stáát hier in godsnaam. Zinnetjes van: 'vrouwen kletsen veel, maar zeggen weinig.' Of: 'Een goede vrouw onderwerpt zich aan een wijs man'.[120]

---

[117] Voermans, 'Ik wil opera van deze tijd maken.'
[118] Jappe Groenendijk, 'Lotte de Beer: 'In deze tijd zijn gedeelde ervaringen van levensbelang'. Geraadpleegd op https://operaforwardfestival.nl/nieuws/lotte-beer-tijd-gedeelde-ervaringen-levensbelang/ 17-04-2019.
[119] Rinskje Koelewijn, 'Ik ben een zwerfkat,' *NCR Handelsblad*, 2 juni 2018.
[120] Ibidem.

Daarnaast stuit ze op racistische teksten over het enige zwarte personage in de opera: 'Jouw ziel is net zo zwart als je gezicht.' De vrouwenhaat en het racisme wil De Beer in haar bewerking thematiseren, de schaduwkant van onze Westerse cultuur moeten we niet uit de weg gaan. Ze gaat aan de slag met haar regievoorstel voor het Weense operahuis. Daarvoor zoekt ze de ruimte in de enscenering, aangezien haar nadrukkelijk gevraagd is om tekst en muziek intact te laten. Haar bewerking zit hem onder andere in het zogenaamde 'happy end' waarin Monostatos, De Koningin van de Nacht en de Drie Dames in de oorspronkelijke versie in de hel verdwijnen. Het plan van De Beer is om ze te laten meefeesten, zodat er voor het zwarte personage en de vrouwen ook een happy end ontstaat.[121] Dit voorstel gaat in de ogen van de dirigent van het operahuis veel te ver. Haar enscenering wordt opgevat als een belachelijk plan en ze wordt ontslagen.

> Ik voelde me in de discussie, inclusief geschreeuw, als Clinton in debat met Trump. Daar zat ik als vrouw, samen met mijn zwarte decorman, en het voelde als een metafoor voor de opera zelf: de witte wijze dirigent die vrouwen en zwarten terechtwijst.[122]

Die Zauberflöte met happy end voor alle personages gaat dus niet door. Althans, niet in Wenen.

Project *Rewriting Zauberflöte*

Het idee voor een aangepaste versie verdwijnt niet uit haar hoofd en De Beer besluit in eigen beheer een nieuwe, radicalere versie van *Die Zauberflöte* te laten uitvoeren in Amsterdam. Dit doet ze met haar eigen collectief waarvan ze artistiek leider is. In 2010 richtte De Beer het collectief New Opera Amsterdam op, later verandert de naam in Operafront. Op de website van Operafront is hun missie te lezen:

> We want to fight to give opera a right of existence in the 21st century. By telling the stories of old masterpieces in a language that is understood by the audience of today.[123]

In de negen jaar dat het collectief nu bestaat zijn de ideeën over hoe je opera levend kan houden specifieker geworden. Waar negen jaar geleden sterk werd ingezet op nieuw repertoire, voeren nu bewerkingen van klassiekers de boventoon. Met hedendaags werk lukte het niet om een nieuw publiek te bereiken zegt De Beer in een interview met Operamagazine.[124] De focus op jong publiek is wel een pijler waar Operafront aan vasthoudt. In 2016 maakte Operafront de productie *Traviata Remixed* die in première ging op een foodtruckfestival in Amsterdam. Vervolgens waren ze te zien op

[121] Saris, 'De Beer is los.'
[122] Peter van der Lint, 'Een omarmende Zauberflöte,' *Trouw,* 14 april 2018.
[123] Geraadpleegd op http://operafront.com/philosophy/8wlos4bs32ae3dq0274awj1pm01jsl, 11-04 -2019.
[124] Jordi Kooiman, 'Lotte de Beer houdt haar passie fris,' Opera Magazine, 21 mei 2015. Geraadpleegd op https://www.operamagazine.nl/featured/47046/lotte-de-beer-houdt-haar-passie-fris/, 11-04-2019.

Lowlands, als eerste opera ooit op het popfestival. In de opera van Verdi was flink geknipt en geplakt om het oorspronkelijk tweeënhalf uur durende stuk terug te brengen naar 88 minuten. De festivaltent waar duizend bezoekers in pasten raakte vol en in de derde akte, waarin het hoofdpersonage Violette sterft, kon je een speld horen vallen. 'Een orgastische ervaring' noemt De Beer het. [125] Ze bewijst met Operafront dat het kan, een nieuw en jong publiek bereiken met succes. Dit publiek is precies wat De Beer voor ogen heeft als ze nieuw werk maakt met Operafront en de reden waarom ze haar eigen collectief oprichtte. Hoewel De Beer genoeg werk over de hele wereld aangeboden krijgt, wil ze met Operafront minimaal één keer per jaar samen komen om onder primitieve omstandigheden en met weinig geld aan een project te werken. 'We willen vanuit het niets iets scheppen dat we belangrijk vinden. En zo kunnen we helemaal precies doen wat we willen en iets maken om jonge mensen bij de kunstvorm te betrekken.'[126] *Traviata Remixed* bewijst wat er allemaal mogelijk is en stimuleert om vanuit idealisme verder te werken aan de opera van de toekomst.

Zodoende ontstaat in het voorjaar van 2018 het project *Rewriting Zauberflöte.* Operafront, CT Collective (Compagnietheater) en De Balie trekken samen op om de opera in één week tijd verder te brengen. Op de website van Operafront wordt het project als volgt aangekondigd:

> Over seksisme en racisme in opera // Mozarts Zauberflöte wordt proefkonijn
>
> Waar in de beeldende kunst de discussie over de diversiteit inmiddels is opgepakt, lijkt de operawereld daar nog lang niet. Seksistische of racistische inhoud in opera's wordt liever ontweken, verbloemd of met handige kunstgrepen 'weg-geregisseerd'. Niet-witte makers zijn er nauwelijks en vrouwen zijn nog altijd in de minderheid. Het progressieve geluid vindt amper bestaansrecht binnen het 19e-eeuwse machtssysteem. Bewerken van deze oude meesterwerken is volgens de meeste gatekeepers taboe; tekst en vooral muziek moeten onaangeroerd blijven. Voor gewaagd experiment is het operagenre eigenlijk te duur. Maar wie herkent zich nog in deze archaïsche vertellingen? Tegen wie praat opera eigenlijk nog? En wat gebeurt er als 'iemand anders' eens het woord krijgt? [127]

Uit de aankondiging blijkt onvrede over de gang van zaken binnen de operawereld. In het huidige systeem wordt volgens Operafront nog te weinig geëxperimenteerd en heerst nog steeds een taboe als het gaat om bewerken. Ondanks dat Amsterdam een vooruitstrevende stad is als het gaat om vernieuwende opera, acht het collectief van Lotte de Beer een project als *Rewriting Zauberflöte*

[125] Saris, 'De Beer is los.'
[126] Erik Voermans, 'Ik wil opera van deze tijd maken.'
[127] Geraadpleegd op http://operafront.com/rewriting-zauberflte/fwnzjp0z6tpoxkpcuc1ua2o65n0ah7, 09-09-2019.

noodzakelijk om het progressieve geluid van vrouwen en niet-witte makers te laten horen. Zodoende zijn vier makers uitgenodigd die samen met zangers en muzikanten gedurende een week aan scènes uit *Die Zauberflöte* werken met als doel om tot een opera te komen die vrij is van racisme en seksisme. Het project wordt op 14 april gestart met een Baliedebat om het gesprek over de toekomst van de opera te openen. Het doel is niet om te praten over de vraag of er iets moet veranderen, maar over hoe de makers dit willen gaan doen. Het debat, getiteld *Hoge kunst, lage woorden* wordt begeleid door presentator Nicole Terborg. Dramaturgen, makers, wetenschappers, operakenners en liefhebbers waren aanwezig .[128] Het gehele debat was te volgen via een livestream, deze opname is terug te vinden op youtube.[129] Hierdoor kan ik een korte uiteenzetting van de avond geven.

De eerste spreker van de avond is Lotte de Beer zelf. Ze vertelt over de aanleiding voor het project *Rewriting Zauberflöte,* namelijk de productie *Caliban* en haar ontslag in Wenen. In haar speech benadrukt ze dat het niet haar bedoeling is om voor altijd *Die Zauberflöte* te herschrijven. Haar belangrijkste argument om met de opera aan de haal te gaan is het feit dat tekst uit 1791 context nodig heeft. Het is de taak van regisseurs om die het huidige publiek te bieden. Na de inleiding van Lotte de Beer krijgt het publiek een spoedcursus opera. Daarvoor zijn de Nederlandse bariton Michael Wilmering en de Australische sopraan Alexandra Flood aanwezig. Zij zingen stukjes aria uit de opera en Lotte de Beer vertelt tussendoor een korte versie van het verhaal. Na de eerste akte van deze unieke 'mini-opera' is het tijd voor een stukje theorie. Muziek- en theaterwetenschapper Melê Yamomo vertelt over racisme in opera en hoe deze westerse denkbeelden via kolonialisme zijn verspreid over de rest van de wereld. Na zijn korte college volgt de tweede akte van de mini-Zauberflöte. Als de opera ten einde is komt seksisme ter sprake door een pleidooi van dramaturg en docent Lieke van Hoogenhuyze. In haar speech komt ze met concrete adviezen voor regisseurs, hier zal ik uitgebreid op ingaan in hoofdstuk vijf. Na de speeches zijn we aangekomen bij de paneldiscussie. In het panel hebben drie heren plaatsgenomen: Anthony Heidweiller, artistic social director van Opera Forward en daarnaast bariton en artistiek directeur van stichting Operamakers. Erwin Roebroeks, schrijver, curator en onderzoeker en tot slot, Jarrod Francisco, medeoprichter en algemeen directeur van productiehuis Likeminds. De paneldiscussie is het laatste onderdeel van het Baliedebat. Ook hier kom ik op terug in hoofdstuk vijf en zes.

Van 16 tot 21 april krijgen vier makers de sleutel van het Compagnietheater in Amsterdam om vijf dagen lang 'met zangers en acteurs de seksistische en racistische trekjes uit de Zauberflöte te

[128] Persis Bekkering, 'Hoe kunnen we het operarepertoire naar deze tijd brengen?' *Theaterkrant*, 16 april 2018.
[129] ''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera.''[online videoclip]. (live stream van 14-04-2018) Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=5rXszbc2Ruc

herformuleren.' [130] De schrijvers die meewerkten aan het project waren Anousha Nzume, Minou Bosua, Camille Darby (US) en Ngozi Anyanwu (US). Nina Spijkers en Lisenka Heijboer werkten ook mee als maker. Dit alles onder begeleiding van Lotte de Beer die het initiatief nam voor het project, maar tijdens sessies zelf een stapje terug doet. 'Ik smeer broodjes voor iedereen, en ik luister.'[131] Voor het project vroeg ze schrijvers met kennis over racisme en seksisme, want om het roer om te kunnen gooien had ze wel hulp nodig, zegt ze in een interview op de website www.oneworld.nl:

> Ook ik, als witte vrouw, weet niet precies hoe een niet-racistische, niet-seksistische *Zauberflöte* eruit moet zien. Daarom heb ik al deze mensen gevraagd om hier samen over na te denken, erover te praten, en te bedenken hoe we dit meesterwerk van Mozart kunnen herwaarderen, zodat het in onze tijd past.[132]

De vier schrijvers die ze uitnodigde werken in teams elk een deel van de opera uit. Zo'n 25 kunstenaars uit alle windstreken doen mee en moeten meedenken over wat de scènes betekenen en hoe ze zouden kunnen worden aangepast. Normaliter spelen de muzikanten letterlijk naar het stokje van de dirigent of de regisseur, doordat ze nu moeten meedenken wordt ook de hiërarchische structuur van het opera maken doorbroken.[133] Deze structuur die bij de meeste traditionele operahuizen nog heerst lijkt deel van het probleem dat opera niet mee gaat met zijn tijd. Het genre zou meer kunnen worden opengebroken als er voorafgaand aan de officiële repetities een paar dagen worden ingelast om te 'workshoppen' met makers en zangers. Alles ligt dan open en er is tijd om over het materiaal te brainstormen. De Beer heeft de wens om meer op deze 'theatermanier' te werken en vroeg bij haar laatste productie in Amsterdam, *De barbier van Sevilla,* ook om deze extra tijd.[134] Het helpt om de opera verder te brengen, maar de luxe van extra tijd voor de repetities is zeldzaam in de operawereld. Logistiek is het meestal onmogelijk om een team eerder bij elkaar te krijgen. Opera speelt grotendeels op internationaal niveau, vaak wordt een zanger of regisseur ingevlogen voor de repetities en de voorstellingen en daarna vliegt hij of zij weer naar de volgende.[135] De producties zijn duur en groot en worden daarom in korte tijd gerepeteerd. Het logge apparaat dat een operaproductie is mist de flexibiliteit die nodig is om de hiërarchie te doorbreken.

Naast het logistieke probleem van de grote producties zit de hiërarchische structuur ook in de machtsverhoudingen die nog sterk traditioneel aanwezig lijken zijn in de operawereld. Dit kwam door

[130] Geraadpleegd op http://operafront.com/rewriting-zauberflte/fwnzjp0z6tpoxkpcuc1ua2o65n0ah7, 11-04-2019.
[131] Loudi Langelaan, 'Revolutie in de opera', 19 april 2018.
[132] Ibidem.
[133] Ibidem.
[134] Rinskje Koelewijn, 'Ik ben een zwerfkat,'*NCR Handelsblad*, 2 juni 2018.
[135] Bekkering, 'Hoe kunnen we het operarepertoire naar deze tijd brengen?'

het project *Rewriting Zauberflöte* pijnlijk aan het licht. Voor sommige zangers die deelnemen aan de herschrijfweek in het Compagnietheater blijkt het project risicovol. De zangers uit de Monostatos-scène, die beiden zwart zijn en aan het begin van hun carrière staan, vrezen bijvoorbeeld voor de gevolgen als de conservatieve operawereld weet dat ze hebben meegedaan aan dit 'politiek geladen project'.[136] Dat het een gewaagd project is blijkt ook uit het ongemak dat zichtbaar werd ervaren door operamakers die aanwezig waren bij het Baliedebat toen bekend werd dat er een livestream uitgezonden zou worden. Panelleden bekenden dat ze zich minder vrij voelden om te zeggen wat ze wilden omdat alles live te volgens was. Dit zou duiden op machtsverhoudingen die in de operawereld strenger worden nageleefd dan in andere kunstvormen. [137]

Dat het om een progressief project gaat blijkt onder meer ook uit het aantal reacties dat het project uitlokt. Het ene na het andere opiniestuk verschijnt, puristen buitelen over elkaar heen en roepen om het hardst dat er een verkrachting van een klassieker plaatsvindt. Lotte de Beer is er bekend mee, 'elk operapubliek heeft een harde kern die luidruchtig is, die brieven schrijft als iets ze niet zint, omdat iets zus of zo hoort te zijn. 'Operahooligans' noemt de Beer ze.'[138] Volgens haar zitten we met z'n allen gevangen in een systeem: 'We moeten ons steeds maar voorstellen dat Wagners Isolde 15 jaar is, maar dan kan ze dus ook best zwart zijn.'[139]

Ondanks meningen van menig 'operahooligan' wordt het project over het algemeen goed ontvangen, zo blijkt tenminste uit het artikel 'Geen tegenstander te horen bij herschreven Zauberflöte' dat verscheen in *nrc.next*. Op 21 en 22 april 2018 werden in het Compagnietheater vier scènes van 20 minuten uitgevoerd waaraan de schrijvers hadden gewerkt. Men ziet de Koningin van de Nacht als kwetsbare, tedere oude vrouw in lang wit omaondergoed en een zwarte Pamina die samen met de slaaf Monostatos in opstand komt tegen het patriarchaat. Ook zijn 25 moeders uit het publiek te zien die op het podium vertellen wat het moederschap hen heeft gekost: van 'mijn gemoedsrust' en 'mijn seksleven' tot 'zo'n 70.000 euro' en het 'respect van sommige intendanten'.[140] De radicaal herschreven versies van de opera leiden tijdens het uitvoeren niet tot kritiek, hoewel het project sinds de start met het Baliedebat op 14 april de volle laag kreeg op sociale media en in kranten. Beide avonden werden afgesloten met een debat, een open gesprek dat volgens De Beer hard nodig is in de operawereld die nog altijd wordt gedomineerd door witte mannen. Uit het publiek klinken enthousiaste reacties: 'Briljant' zegt de 35-jarige operabezoeker Saffier Bakker, die zich al langer

[136] Langelaan, 'Revolutie in de opera.'
[137] Ibidem.
[138] Erwin Roebroeks, 'Lotte de Beer wil opera interessant maken voor jongeren,' 7 oktober 2016. Geraadpleegd op https://noisey.vice.com/nl/article/9bkkbv/lotte-de-beer-wil-opera-interessant-maken-voor-jongeren,17-04-2019.
[139] Van der Lint, 'Een omarmende Zauberflöte.'
[140] Steffi Weber, 'Geen tegenstander te horen bij herschreven Zauberflöte,' *nrc.next*, 23 april 2018.

stoort aan de vrouwonvriendelijke libretto's. Als een opera aantrekkelijk wil blijven voor mensen van mijn generatie moet er echt iets veranderen. Dit ziet ze als een goed begin.'[141]

[141] Weber, 'Geen tegenstander te horen bij herschreven Zauberflöte.'

Hoofdstuk 5

Analyse van de discussie: voorstanders

Rewriting Zauberflöte was bedoeld om, in navolging van andere sectoren, het gesprek over diversiteit in opera op gang te brengen. Het project stuitte echter op veel kritiek, men vond het mishandeling van een meesterwerk en 'politiek correct gekuis'.[142] Dat veel mensen, vakgenoten maar ook operaliefhebbers, de behoefte voelden om hun zegje te doen over het voorstel van De Beer blijkt uit de hoeveel opiniestukken die te vinden is in kranten, tijdschriften en op online platforms. Dit hoofdstuk is gericht op de mening van voorstanders van het herschrijven van opera en onderzoekt of er in de wetenschap draagvlak is voor hun argumenten. Verschillende reacties op *Rewriting Zauberflöte* zijn gebundeld en vervolgens weergegeven in paragraven. Opiniestukken uit kranten en op websites zijn meegenomen, daarnaast heb ik informatie gehaald uit het Baliedebat waarin sprekers hun standpunt duidelijk hebben uitgesproken en ook is content van het De Beers collectief Operafront gebruikt. Om overzicht te creëren en inzichtelijk te maken welke redenen voorstanders hebben om hun mening uit te spreken in het voordeel van het project van De Beer, heb ik de argumenten die zij aanhalen verdeeld in categorieën. Vier categorieën, gerepresenteerd in paragraaf 5.1 tot en met 5.4, vormen de belangrijkste argumenten voor het herschrijven van een opera die niet meer bij onze tijd past. Daarin komen geschiedenis en toekomst van opera voorbij, wordt de maatschappelijke functie van opera besproken en klinkt een pleidooi voor nieuwe vrouwbeelden in de kunst.

5.1 Aanpassen hoort erbij

In veel opiniestukken grijpt men terug op de geschiedenis. Het argument dat historisch gezien aanpassen bij de praktijk van klassieke muziek hoort is een onderbouwd argument dat een beroep doet op historische kennis over de ontwikkeling van opera. Bovendien worden in de theaterwereld continu extreme bewerkingen van klassieke stukken op de planken gebracht, dus waarom zou opera hierin achter moeten blijven?

In een opiniestuk voor *NRC Handelsblad* schrijft Eva Peek, freelance auteur voor de Nationale Opera, dat ze Mozart een beter libretto gunt. Ze vindt de muziek van Mozart geniaal, maar dit wordt als het ware 'verpest' door een ronduit slecht libretto. De muziek moet je dus absoluut in ere houden, maar aan de tekst mag je schaven. In de gesproken intermezzo's van *Die Zauberflöte* wordt ook nu al vaak gesneden en veranderingen in het libretto zijn er ook altijd geweest. Aanpassen is dus juist in lijn met

[142] Saris, 'De Beer is los.'

de traditie waar opera in staat. Dat Lotte de Beer zich, volgens tegenstanders, buiten de traditie zou plaatsen is iets waar je volgens Peek alleen maar hartelijk om kan lachen. Het proces van verandering in naam van de traditie een halt toe roepen is op z'n minst ironisch aangezien het proces de klassieke traditie *is*. 'Veel van onze meest geliefde componisten waren namelijk bij uitstek vernieuwers, rekten de grenzen op van wat mogelijk was.'[143] Peek vraagt zich daarom af of het de tegenstanders echt om de muziek gaat of vooral om hun eigen politieke obsessies.[144]

In het Baliedebat beaamt theater- en muziekwetenschapper Melê Yamomo dat in de tijd waarin Mozart leefde opera's voortdurend werden aangepast aan de behoefte van het publiek. Als een opera een slechte recensie kreeg, werden er passages herschreven om de opera te laten aansluiten bij wat het publiek op dat moment wilde zien.[145] Zo kon een opera per jaar en per stad verschillen. Ook Erwin Roebroeks en Anthony Heidweiller weten in het Baliedebat te vertellen dat het in Mozarts tijd gebruikelijk was om teksten aan te passen. 'Pas later, 'met de uitvinding van de grammofoonplaat', werd opera in beton gegoten en werd het libretto heilig' aldus Heidweiller.[146]

In academische literatuur is veel bewijs te vinden voor dit argument, enkele voorbeelden beschreef ik al in hoofdstuk twee. Zowel in *The Cambridge Companion to Opera* als in *The Oxford Handbook of Opera* wordt het onderwerp besproken. Ook Linda en Michael Hutcheon behandelen in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* de historische feiten over aanpassen van opera.

> Creation and reception are always inseparable in a costly art form like opera, where audience expectations inevitably condition what is offered in the theater. Therefore composers and librettists have always had an eye to adapting stories that their audiences would know and enjoy.[147]

De rol van het publiek is volgens de Hutcheons dus niet te onderschatten. In de tijd van Mozart bepaalden zij of een opera aanpassingen nodig had en als het aan Lotte de Beer ligt moeten regisseurs nu ook meer uitgaan van wat toeschouwers uit de eenentwintigste eeuw zouden willen zien. Volgens theaterwetenschapper Christopher Balme zijn er veel redenen waarom opera's altijd zijn herschreven, maar is de smaak van het publiek toch de belangrijkste:

[143] Eva Peek, 'Gun Mozart toch een beter libretto dan die racistische toverfluit,' *NRC Handelsblad*, 20 april 2018
[144] Ibidem.
[145] Melê Yamomo, Baliedebat, 1:39:54.
[146] Bekkering, 'Hoe kunnen we het operarepertoire naar deze tijd brengen?'
[147] Hutcheon, ''Adaptation and Opera'', 3.

> Changing production conventions, the exigencies of casting singers, the technical possibilities of theatres and, above all, the changing taste of the public meant that, throughout their history, operas were being continually rewritten, cut and recomposed.[148]

Balme bewijst, samen met veel andere wetenschappers die ik eerder aanhaalde, dat het historische argument van voorstanders veel draagvlak heeft op academisch niveau.

5.2 Behoud van opera vraagt om herwaardering

Dat het historisch gezien traditie is om opera aan te passen, maakt het nog niet per se noodzakelijk om anno 2019 ook te gaan bewerken, zou je kunnen zeggen. We leven immers niet meer in 1791 en hebben de taak om kunst uit vroeger tijden te conserveren in plaats van te veranderen. Daar valt toch iets tegenin te brengen volgens voorstanders. Deze categorie benadert het aanpassen niet vanuit historisch perspectief, maar kijkt naar wat opera als kunstvorm en zijn publiek vandaag de dag nodig heeft. Historicus Han van der Horst benadert het aanpassen van theater en opera bijvoorbeeld puur praktisch:

> In de praktijk komt het zelden voor dat theatermakers scripts en libretto nauwkeurig volgen. Ze gaan op zijn minst over tot schrappingen. Neem bijvoorbeeld Hamlet, die duurt in zijn volledige versie negen uur. Dat houdt geen mens van deze tijd nog vol.[149]

Als we willen dat het publiek kunstvormen als theater en opera blijft bezoeken, is het nodig om te kijken naar de behoefte van 'de toeschouwer van deze tijd.' Publiek zit niet te wachten op een negen uur durend theaterstuk en logischerwijs dus ook niet op een libretto met racistische en seksistische passages, is de gedachte. Opera wordt vaak ingewikkeld en elitair gevonden, waardoor men regelmatig concludeert dat het een uitstervende kunstvorm is. Om die reden moet het publiek opera leren herwaarderen en daar ligt een taak voor de huidige generatie regisseurs. Lotte de Beer neemt hierin het voortouw. Ze wil nadenken over de vraag hoe we het meesterwerk van Mozart kunnen herwaarderen zodat het in onze tijd past, zegt ze in een interview op www.oneworld.nl.[150] Alleen door opera aan te passen bereik je een nieuw publiek en zorg je dat opera relevant blijft, dit is dan ook wat De Beer met haar collectief Operafront wil bereiken. Ook Yamomo zegt dat je opera moet blijven aanpassen, niet alleen omdat het historisch gezien deel van de traditie is, maar ook om als genre te kunnen blijven voortbestaan. Door het feit dat Mozarts werk constant werd aangepast aan het publiek konden zijn opera's blijven bestaan. Dat betekent dat we het nu ook moeten aanpassen,

[148] Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge: Cambridge University Press 2008), 152.
[149] Han van der Horst, 'Prutsen aan Mozart, mag dat?' Opiniepagina Joop, BNN Vara, 18 april 2019. Geraadpleegd op https://joop.bnnvara.nl/opinies/prutsen-aan-mozart-mag, 20-06-2019.
[150] Langelaan, 'Revolutie in de opera.'

anders is opera straks inderdaad uitgestorven. Deels hebben operahuizen de taak om een kunstwerk te behouden, net zoals een museum kunst conserveert, maar om relevant te zijn voor het publiek van vandaag is het nodig om opera's, naast behouden, ook te bewerken.[151]

De theorie van Ulrich Müller zet dit argument meer kracht bij. In *The Oxford Handbook op Opera* bespreekt hij regietheater, in hoofdstuk 1 gaf ik hier al een korte introductie van. Regietheater past zich aan een modern publiek aan op basis van wat de regisseur daartoe passend vindt. Uiteindelijk velt het publiek een oordeel over hoe het stuk is uitgevoerd. 'The final decision about modern Regietheater must be made by the audience, because there is no theater without spectators.'[152] Volgens Müller heeft regietheater bestaansrecht zolang het publiek bereid is om een kaartje te kopen en deze vorm van theater of opera dus financieel wil steunen. Dat betekent dat regisseurs rekening moeten houden met wat het publiek wil zien. Hoewel ik geen specifieke theorieën heb kunnen vinden die voorschrijven hoe er in de operawereld moet worden omgegaan met klassieke stukken die qua opvattingen niet meer bij de huidige maatschappij passen, blijkt uit het feit dat het publiek zo'n belangrijke rol speelt wel dat een regisseur zijn of haar productie moet modelleren naar de maatschappij van nu. Dit kan bijvoorbeeld door het thematiseren van bepaalde onderwerpen, het al dan niet extra benadrukken van bepaalde verhaallijnen en eventueel door kleine aanpassingen in de tekst zoals we bij de bewerking van McBurney's *Zauberflöte* zagen. De kwestie blijft natuurlijk hoe ver je kunt gaan voordat iets door het publiek als onacceptabel wordt beschouwd. Müller geeft concreet weer dat er veel aspecten zijn om over na te denken:

> How far from an ''original'' text may directors stray when interpreting a drama or an opera before it becomes unacceptable? May they, for example, change the time and locality, one or some characters, the finale, or the whole story? May they deride and ridicule the play? May they delete or add new texts, change the libretto, and even the music? [153]

Volgens Müller zijn dit 'possibly unanswerable questions' omdat er, in het licht van regietheater, geen goed of fout antwoord bestaat. Regietheater gaat uit van zogenaamde *subtekst* in theater of opera, 'messages that lie below the surface' aldus Müller. Dit zijn de diepere lagen die regisseurs willen aanboren, een trend die ik in hoofdstuk drie meende te zien bij het beschrijven van producties uit de laatste 25 jaar. Wanneer een regisseur aan de slag gaat met de subteksten en deze onderwerpt aan zijn of haar eigen interpretatie is in principe alles geoorloofd. De vraag is alleen hoe het publiek hierop reageert. Volgens Müller kunnen reacties van het publiek erg uiteenlopen. Daarbij

[151] ''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera'' [online videoclip]. 1:39:54.
[152] Ulrich Müller, ''Regietheate/Director's Theater,'' in *The Oxford Handbook of Opera,* red. Helen M. Greenwald, (Oxford: Oxford University Press 2014): 593.
[153] Idem, 592.

gaat dus niet om goed of fout, maar om de vraag of het publiek zich er persoonlijk in kan vinden: 'there is no right or wrong, only agreement or disagreement.'[154] Wat Lotte de Beer betreft heeft een tekst uit 1791 context nodig, via de subteksten is het mogelijk om een oud libretto aan te passen aan de taal van nu. In het context geven zit voor regisseurs dus de uitdaging, zij moeten zorgen dat het publiek opera blijft waarderen, hetzij door radicaal bewerken, hetzij door kleine aanpassingen te maken. Want zoals Müller zegt, zolang het publiek opera waardeert en kaartjes koopt, blijft de kunstvorm bestaan.

5.3 Problemen helpen creativiteit vooruit

'Maar problemen helpen de creativiteit vooruit, het maakt het vak juist interessant.' zegt Lotte de Beer in *De Volkskrant*.[155] Dit is een argument dat in meerdere opiniestukken, interviews en in het Baliedebat terugkomt. Het is, volgens voorstanders, nodig om risico te nemen in de kunst. 'Art is about risk' zegt Anousha Nzume, een van de schrijfsters die meewerkte aan de herschreven versie van *Die Zauberflöte* in een kort interview door Operafront.[156] Mozart nam in zijn tijd ook enorme risico's met wat hij maakte en daar werd ook lang niet altijd goed op gereageerd. Hij rekte echter wel de grenzen op door de risico's die hij nam en daarmee heeft hij bijgedragen aan de vooruitgang van muziek. Nzume is van mening dat als ze in de traditie van Mozart wil staan, ze verantwoordelijk is om ook risico's te nemen. Anno 2019 zijn dat uiteraard risico's van andere aard dan in de tijd van Mozart, maar daar moet men zich wel aan wagen. 'That is what artistry is about, your own risks, with respect for material, but taking risks.' aldus Nzume.[157]

Nicolas Mansfield, directeur en artistiek leider van de Nederlandse Reisopera, deelt de mening dat we ons in de kunst aan het experiment moeten wagen. Volgens hem is het publiek vaak minder behoudend dan we denken en hij is dan ook benieuwd naar het resultaat van *Rewriting Zauberflöte,* zegt hij in *Trouw*. Mansfield prijst Lotte de Beer om haar leidersrol in de sector, hij schrijft dat ze ruggengraat heeft en haar sporen heeft verdiend. Als iemand met operaregie kan omgaan is zij het wel. Hij erkent dat we in Nederland te kampen hebben met het gevecht met traditionalisme, net zoals het geval was in Wenen waar het regievoorstel van De Beer werd afgekeurd. Risico nemen hoort bij het vak, Mansfield geeft om dit te illustreren het voorbeeld van producties die hij met de Reisopera bracht. In *Don Giovanni* werd, in tijden van de #MeToo-discussie, afgerekend met de toenmalige machocultuur. De productie *Der fliegende Holländer* heeft het accent op de

[154] Müller, 591.
[155] Persis Bekkering, 'Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is,' *De Volkskrant,* 17 april 2018.
[156] ''Anousha On the Sofa // Rewriting Zauberflöte.'' [online videoclip]. (21 april 2018). Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=_vYv_Ow24BQ, 2:52.
[157] Idem, 3:16.

belevingswereld van de vrouw gelegd. Dat mag volgens Mansfield gewoon, 'daar hoef je het kunstwerk niet voor te misvormen. Die ruimte zit er al in.'[158] Wat Mansfield betreft mogen we wel eens wat minder verkrampt reageren als een kunstenaar slechts een vraag stelt. En dat is wat Lotte de Beer doet.

Christopher Balme vraagt zich ook af waarom we zo verkrampt reageren. Hij gaat in op de vraag waarom opera van alle theatergenres als het meeste heilige wordt beschouwd. In geen enkel ander genre worden aanpassingen namelijk met zoveel argwaan bekeken als bij opera. De grootste operacomponisten, denk aan Monteverdi, Händel, Mozart en Wagner, worden beschouwd als geniën die niet te evenaren zijn. Elke noot die zij op papier hebben gezet heeft een heilige status waardoor het na hun tijd steeds lastiger werd om hier aanpassingen in te maken. Hoewel aanpassen tot de normale gang van zaken behoorde tot circa 1850 is het in de eeuw daarna tot iets abnormaals geworden wat door puristen wordt beschouwd als heiligschennis. Hij noemt als tegenhanger het veelgenoemde voorbeeld van stukken van Shakespeare waarbij het normaal is om een vrije adaptatie te maken. In de operawereld wordt dit als controversieel gezien, maar dat is een overdreven reactie:

> 'On a closer inspection, however, the immortal masterpiece may prove to be more variable and much less sacrosanct than the average opera-goer might imagine.'[159]

De operabezoeker mag volgens Balme dus best wat minder behoudend tegen opera aankijken. Dat gebeurt al, de ervaring van Mansfield is dat het publiek minder behoudend is dan we vaak denken. In het Baliedebat schaart ook Antony Heidweiller zich achter het argument dat we de ruimte moeten zoeken om te experimenteren. Volgens hem zijn we 'het verantwoord aan de kunst om mee te bewegen'. Hij zegt dat opera nog veel kan leren van theater, waar je altijd een voorstelling in de bewerking van een regisseur ziet en ook de voorstelling bezoekt omwille van die bewerking. Deze instelling zie je nog te weinig in de operawereld. Als het over het aanpassen van opera gaat wordt sowieso vaak de vergelijking getrokken met de theaterwereld zoals in hoofdstuk 1 ook is besproken. In theater is het experimenteren met bestaand materiaal veel makkelijker, zegt Lotte de Beer in een interview in *Trouw*. 'Hoeveel tegendraadse versies hebben we al niet gehad van *Het temmen van de feeks*? Maar theater is goedkoper, als je experimenteert met opera loop je het gevaar duizenden euro's weg te gooien.'[160] Dat opera zo duur is maakt het lastiger, maar feit blijft dat we volgens De Beer niet meteen in de kramp moeten schieten dat Mozart en Shakespeare heilig zijn en dat je daar dus niet aan mag komen. Ook Han van der Horst vindt dat opera in beweging zou moeten zijn.

[158] Nicolas Mansfield en Anton Bakx, 'Mag je opera's in een modern jasje steken? 'Men tekent ook geen snor op de Mona Lisa,' *Trouw,* 28 april 2018.
[159] Balme, 152.
[160] Van der Lint, 'Een omarmende Zauberflöte.'

‘Composities, scripts en libretti zijn kunstwerken op zichzelf, maar zij komen pas tot leven als anderen ermee aan het werk gaan.’[161] De Beer zou wat hem betreft niet deugen voor haar functie als ze niet probeerde haar eigen kleur en smaak te geven aan de voorstellingen die ze produceert. In zijn opiniestuk probeert hij duidelijk te maken dat De Beer opera vooruit helpt door het experiment aan te gaan.

> In tal van interviews heeft Lotte de Beer aangegeven dat ze die aanstootgevende passages niet wil schrappen en verdonkeremanen, integendeel. Ze wil er iets mee doen in het kader van de huidige inzichten met betrekking tot de gelijkheid tussen de mensen. Daarvoor leent *Die Zauberflöte* zich uitstekend want het is om zo te zeggen een progressief stuk. Je kunt er een pleidooi in zien voor een verlichte levensstijl.[162]

Waar De Beer naartoe wil, is het opzoeken van de schaduwkanten van de westerse samenleving die verweven zijn in de westerse kunst. Dit wil ze niet doen door een opera als *Die Zauberflöte* voorgoed te herschrijven, maar door de problemen om te zetten naar creatieve oplossingen die racisme en seksisme thematiseren. Nzume en De Beer benadrukken allebei dat we de schaduwkanten van de kunst waar we zo van houden moeten durven bekijken.

> What is written in the classic time is the foundation of western society. (…) What we ususally forget is the shadow side of western society. Because all that foundation was build on a very dark page of our history, which is colonization and slavery. [163]

Het is de taak van kunstenaars om vragen te stellen, dat is een mening die breed gedeeld wordt. Volgens De Beer is de beste instelling voor een theatermaker: ‘hoera, een probleem.’[164] Dat er een probleem is bij *Die Zauberflöte* is wat haar betreft duidelijk, met dat probleem moeten regisseurs aan de slag. Door het project *Rewriting Zauberflöte* kunnen hele mooie, verschillende antwoorden op het probleem worden geformuleerd. Dit is een voorbeeld van hoe problemen de creativiteit vooruit helpen. Het project van De Beer opent een debat en maakt daarmee wellicht de weg vrij voor andere projecten en nieuwe wegen die kunstenaars kunnen inslaan.

5.4 Nieuwe vrouwbeelden

Tijdens het Baliedebat wordt Lotte de Beer gevraagd waarom ze juist nu dit project in het leven heeft geroepen. Haar antwoord hierop is dat je *Die Zauberflöte* nu anders leest dan een aantal jaar

[161] Van der Horst, ‘Prutsen aan Mozart, mag dat?’
[162] Ibidem.
[163]‘’Anousha On the Sofa // Rewriting Zauberflöte.’’ [online videoclip]. (21 april 2018). Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=_vYv_Ow24BQ, op 1:54
[164] ’’Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera’’[online videoclip], 10:40.

geleden. Dat komt door de maatschappelijke context, het Zwarte Pietdebat en de #MeToo-discussie illustreren dit. Doordat er meer aandacht is voor racisme en seksisme, vallen deze zaken in het libretto nu extra op. Dit spoort regisseurs aan om meer aandacht te besteden aan deze onderwerpen. Deze paragraaf verschilt van de andere drie, omdat het argument specifiek ingaat op seksisme. Dramaturg Lieke van Hoogenhuyze houdt tijdens het Baliedebat een fel pleidooi voor het tonen van nieuwe vrouwbeelden in opera. In haar toespraak komt ze met concrete aanbevelingen voor de kunstwereld.

Volgens Van Hoogenhuyze worden we de hele dag geconfronteerd met beelden die de vrouw eenzijdig presenteren. 'Ze beïnvloeden onze visie op wat een vrouw zou moeten zijn, ze vormen ons referentiekader over wat vrouwelijkheid is.'[165] De manier waarop vrouwen in *Die Zauberflöte* worden gerepresenteerd is niet meer van deze tijd. Van Hoogenhuyze vraagt zich af hoe het voor zangeressen voelt om te zingen dat een vrouw alleen maar kletst. Of hoe het voelt om op het podium hoge hakken of niets verhullende kleding te dragen. Hoe het voelt om gereduceerd te zijn tot een personage dat geen naam heeft en alleen maar kan zingen over de liefde voor een man. Deze beelden zouden we moeten bevragen, wat zegt het over de vrouw als ze alleen op deze manier wordt gerepresenteerd? Van Hoogenhuyze ziet het als de taak van theatermakers om bestaande wereldbeelden uit te dagen, maar ze beseft dat dit niet gemakkelijk is. Daarom grijpt ze het Baliedebat aan om het gesprek op gang te brengen. Ze formuleert vier actiepunten.

Allereerst is het voor regisseurs, componisten, dramaturgen en zangers van essentieel belang om zich bewust te worden van de vrouwbeelden die ze creëren. 'Want de vrouwen die we in onze voorstellingen neerzetten representeren een wereldbeeld en dat is een machtig middel. Het draagt een grote verantwoordelijkheid met zich mee en dat moeten we niet onderschatten'. Ten tweede vindt Van Hoogenhuyze dat er meer naar de performers geluisterd moet worden. Zij geven vrouwen immers een stem. 'Er ligt veel waardevolle informatie besloten in het je inleven in een rol. Deze zangers moeten zich immers met hun eigentijdse referentiekader tot deze archaïsche vrouwbeelden verhouden.' Ten derde wil Van Hoogenhuyze experimenteren door de werkmethodes te bevragen. 'Laten we ons best ervoor doen om vrouwen neer te zetten die niet voor een gat te vangen zijn, die we niet helemaal begrijpen, die ons verwonderen en nieuwsgierig maken. Die ons publiek ontregelen en in de war brengen.' Om dit te kunnen doen moet er meer gesprek plaatsvinden, maar dat is lastig want opera is kostbaar en niet zo geschikt voor het experiment. 'Het operahuis is een kostbare, immense en vaak tergend langzame machinerie' zegt ze. Maar opera is meer dan het operahuis, opera maken kan bijvoorbeeld ook zonder orkest, zonder koor, zonder een zaal met tweeduizend

[165] ''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera''[online videoclip], 58:39.

zitplaatsen. Het project van Lotte de Beer is daar het voorbeeld van. Van Hoogenhuyze wil de hiërarchie van het opera-apparaat doorbreken, ze wil af van tradities die het apparaat in stand houden en het maakproces democratiseren. Daarbij benadrukt ze dat een opera op deze manier geen einddoel hoeft te zijn, maar dat we wel kunnen leren van de experimentele ruimte en deze kennis kunnen gebruiken. Tot slot is het volgens Van Hoogenhuyze belangrijk voor de operawereld om zich te laten inspireren door andere disciplines. 'De opera is geen op zichzelf staande biotoop, het muziektheaterveld, het theaterveld, het kunstenveld, populaire cultuur, films, games, popmuziek zijn allemaal zijdelings met elkaar verbonden, we kunnen elkaar infecteren met ideeën, met ideologieën, beelden, vormen en elkaar in die zin uitdagen.' Door elkaar te bevragen hoopt ze dat er niet alleen nieuwe vrouwbeelden worden gecreëerd, maar dat ook onze 'hardware' wordt hergeprogrammeerd.

Het argument dat we nieuwe vrouwbeelden moeten creëren kwam ik in andere opiniestukken vrijwel niet tegen, maar met het oog op tendensen in de huidige maatschappij, is het een interessante invalshoek. In steeds meer kunstdisciplines staan vrouwen op die een ander beeld willen laten zien. Een beeld waarin vrouwen zichzelf kunnen herkennen en waaruit ze inspiratie op kunnen doen. Van Hoogenhuyze bestempelt zichzelf als een mens met dromen, ambities, tekortkomingen, liefde en soms ook verdriet en al deze kanten wil ze in een opera gerepresenteerd zien. Dat gebeurt nu nog veel te weinig en daarom is dit een van de redenen waarom opera herschreven zou moeten worden. Deze wens zien we terug bij veel wetenschappers die schreven over de positie van vrouwen in opera. Robert McFarland haalt in zijn artikel 'Mann und Weib, and Baby Makes Two' bijvoorbeeld muziekwetenschapper Christina Zech aan die de positie van de vrouw in *Die Zauberflöte* allesbehalve sterk vindt.

> Christina Zech thoroughly explores the gender questions and conflicts in Schikander's liberetto for *The Magic Flute*. She sees the work as a fight between the genders, a fight that the woman lose bitterly. She points out that not only the Queen of the Night loses her position – Pamina and Papagena also lose their power to act and decide for themselves and become willing subhuman complements tot their husbands.[166]

Mary Ann Smart is het met Van Hoogenhuyze eens dat opera's een beperkt beeld van de vrouw tonen en dat regisseurs hier iets mee moeten doen. 'Feminist staging' van operawerken vraagt om een goede analyse van de rol op zogenaamde 'female viewpoints' schrijft ze in *Siren Songs.*[167] Twee belangrijke vragen die gesteld moeten worden bij het opvoeren van een opera is of een zangeres in haar rol commentaar kan leveren op wat haar overkomt. En of de zangeres haar verlangens en

[166] McFarland, 4 - 5.
[167] Smart, 48.

waarden kan projecteren, ook als deze verschillen van het personage of groter zijn dan de rol die gespeeld wordt. Door dit te doen wordt de situatie waar het personage zich in bevindt in reliëf gebracht. Dat wil zeggen dat er meer lagen worden toegevoegd aan het personage waardoor het publiek zich er beter mee kan identificeren.

Gelaagdheid aanbrengen in (vrouwen)rollen wordt erg belangrijk gevonden, dit zagen we al eerder terug in hoofdstuk drie. In de bewerking van een opera moet vooral duidelijk worden gemaakt dat een personage meerdere kanten heeft. Je ziet dit ook terug in hoe Pamina en de Koningin van de Nacht worden gepresenteerd in *Rewriting Zauberflöte*. Ze krijgen een eigen verhaal, ook de stem van de vrouw wordt gehoord. Dat is in de originele versie wel anders, zegt Catherine Clément in *Opera or the Undoing of Woman*. De Koningin van de Nacht wordt bijvoorbeeld afgeschilderd als een 'madwoman, cut off from everyone else, the Queen of the Night has no other language than her fearsome and beautiful song'.[168] Met haar virtuoos hoge tonen, zogenaamde colloratuur, heeft ze de bekendste aria van *Die Zauberflöte*, maar luisteren we wel echt naar wat ze zingt? Volgens Clément is ze alleen in staat hoge tonen van haat uit te brengen en kan het publiek dus nooit begrijpen waar haar razernij écht over gaat. Het reduceert de Koningin van de Nacht tot een vrouw die alles al heeft opgeofferd en alsnog zal verliezen van de mannenwereld. 'This is a losing song; it is femininity's song.' aldus Clément.[169] De tweede vrouwelijke hoofdrol in *Die Zauberflöte* is weggelegd voor Pamina, Clément ziet in haar een meisje dat afhankelijk is van de mannen om haar heen en enkel volgzaam kan zijn aan Tamino en Sarastro. Zelf hoeft ze geen beproevingen te doorstaan, ze kan alleen maar lijden. Ze hoeft het ook allemaal niet te begrijpen, want ze is maar een vrouw.

> If she meets her prince, it is not so that she herself can undergo the ordeal of suffering; it is so that she can act as the instrument for the man's ordeal. Woman are not subjected to ordeal; it is not worth it.[170]

Clément maakt in haar boek duidelijk dat er iets mis is met de representatie van vrouwen in opera, maar gaat niet in op een mogelijke oplossing. Smart vraagt zich daarentegen wel af of regisseurs en zangers iets zouden moeten doen met misogynie in opera's en zo ja, wat dan.

> Should producers and singers "do something" about it, and if so what? How does the act of performance endorse, undercut, or relate in any way to the dramatic and social content of the work? And ultimately, what is the responsibility of those who put on Mozart's operas to take and "perform" a position on their values? Can a performance resist? Should a

[168] Clément,73.
[169] Ibidem.
[170] Idem, 74.

> performance endorse? How separate should the actual performer be from the performance of a (possibly distasteful) role? [171]

Welke verantwoordelijkheid hebben regisseurs als ze klassiekers opvoeren waarin de vrouw ten onder gaat? Moeten zij een standpunt innemen waarmee ze zaken goedkeuren of moeten ze zich juist verzetten? In drie essays in het hoofdstuk 'Staging Mozarts Women' worden hier antwoorden op geformuleerd. Een modern publiek heeft volgens de auteurs 'recht' op een opera die aansluit bij hun denkbeelden. Het belangrijkste is om te onderzoeken hoe je de balans kunt creëren tussen de historische achtergrond van de rollen en wat een modern publiek wil zien van vrouwelijke karakters. Het doel is, zo schrijft Smart 'to see these women as believable and sympathetic characters, perhaps even as role models.'[172] Geloofwaardig, rolmodellen waar de huidige generatie zich in kan herkennen, dat is ook wat Van Hoogenhuyze wil. Musicologe Wye Jamison Allenbrook schrijft dat wanneer een aria vrouwonvriendelijk is, en dus een verkeerde boodschap aan het publiek overbrengt, deze 'hersteld' (recuperated) zou moeten worden. Hiermee doelt ze niet op het herschrijven van de tekst van de aria, maar op het zichtbaar maken van signalen die benadrukken dat de aria uit feministisch oogpunt sterk is. Libretto's herschrijven is dus niet noodzakelijk, het uitlichten van bepaalde lijnen is dat wel. Op die manier kan een opera zich aanpassen aan het publiek van vandaag.

Draagvlak voor het argument van Van Hoogenhuyze is veelvuldig te vinden in het veld van opera- en genderstudies. Wetenschappers erkennen dat opera's een beperkt beeld van de vrouw tonen, daarom pleit de academische wereld voor verandering op het gebied van vrouwelijke personages in opera. Zij zien deze verandering tot uiting komen in het zoeken van ruimte in de enscenering. Voor regisseurs ligt er dus een taak om in hun regie de feministische lijn te benadrukken. Of, om met de woorden van Van Hoogenhuyze te spreken, een taak om nieuwe vrouwbeelden te creëren waar de huidige generatie zich mee kan identificeren.

De media-uitspraken van voorstanders van herschrijven die ik hier heb gebundeld vonden eveneens bestaansrecht in de wetenschappelijke literatuur die ik bij deze scriptie betrok. Ook wetenschappers zijn van mening dat het publiek minder behoudend is dan we denken en dat er dus best ruimte mag zijn voor experiment in opera. Een regisseur moet altijd in het oog houden wat het publiek van vandaag zou willen zien en dat betekent dat opera continu in beweging zou moeten zijn.

[171] Smart, 47.
[172] Idem, 12.

Hoofdstuk 6

Analyse van de discussie: tegenstanders

In dit hoofdstuk zijn de argumenten die tegenstanders van *Rewriting Zauberflöte* aandragen uiteen gezet. Zowel vakgenoten als operaliefhebbers vonden hun weg naar de publiciteit en vertelden waarom men een meesterwerk als *Die Zauberflöte* beter met rust kan laten. Daar hebben zij verschillende redenen voor, daarom zijn ook in dit hoofdstuk categorieën aangebracht. In de paragraven 6.1 en 6.2 valt te lezen dat juist aan een opera als *Die Zauberflöte* niet gesleuteld mag worden en dat onze cultuurgeschiedenis überhaupt iets is om vanaf te blijven. In paragraven 6.3 en 6.4 worden politieke gevolgen van herschrijven besproken en wordt duidelijk dat racisme en seksisme in een opera ook een functie kunnen hebben. Het is belangrijk om op te merken dat in de meeste opiniestukken niet wordt ontkend dat er racistische en vrouwonvriendelijke passages in *Die Zauberflöte* te vinden zijn. Ook tegenstanders voelen zich vaak ongemakkelijk bij bepaalde scènes. Het gaat in hun weerwoord dan ook vooral over de manier waarop je in de regie omgaat met seksisme en racisme. Is herschrijven noodzakelijk of kan het ook anders? Dit levert een genuanceerde kijk op het project van De Beer op.

6.1 Diepere betekenis wordt gemist

Naar aanleiding van het korte interview van Persis Bekkering met Lotte de Beer in de cultuurbijlage van *De Volkskrant* [173] stuurt Sylvester Feldberg zijn mening in die op 20 april 2018 wordt geplaatst als Brief van de dag.[174] Volgens Feldberg is De Beer een van de vele regisseurs die 'vreemde verhalen aan deze opera verbinden'. Hij geeft toe dat niemand zal ontkennen dat bepaalde passages in *Die Zauberflöte* seksistisch en racistisch overkomen, maar dat hierop focussen en het verhaal willen herschrijven geen recht doet aan de oorspronkelijke opzet van de opera. Alle personages in de opera zijn bewust zo gekozen omdat de personages staan voor het alchemistische proces waar ze onderdeel van zijn, aldus Feldberg. Hij raadt De Beer dan ook aan om het boek *Die Zauberflöte, een alchemistische allegorie* van Matthieu van den Berk te lezen. De ingezonden brief van Feldberg richt zich alleen op het argument dat herschrijven onrecht doet aan de diepere alchemistische laag van het verhaal. Hij spreekt verder niet over onrecht aan de muziek of de operatraditie, het gaat hem enkel om het feit dat je aan een maçonniek werk niets moet veranderen omdat de oorspronkelijke boodschap op deze manier verloren gaat. Kees Vlaardingerbroek, artistiek leider van NTR ZaterdagMatinee, Het Radio Filharmonisch Orkest en het Groot Omroepkoor, is het ermee eens dat

[173] Bekkering. 'Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is.'
[174] Sylvester Feldberg, 'Brief van de dag: Herschrijven doet Zauberflöte geen recht,' *De Volkskrant*, 20 april 2018.

de maçonnieke elementen die de opera bevat er niet voor niets zijn. In *NRC Handelsblad* schrijft hij dat alle elementen ergens voor staan: 'Licht en donker staan in *Die Zauberflöte* ook voor aspecten van de menselijke ziel. Van deze maçonnieke en alchemistische achtergrond lijkt Lotte de Beer zich onvoldoende bewust.'[175] Omwille van de lengte wil Vlaardingerbroek hier niet verder op in gaan.

Anton de Wit haalt in zijn column voor *Het Nederlands Dagblad* ook dit argument aan en besteedt daarbij extra aandacht aan het personage Monostatos. Hij ontkent niet dat de Moor Monostatos bol staat van de destijds heersende racistische stereotypen en hij vindt het ook niet verkeerd om daar in de hedendaagse opvoeringen iets aan te veranderen, maar het feit dat in *Rewriting Zauberflöte* Monostatos tot held en hoofdpersoon wordt gemaakt is volgens De Wit een vorm van omgekeerd racisme, 'waarbij een donker iemand niet meer de schurk of judas mag zijn.' De diepere betekenis van Monostatos, wat iets als 'hij die alleen staat' of 'buitenstaander' betekent zou door De Beer worden miskend. Kortom, sleutelen aan *Die Zauberflöte*, zal tot gevolg hebben dat er niets meer klopt van hoe Mozart de opera bedoeld heeft en dat is een kwalijke zaak voor een tweehonderd jaar oud meesterwerk. Musicoloog David Buch denkt dat het allemaal wel meevalt met maçonnieke elementen. In het artikel *Fairy-Tale Literature and Die Zauberflöte* brengt hij de opera in verband met de traditie van sprookjes in plaats van met de vrijmetselaarswereld.

> Characters like Monostatos, Papageno, Papagena, and the Queen of the Night, and various comic and serious elements (e.g., the magic instruments) have no convincing connection with politics or Masonry. If these aspects of the opera, along with some of the pseudo-Egyptian features (as well as the artistic problems that have persistently disturbed commentators), can be explained in the larger context of the fairy-tale tradition, we would have a more persuasive account of this opera's sources and the power it continues to exert upon audiences.[176]

Volgens Buch is er geen overtuigend bewijs dat de opera per definitie een maçonniek werk is. Dat wil uiteraard nog niet zeggen dat Buch daarom ook een voorstander is van herschrijven. De inhoud van *Die Zauberflöte* is sinds de première een punt van discussie geweest en voor kenners zal de alchemistische laag altijd belangrijk blijven. De vraag is of het overgrote deel van het publiek deze laag zal missen als de opera op bepaalde punten wordt aangepast. Buch denkt van niet, aangezien de opera al sinds de première mateloos populair is bij het publiek, ook bij 'niet-ingewijden'.

[175] Kees Vlaardingerbroek, 'Kunstenaar moet vrij zijn om abjecte anderen te tonen,' *NRC Handelsblad,* 5 juni 2018.
[176] David Buch,''Fairy-Tale Literature and ''Die Zauberflöte,'' *Acta Musicologica* 64 (1992): 34.

> The notion that the essential level of meaning of *Die Zauberflöte* is cryptic and therefore unavailable to the "uninitiated" members of the audience (certainly the majority) is also belied by the opera's effect on its "uninitiated" auditors.[177]

Het argument in deze paragraaf is enigszins afwijkend van de andere argumenten omdat deze specifiek ingaat op de maçonnieke inhoud van de opera. Dit argument is in algemene zin dus niet toepasbaar op opera als genre en op het herschrijven daarvan als het gaat om seksisme en racisme. De vraag of racisme en seksisme wel geoorloofd zijn als het in de traditie van vrijmetselarij staat wordt überhaupt nergens opgeworpen. In het Baliedebat of in interviews met De Beer wordt ook nergens aandacht besteed aan de alchemistische laag in de opera. Zodoende blijft dit argument hier vrij eenzijdig. Desondanks is aandacht voor dit standpunt van belang, aangezien de maçonnieke inhoud van *Die Zauberflöte* de gemoederen al sinds de première bezighoudt en dit punt ook in meerdere opiniestukken is benoemd.

6.2 Gebrek aan respect voor cultuurgeschiedenis

In paragraaf 5.1 valt te lezen dat voorstanders van herschrijven de geschiedenis aangrijpen om hun standpunt kracht bij te zetten. Volgens hen is herschrijven onderdeel van de traditie waar opera in staat en dat maakt het geoorloofd om nu ook flexibel met opera om te gaan. Daarnaast moeten we af van het idee dat opera's 'heilig' zijn, aangezien men hier in de tijd van Mozart ook niet zo over dacht. Tegenstanders noemen projecten waarbij geëxperimenteerd wordt met opera juist een uiting van gebrek aan respect voor de geschiedenis. Het herschrijven van *Die Zauberflöte* veroorzaakt bij columnist Esther van Fenema 'afschuw en ontzetting'. In haar column op de nieuws- en opiniewebsite ThePostOnline zegt ze dat 'het corrigeren van ons culturele erfgoed een bijl in de wortels van onze identiteit zet.' Als voorbeeld noemt ze de Mattheüspassie van Bach, zou dit werk, met onmiskenbare antisemitische inhoud dan ook herschreven moeten worden? Van Fenema is van mening van niet omdat ze deze stukken als 'heilig' beschouwt:

> Toen ik aan het conservatorium studeerde, leerde ik dat partituren en originele manuscripten 'heilig' zijn. Tornen aan de noten of aan de tekst was dan ook strikt verboden en respect voor iemands compositie werd ons nadrukkelijk bijgebracht.[178]

[177] Buch, 33.
[178] Esther van Fenema, 'Laat Mozart toch met rust Lotte de Beer en Anousha Nzume,' *ThePostOnline*, 23 april 2018.

Het herschrijven van de cultuurgeschiedenis is voor Van Fenema pertinent een 'no go area'. Wat haar betreft moeten we *Die Zauberflöte* zien als exponent van zijn tijd waarin het normaal was dat er onverbloemd werd geschreven over man-vrouw verhoudingen en over rassen. 'Daar mag iedereen wat van vinden, maar het is wel onderdeel van de kunstgeschiedenis die ons mede heeft gevormd tot wie we nu zijn.'[179] Van Fenema maak duidelijk dat ze vindt dat De Beer te weinig besef heeft van onze cultuurgeschiedenis. Anton Bakx is het hiermee eens, in *Trouw* schrijft hij dat er sprake is van 'een groot gemis aan kennis van de westerse canon en een gebrek aan historisch besef'.[180] Bakx verheldert zijn standpunt niet met argumenten, hij geeft De Beer alleen de goede raad om haarzelf niet te verlagen tot het schrijven van modieuze teksten voor een meesterwerk dat geen verbetering behoeft: 'Men tekent ook geen snor op de Mona Lisa omdat vrouwen met snorren in de mode zijn.'[181] Met andere woorden, kunst heeft niets te maken met mode of de tijdgeest van nu, meesterwerken van toen dienen intact gehouden te worden omdat dit getuigt van respect voor onze cultuurgeschiedenis. Als we ons hier niet aan houden wordt het een chaos, aldus Van Fenema.

> Het respecteren van geschiedenis en bijbehorende tijdgeest noem ik beschaving. Alles willen aanpassen en veranderen als het jou terugkijkend niet bevalt is een vorm van primitieve geldingsdrang en leidt meestal tot chaos en onthoofde beelden.[182]

Voorstanders zouden wellicht tegenwerpen dat de 'chaos met onthoofde beelden' ook onderdeel is van de cultuurgeschiedenis. Deze gebeurtenis draagt evengoed bij aan het proces dat ons heeft gevormd tot wie we nu zijn. Als we met de kennis van nu terugkijken en bepaalde onderdelen van kunst bevallen ons niet is, is dat automatisch ook onderdeel van de traditie en dat zouden we moeten respecteren. Van Fenema ziet het echter als een vorm van primitieve geldingsdrang om je bezig te houden met hoe een kunstwerk anno 2018 wordt ervaren.

Dat respect voor de geschiedenis een vorm van beschaving is en voorstanders van herschrijven dus blijkbaar meedoen aan onbeschaafde acties, is ook terug te zien in reacties op Twitter naar aanleiding van het Volkskrant-interview met Lotte de Beer.[183]

---

[179] Van Fenema, 'Laat Mozart toch met rust Lotte de Beer en Anousha Nzume.'
[180] Mansfield en Bakx, 'Mag je opera's in een modern jasje steken?'
[181] Ibidem.
[182] Van Fenema.
[183] Een greep uit reacties op Twitter naar aanleiding van het Volkskrant-interview *Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is* van Peris Bekkering, geraadpleegd 24 juni 2019, op: https://twitter.com/volkskrant/status/986575067998896128

> ‘We moeten helemaal niks. Blijf met jullie barbaarse poten van onze cultuur af.’
>
> ‘Absoluut geen oog voor context. Absoluut geen waardering voor geschiedenis. Zonder die zelfde geschiedenis had deze bevoorrechte witte mevrouw waarschijnlijk nooit het zonlicht gezien. Iets met roots en afblijven. Je kunt eraan zagen, en de boom valt om! C’est ca.’
>
> ‘Tis cultuur…stop met afbreken van wat bestond en wil niet alles aanpassen aan de hedendaagse mores.’

Voor aanhangers van dit argument is het conserveren van kunst onze belangrijkste taak. Waardering voor onze geschiedenis uit zich in het beschermen en bewaren van ons cultuurgoed. Dit wordt zeker niet tegengesproken door wetenschappers. In het Baliedebat beaamt Melê Yamomo dat een van de functies van operahuizen het conserveren van klassiekers is. Hij voegt hier echter nog wel een tweede functie aan toe, namelijk de taak van operahuizen om opera als kunstvorm levend te houden. Om dit te realiseren is meer nodig dan alleen behoud. Aanpassingen zijn nodig om opera relevant te houden voor het publiek van vandaag, aldus Yamomo. Natuurlijk is respect voor het kunstwerk van belang, en Anthony Heidweiller is het er helemaal mee eens dat je niet aan schilderijen moet komen, maar volgens hem ligt dat bij tekst anders. De kritische blik die Mozart in zijn tijd had moeten we in deze tijd ook nastreven. Een kunstwerk moet meegroeien met de tijd, zegt Heidweiller. Belangrijk om hierbij op te merken is dat tornen aan noten of tekst, iets wat Esther van Fenema als strikt verboden beschouwt, niet direct noodzakelijk is als je het hebt over meebewegen met de tijd. Heidweiller heeft het over de interpretatie van een regisseur, hij wacht naar eigen zeggen op de dag dat we als publiek naar een opera gaan in een bewerking van, net zoals in de theaterwereld gebeurt. Een interpretatie kan inhouden dat een regisseur sleutelt aan noten en tekst, maar houdt in veel gevallen ook in dat tekst en muziek intact blijven en dat de regisseur werkt met het thematiseren van bepaalde lijnen. Dit is ook hoe De Beer haar regieplan voor *Die Zauberflöte* in Wenen vormgaf. Erwin Roebroeks geeft in het Baliedebat aan dat hij persoonlijk geen voorstander is van het herschrijven van opera’s, maar hij vindt het wel van groot belang om de tekst te duiden. De muziek van Mozart is een testament aan de mensheid volgens Roebroeks, maar de tekst van Schikaneder is van mindere kwaliteit. Hij noemt het libretto ‘slecht denkwerk’ en is van mening dat als we erkennen dat er slecht denkwerk is geleverd over vrouwen en mensen van kleur, een disclaimer volstaat. Het is niet nodig om de hele opera te herschrijven, in plaats daarvan kunnen we

beter nieuwe opera's schrijven waarin bijvoorbeeld de heldenrollen worden gespeeld door mensen van kleur. Zo wordt opera een afspiegeling van de maatschappij.[184]

6.3 Ethiek in kunst

In meerdere opiniestukken valt terug te lezen dat het veranderen van oude kunstwerken een gevaarlijke kant heeft. Het is namelijk lastig om te bepalen waar de grens ligt en wie vervolgens bepaalt waar die grens ligt. Om dit te verhelderen geeft Kees Vlaardingerbroek in zijn opiniestuk het voorbeeld van Joodse kunst die in tijden van nationaal-socialisme werd uitgewist. Veel oratoria en opera's met Joodse inhoud werden herschreven naar Germaanse maatstaven en gingen zo verloren. Herschrijven om politieke redenen vormt wat hem betreft een gevaar voor de maatschappij:

> Het streven naar culturele en politieke zuiverheid is in de kunst wat mij betreft gevaarlijk. Want wie bepaalt er wat er door de beugel kan en wat niet? Bovendien: gaan wij kunstwerken iedere tien, twintig jaar aanpassen aan wat er op dat moment politiek correct is?[185]

Vlaardingerbroek vindt dat het herschrijven van operalibretti de geestelijke integriteit van het kunstwerk aantast en daar moeten we mee oppassen. Ook Anton de Wit is van mening dat het een kwalijke zaak is om kunst aan te passen aan de opvattingen van onze tijd. Op deze manier lopen we het risico dat er te veel nadruk wordt gelegd op racisme en seksisme en dat we het meest wezenlijke daardoor niet meer waarnemen. Zo gaat het kunstwerk als het ware verloren, aldus De Wit:

> Maar het kwalijke aan dit type politiek-correcte rancune jegens het verleden, dit grachtengordelpuritanisme, is dat het alleen nog maar deze seksistische of racistische dimensie van de oude verhalen wil zien. Het meest wezenlijke wordt niet meer waargenomen – de meest kernachtige definitie van de term 'secularisering.'[186]

Naast het feit dat we moeten oppassen dat racisme en seksisme niet de boventoon gaan voeren, bestaat ook het gevaar dat de vrijheid van de kunstenaar wordt ingeperkt. Door kunst politiek correct te maken ontnemen we de kunstenaar namelijk de mogelijkheid om ook de zwarte kanten te tonen. Dat vrijheid van meningsuiting in het gedrang komt ervaren tegenstanders als cynisch omdat deze grondwet wordt gezien als een verlichtingswaarde. Juist *Die Zauberflöte* is geschreven in de tijd van de Verlichting en hangt deze waarde aan. Dat botst in de ogen van Esther van Fenema:

---

[184] ''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera'' [online videoclip], 1:32:40
[185] Vlaardingerbroek.
[186] Anton de Wit, 'Grachtengordel,' *Nederlands Dagblad*, 21 april 2018.

> Zijn opera *Die Zauberflöte* componeerde hij ten tijde van de Verlichting, iets wat terug te vinden is in de symboliek van het licht. Hoe cynisch dat juist een essentiële verlichtingswaarde zoals de vrijheid van meningsuiting door deze zogenaamde vrijheidsstrijders onderuit wordt geschoffeld![187]

Ook Vlaardingerbroek vindt dat we oog moeten hebben voor deze verlichtingswaarde. Vrijheid van meningsuiting beschouwt hij als een groot goed, zeker ook voor de kunstenaar. Dit zouden we niet in gevaar moeten brengen door opera's te zuiveren van 'onwelgevallige elementen.' Toch is het een interessante vraag hoe ver de kunstenaar in het licht van vrijheid van meningsuiting mag gaan in het doorvoeren van zijn of haar opvattingen. De Beer acht het moreel noodzakelijk om aanpassingen te maken in *Die Zauberflöte* en heeft op haar beurt diezelfde vrijheid aangegrepen om haar ideeën uit te voeren, maar waar ligt de grens? Kunst kan worden ingezet voor politiek gevaarlijke doeleinden leerden we van het verleden, de tentoonstelling *Design van het Derde Rijk* die tot en met 19 januari 2020 te zien is in het Design Museum Den Bosch [188] is hier een goed voorbeeld van.

Als we uitgaan van vrijheid van meningsuiting en een kunstenaar vrij is om in kunst alles te zeggen wat hij of zij denkt, leidt dat tot de vraag hoe we een kunstwerk moreel beoordelen. Beoordelen we het kunstwerk puur op esthetiek of weegt het ethische aspect ook mee? Over moraal en kunst en hoe deze zich tot elkaar verhouden is veel academische literatuur geschreven. Omdat het een zeer omvangrijk onderzoeksveld betreft, is het te groot om in deze paragraaf helemaal uit te lichten. Bovendien is de vraag of kunst in moreel opzicht beoordeeld zou moeten worden niet te beantwoorden met simpelweg ja of nee. In het debat bestaan verschillende stromingen die grofweg uiteenvallen in de twee hoofdstromingen moralisme en autonomisme. Moralisten gaan uit van de morele dimensie van kunst die vervolgens invloed heeft op de esthetische waardering. Daar tegenover gaan autonomisten uit van een volstrekte scheiding tussen kunst en moraal.[189] Hoewel het niet mijn doel is om de voor- en tegenstanders van *Rewriting Zauberflöte* in te delen bij een stroming, meen ik waar te nemen dat de ideeën van tegenstanders enigszins aansluiten bij het autonomisme. Zij vinden het belangrijk dat het kunstwerk intact gelaten wordt, ondanks de eventuele morele bezwaren. De Beer en haar medestanders denken eerder in de richting van moralisme, zij beoordelen een kunstwerk juist op morele waarden. Naast deze twee hoofdstromingen bestaan er nog vele gematigde stromingen, waardoor we voor- en tegenstanders in dit opzicht niet over één kam kunnen scheren. Wel is duidelijk dat we dus met verschillende blikken

[187] Van Fenema.
[188] Website Designmuseum Den Bosch, geraadpleegd 20 september 2019 op https://designmuseum.nl/tentoonstelling/design-van-het-derde-rijk/
[189] Leenders, 5.

naar een klassiek stuk met racistische en seksistische opvattingen kunnen kijken. Een reden om kunst wel moreel te beoordelen is bijvoorbeeld dat de inhoud van een kunstwerk het publiek negatief zouden kunnen beïnvloeden. Hier is echter weinig empirisch bewijs voor te vinden schrijft filosoof Noël Carroll:

> Though the correlation between violent media and violent social behavior seems obvious to ethical critics, the empirical support for these hypotheses is famously wanting. Despite seemingly endless studies of the consequences of the media for violent behavior, there is little conclusive evidence for any claims.[190]

Of kunst met racistische en seksistische opvattingen ook negatieve invloed uitoefent en daarom aangepast zouden moeten worden is dus moeilijk te bewijzen. Bovendien moet de kunstenaar volgens tegenstanders in deze paragraaf de vrijheid hebben om ook schaduwzijden te tonen. In academische literatuur is geen definitief antwoord te vinden op de vraag hoe men racisme en seksisme in oude kunst moet beoordelen, maar Carroll is wel van mening dat het ethische aspect belangrijk is om bij de beoordeling van een kunstwerk te betrekken:

> Indeed, with regard to topics like racism, sexism, homophobia, and so on, it may even be the case today that the ethical discussion of art is the dominant approach on offer by most humanistic critics, both academics and literati alike.[191]

Het vraagstuk ethiek versus esthetiek in kunst is een veelomvattend debat dat interessant is om aan te stippen naar aanleiding van het argument dat ingaat op politiek correcte kunst. Belangrijk om op te merken is dat De Beer meermaals heeft benadrukt dat ze *Die Zauberflöte* niet voor de eeuwigheid wil herschrijven. Een nieuwe versie is geen einddoel, ze hoopt juist op allemaal verschillende versies van de opera en heeft de wens om in alle openheid te praten over welke opvattingen en ideeën het stuk kan overbrengen op het publiek. De vraag is of ze daarmee inderdaad de verlichtingswaarde vrijheid van meningsuiting onderuit schoffelt, of dat ze deze juist ten volste benut.

6.4 Kunst met een functie

In de vorige paragraaf werd onder andere besproken dat De Beer en haar medestanders te veel nadruk leggen op het racisme en seksisme en dat daarmee het kunstwerk wordt ondergesneeuwd. In deze paragraaf wordt het tegenovergestelde besproken, namelijk het ontkennen van racisme en seksisme. Wanneer je tijdens het herschrijven van een libretto racistische en seksistische scènes

[190] Noël Carroll, ''Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research,'' *Ethics* 110 (2000): 350.
[191] Carroll, 356.

weghaalt, ontken je het probleem, is de gedachte. Met het herschrijven van *Die Zauberflöte* zou De Beer problemen wegwerken en dit ervaren tegenstanders als problematisch. Het schrappen van racisme en seksisme heeft tot gevolg dat men doet alsof er geen kwaad in de wereld is en dat is volgens De Wit 'voortschrijdende dwaasheid'. Monostatos bijvoorbeeld, verpersoonlijkt 'een naamloos kwaad, donker (van ziel, niet van huid) en dreigend, verslavend, perverterend en corrumperend; een (of de) duivel, inderdaad.'[192] Kwaad mogen we niet vereenzelvigen met de vreemdeling, daar is De Wit duidelijk in, maar doen alsof dat kwaad vervolgens niet bestaat is volgens hem een slecht idee. Vlaardingerbroek noemt het een misvatting dat bepaalde onderwerpen en ideeën geen plaats zouden mogen hebben in een kunstwerk. Kunst heeft de functie om te ontregelen, daarom is kunst die zich beperkt tot modelburgers armetierige kunst. '(…) grote kunst ademt de geest van het gehele leven, drukt onze diepste gevoelens en ja, ook onze zwartste emoties uit.'[193] Het is daarom heel normaal om je ongemakkelijk te voelen als je naar kunst, in dit geval een opera, zit te kijken. De schaduwzijden die men ervaart horen bij het leven en die moet je niet willen wegwerken. Ze kunnen juist een positief effect hebben, aldus Vlaardingerbroek:

> Met Lotte de Beer schaam ik mij voor sommige teksten uit *Die Zauberflöte*. Maar dat lijkt mij juist positief. Het herinnert mij aan het feit dat ook ik niet van vooroordelen vrij ben. Wie wel, eigenlijk? [194]

Kunst kan mensen dus aan het denken zetten en heeft daarmee een belangrijke functie. Ook regisseur Sjaron Minailo ziet dat zo, in *De Volkskrant* geeft hij zijn mening in een lang en sterk beargumenteerd opiniestuk. Minailo laat weten dat hij het nadenken over het operarepertoire in hedendaagse context essentieel vindt. Hij regisseerde zelf ook *Die Zauberflöte* en schrapte daarbij alle recitatieven, die hij vervolgens verving door drie nieuwe teksten. Minailo is dus niet tegen het herschrijven van een opera, dit doet hij immers zelf ook. Hij beargumenteert duidelijk waarom hij dan toch geen fan is van het plan van De Beer: 'Maar ik ben niet enthousiast over het herschrijven als middel om problemen weg te werken om de hedendaagse toeschouwer op zijn gemak te stellen.' Volgens hem hoeft kunst ons per definitie niet op ons gemak te stellen, het moeten juist werken zijn die ons ontregelen. De seksistische en racistische zinnen waar De Beer moeite mee heeft zijn voor Minailo geen voorbeeld van wat de opera problematisch maakt, maar juist een voorbeeld van wat de opera relevant maakt. Volgens Minailo hangt ook in de kunst de betekenis van wat er gezegd wordt af van hoe het gezegd wordt en door wie, net als in het 'echte' leven. 'Belangrijker dan wat een personage zegt, is hoe het personage gerepresenteerd wordt. Dit vormt het kader waaruit de

[192] De Wit.
[193] Vlaardingenbroek.
[194] Ibidem.

toeschouwer de woorden en handelingen van het personage van interpreteren.'[195] Als voorbeeld geeft hij Sarastro, het mannelijke personage in *Die Zauberflöte* dat het zogenaamde 'goede' vertegenwoordigt, maar wel vrouwonvriendelijke zinnen uitkraamt. Dat hij dit doet maakt wat Minailo betreft niet de opera, maar hém 'verkeerd'. Als we zijn uitspraken zouden schrappen en ons alleen zouden concentreren op de goede boodschap ontneem je toeschouwers en andere personages de kans om het met hem oneens te zijn. In de regie van Minailo verkoopt Pamina, die hij neerzet als de heldin van de opera, Sarastro een klap. Door haar reactie kan het publiek zelf beoordelen wat hun mening is over Sarastro's woorden en zijn karakter. Minailo vindt het belangrijk dat het publiek zich kan identificeren met personages en dat ze er empathie voor kunnen tonen. Zangers en regisseurs kunnen op die manier veel bereiken zonder de tijdgeest schoon te wissen: 'Geconfronteerd worden met kwaadaardige wereldbeelden is een belangrijk instrument om veranderingen teweeg te brengen, zolang we onthouden dat het dit doel dient en niet ter verheerlijking ervan.'[196] Minailo besluit met de uitspraak dat het makkelijker is om de geschiedenis te veranderen dan de confrontatie ermee aan te gaan, hij doet een oproep om voor de laatste keuze te gaan.

Minailo is voorstander van het aanbrengen van veranderingen in de regie van een opera, maar niet om te wissen wat juist een functie kan hebben. In de enscenering kan een regisseur bepaalde uitspraken goedkeuren of afkeuren en daarmee de opera een stap verder brengen. Dit argument lijkt veel op het argument uit paragraaf 5.3 waarin door voorstanders van herschrijven wordt gezegd dat problemen de creativiteit vooruit helpen. Minailo lijkt hetzelfde te bedoelen, de regisseur wordt aangesproken op zijn of haar vindingrijkheid door de problemen die in een libretto voorkomen. Door daar iets mee te doen wordt de opera naar een hoger niveau getild. Een niveau waarop het publiek zich in de personages kan herkennen en waarop de opera het publiek bevraagt Een probleem kan dus aanleiding zijn om door middel van de regie een boodschap aan het publiek over te brengen. Met andere woorden, kunst kan een functie hebben als morele waarden worden aangesproken. In de literatuur is hier draagvlak voor te vinden, filosoof Rob van Gerwen heeft bijvoorbeeld veel geschreven over de functie van kunst. In een artikel in *De Volkskrant* naar aanleiding van zijn aanstelling als huisfilosoof bij het Centraal Museum in Utrecht, legt hij uit dat 'de functie van kunst is te onderzoeken of wij de wereld van mensen kunnen weergeven op een manier die beleving,

[195] Sjaron Minailo, 'Poets de tijdgeest van Die Zauberflöte niet schoon,' *De Volkskrant*, 22 april 2018.
[196] Ibidem.

ervaring en morele aspecten overbrengt, en niet alleen het uiterlijk.'[197] De functie van kunst uit zich dus voornamelijk in de ethische aspecten en hoe deze uitwerking hebben op de toeschouwers.

Van Gerwen zelf hangt in het debat over moraal en kunst de stroming ethisch autonomisme aan. Deze stroming houdt het midden tussen autonomisme en moralisme en gaat ervan uit dat het publiek een zogenaamde artistieke houding aanneemt tijdens het ervaren van een kunstwerk:

> Mijn ethisch autonomisme gaat er vanuit dat het artistieke domein autonoom is. Daarmee bedoelen we dat alles wat uit naam van de kunst gebeurt veronderstelt dat het publiek een artistieke houding heeft aangenomen. Dat betekent: de gedachten en gevoelens van het kunstpubliek zijn in principe losgekoppeld van de bijbehorende drang tot handelen.[198]

Kunst doet dus een beroep op de innerlijke morele waarden van het publiek. Als we uitgaan van ethisch autonomisme bestaat het gevaar niet meer dat men na het zien van een kunstwerk negatief beïnvloed is en ernaar gaat handelen, aangezien deze invloed is losgekoppeld van de drang tot handelen. Dat maakt het mogelijk om bepaalde morele kwesties in het kunstwerk te integreren. In dit licht kan kunst dus worden gebruikt om toeschouwers ethische vraagstukken voor te leggen. Van Gerwen heeft hier een aparte term voor geïntroduceerd. Hij noemt kunst waarbij het publiek in moreel opzicht wordt betrokken *implicatiekunst*. Dergelijke kunstwerken dwingen het publiek tot het nadenken over morele kwesties omdat de beschouwer als het ware medeplichtig wordt gemaakt.[199] De Beer is van mening dat opera het perfecte genre is om grote thema's aan te kaarten nu mensen niet meer naar de kerk gaan. Wellicht is dat ook de gedachtegang van Van Gerwen. In elk geval is voor kunst een grote rol weggelegd als het gaat om morele kwesties. Ontregelen, wereldbeelden bevragen, veranderingen teweeg brengen, we hoorden ze allemaal eerder al terug als het om de functie van kunst ging. Zoals Van Gerwen bepleit: 'Wie wij zijn en wie de ander is, dat is de universele vraag die deze kunsten ons voorleggen.'[200]

De argumenten tegen herschrijven zijn zeer divers en raken aan politieke en filosofische ideeën van zo'n grote omvang dat het onmogelijk was om elk veld uit te pluizen naar academisch draagvlak. In de literatuur die ik bij deze scriptie betrok heb ik vooral nuancering gevonden op de argumenten van tegenstanders. Het weglaten van alchemistische aspecten doet vrijwel niets af aan de populariteit van de opera en kunst behouden en respecteren is belangrijk, maar een opera mag best meegroeien met de tijd. Dat kunst niet politiek correct hoeft te zijn omdat bepaalde zaken ook een functie

[197] Klaartje Jaspers, 'Kunst heeft een morele vrijstelling,' *De Volkskrant*, 2 augustus 2001.
[198] Rob van Gerwen, ''Filosofie voor Koorddansers: over kunst en de moraal,'' *Frame* 17/1 (2003).
[199] Rob van Gerwen, *Implication Art.*
[200] Rob van Gerwen, ''Een politieke rol voor kunst?''*Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 110.2, (2018): 201.

kunnen hebben is een interessant gegeven waarin voor- en tegenstanders dichter bij elkaar komen. Het pleit allebei voor een actieve benadering van opera die ervoor zorgt dat de kunstvorm in beweging blijft.

Hoofdstuk 7

Conclusie

Het afgelopen jaar was voor mij een jaar vol opera. In september 2018 zat ik in de zaal van De Nationale Opera voor *Die Zauberflöte*, de opera die de start vormde van deze scriptie. Ruim een jaar later bezoek ik in dezelfde zaal een voorstelling van Mozarts *Cosí fan tutte* en het verbaast me niet dat ik in *NRC Handelsblad* een artikel tegenkom over de mannenrollen in deze opera die in tijden van #MeToo discutabel zouden kunnen zijn. Wederom rijst de vraag, hoe gaan we om met dit soort klassiekers als we ze in de 21ste eeuw op de planken willen brengen?

> Volgens Morsch is het een noodzaak om in opera te blijven zoeken naar raakvlakken met het heden (…). In Mozarts tijd schuurden die opera's aan alle kanten, dus laten we vooral naar een prikkelend perspectief blijven zoeken. Anders wordt het een dode, museale kunstvorm.[201]

Bariton André Morsch wil de kunstvorm levend houden door opera te blijven verbinden met het heden. Dit heb ik eerder gehoord, vele malen zelfs. Tijdens mijn onderzoek las of hoorde ik dit terug als de missie van Lotte de Beer. In *Het Financieele Dagblad* vertelt De Beer dat de grootste bedreiging van opera het met rust laten van het materiaal is. Opera waar je bij in slaap valt is haar grootste nachtmerrie. Pierre Audi vult dit aan: 'Zonder experiment is opera dood. Om er beweging in te houden, moet je vragen stellen, moet je durven zoeken.'[202] In de essays die Audi recent publiceerde bij zijn afscheid als directeur van de Nationale Opera komt deze visie ook terug: 'Er moeten nieuwe risico's worden genomen, de focus moet worden verlegd van het verleden naar de toekomst, terwijl de nieuwsgierigheid van het publiek toch steeds opnieuw moet worden geprikkeld,' aldus Audi. [203]

Voordat ik overga op de conclusies die uit dit onderzoek getrokken kunnen worden wil ik eerst ingaan op enkele beperkingen waar rekening mee moet worden gehouden. Allereerst is het belangrijk om in het oog te houden dat deze scriptie is gericht op één specifieke opera. Deze keuze kwam voort uit mijn eigen fascinatie voor *Die Zauberflöte* en het project *Rewriting Zauberflöte.* Het project en de mediastorm die daarop volgde gaven voldoende materiaal voor deze scriptie, maar dit materiaal is op veel vlakken te specifiek om uitspraken te kunnen doen over opera in algemene zin. Hoewel veel opiniestukken die ik raadpleegde argumenten bevatten die werden betrokken op opera in het algemeen of zelfs op kunst in het algemeen, valt niet hard te maken dat de vakgenoten en

[201] Joep Christenhusz, 'W.A. Mozart, #MeToo en mannelijkheid'*, De Volkskrant*, 2 oktober 2019.
[202] Saris, 'De Beer is los.'
[203] Pierre Audi, et. al. *(How) Opera Works, (Hoe) Opera werkt.* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 24.

operaliefhebbers wier mening in deze scriptie is opgenomen hetzelfde zouden denken als een andere opera dan *Die Zauberflöte* het onderwerp van discussie zou zijn geweest. Er zijn redenen om aan te nemen dat de argumenten die zij aandragen breed opgevat kunnen worden en dus betrekking zouden kunnen hebben op andere opera's en andere kunstwerken, maar dit is niet onderzocht en hier kunnen dan ook geen uitspraken over worden gedaan.

Ten tweede wil ik opmerken dat ik alleen reacties heb gebruikt die openlijk zijn verschenen in de media. De auteurs hebben bewust tot doel gehad hun mening te delen met de rest van Nederland. Daarmee is vanzelfsprekend niet de mening van veel andere vakgenoten en operaliefhebbers gedekt. De categorieën die ik heb aangebracht naar aanleiding van mijn analyse geven dan ook geen compleet beeld van de standpunten voor en tegen het herschrijven van opera. De analyse van de mediastorm toont echter wel aan dat het een onderwerp is waar veel mensen een mening over hebben en dat ze die mening, door haar publiek te maken, blijkbaar dus ook van waarde achten. Het illustreert maar weer dat opera geen uitstervende kunstvorm is en dat het debatteren erover de relevantie en urgentie ervan zelfs nog kan versterken.

In het corpus aan onderzoekmateriaal heb ik liefhebbers van opera, vakmensen uit de operawereld en alles daar tussenin opgenomen en expres niet van elkaar gescheiden. Dit achtte ik van belang om de diversiteit aan argumenten te kunnen laten zien. Het is mij wel opgevallen dat vakgenoten vrijwel altijd een genuanceerdere mening hebben en meer gefundeerde argumenten kunnen aandragen. De verscheidenheid aan meningen en argumenten die de standpunten ondersteunen maken het corpus aan teksten tot een uitgebalanceerd geheel.

Tot slot is het belangrijk om te benadrukken dat ik mij met dit onderzoek specifiek op Nederland heb gericht. Dat betekent dat de resultaten niet per definitie representatief zijn voor hoe er wereldwijd wordt gedacht over het herschrijven van opera. Wel is het goed om te realiseren dat een project als *Rewriting Zauberflöte* in Nederland, specifiek in Amsterdam, kon plaatsvinden omdat hier de operacultuur experimentele keuzes omarmt. In andere landen had een project van deze aard wellicht geen doorgang gevonden omdat er minder flexibel met het genre opera wordt omgegaan. Amsterdam geldt als een stad met een 'open en nieuwsgierige mentaliteit' zegt De Beer in een interview met *Het Parool.*[204] Avontuur en innovatie zijn hier belangrijk. Volgens operajournalist Manuel Brug kom je niet naar Amsterdam voor de beroemde en dure zangers, maar wel voor spannende combinaties.[205] In dat opzicht kan *Rewriting Zauberflöte* worden gezien als een uniek

[204] Voermans, 'Ik wil opera van deze tijd maken.'
[205] Spel, 'Onze opera is de wereldtop.'

project in een stad die koploper is als het gaat om creativiteit en experimenteerlust bij het ensceneren van opera's.

Ik begon deze scriptie vanuit de vraag hoe we moeten omgaan met een oud kunstwerk als de opvattingen die het bevat niet meer bij deze tijd passen. Mag je een klassieker dan herschrijven of niet? Ik wilde onderzoeken hoe Nederland reageert op het experimenteren met opera en als aanleiding heb ik het project *Rewriting Zauberflöte* gebruikt. De analysehoofdstukken waarin de reacties worden besproken tonen een diversiteit aan meningen die illustreren hoe ingewikkeld, maar ook hoe rijk het operagenre is. Mijn conclusie richt zich op twee aspecten, enerzijds de beeldvorming door de media over *Rewriting Zauberflöte* en anderzijds het draagvlak dat er in de literatuur is voor het herschrijven van opera en hoe dit aansluiting vindt bij de mediareacties.

Om de beeldvorming door de media te kunnen beoordelen ga ik weer terug naar de definitie van 'herschrijven' die ik in mijn inleiding formuleerde: onder het 'herschrijven' van opera versta ik dat er tekstuele aanpassingen in het libretto of de aria's worden gemaakt, waardoor eventuele racistische of seksistische uitspraken uit de opera zijn verwijderd. Een voorbeeld dat ik noemde is het woord 'Schwarzer', dat in Simon McBurney's Zauberflöte werd vervangen door 'Monster'. In dit geval gaat herschrijven om een kleine tekstwijziging, maar het kan ook breder worden opgevat. Een project met de naam *Rewriting Zauberflöte* wekt de indruk dat de gehele tekst van de opera opnieuw wordt geschreven. Interviews die De Beer gaf in het kader van haar project bevestigen dat: ze spreekt letterlijk over herschrijven en het ingrijpend aanpakken van de tekst. Het merendeel van de reacties hierop was negatief, De Beer zou een grens over zijn gegaan. Ze wordt afgespiegeld als iemand die geen respect heeft voor oude meesterwerken en koelbloedig een deel van onze cultuurgeschiedenis wil herschrijven. De negatieve reacties lokten weer andere reacties uit dat heeft geleid tot de beeldvorming van Lotte de Beer als 'verkrachter' van *Die Zauberflöte.*

In deze scriptie heb ik geprobeerd om aan te tonen dat in deze negatieve beeldvorming nog veel nuance valt aan te brengen. Ten eerste is het belangrijk om te realiseren dat de ideeën van De Beer bij veel mensen ook in goede aarde vielen. In de aankondiging van *Rewriting Zauberflöte* (zie pagina 48) werd gesteld dat het progressieve geluid in de operawereld amper bestaansrecht vindt. De positieve mediareacties tonen echter aan dat het progressieve geluid wel degelijk goed wordt ontvangen door een deel van de professionals en operaliefhebbers. Wat de kritiek betreft is het opvallend dat de reacties voor het grootste deel verschenen nog voordat het eindresultaat van *Rewriting Zauberflöte* was getoond. Men reageerde dus voornamelijk op het *idee* om *Die Zauberflöte*, of opera in het algemeen, te herschrijven en niet op het uiteindelijke resultaat van het project. Bovendien wordt in veel gevallen voorbij gegaan aan het feit dat het nooit de bedoeling was

om de opera voor de eeuwigheid te herschrijven, 'Misschien komen we met een aangepaste 'Zauberflöte' - niet als vervanging, maar als discussiepunt.' zegt De Beer in *Trouw*.[206] De Beer besefte goed dat ze voor opschudding zou zorgen en dat was ook haar bedoeling. Ze wilde kijken hoe ver ze kon gaan met opera en hoewel ze in interviews spreekt over herschrijven, benadrukt ze evenzoveel dat *Rewriting Zauberflöte* is bedoeld als experiment. Het doel was om het debat te openen in een operawereld waar nog steeds een taboe rust op het bewerken van oude meesterwerken. Op de vraag of we *Die Zauberflöte* nooit meer integraal mogen opvoeren antwoordt ze in *De Volkskrant*:

> Dat zeg ik niet, ik zal nooit dogmatisch zijn waar het op kunst aankomt (…). Er zijn honderd manieren om de problemen van een werk te onderkennen. Het gaat erom dat we daar gevoelig voor zijn, dat we de schaduwkant durven bekijken. Nu gaan we even heel ver en pakken we de tekst ingrijpend aan.[207]

Het feit dat ze 'nu even heel ver gaat' zegt weinig over wat ze dan precies wil schrappen of herschrijven een geeft bovendien aan dat het gaat om een project, iets van tijdelijke aard. Zoals De Beer zegt, er zijn honderd manieren om aan de slag te gaan met een oude klassieker. Een regisseur kan tekst en muziek bewerken, maar kan er ook voor kiezen om deze intact te laten en bepaalde verhaallijnen te thematiseren. Het belangrijkste is dat de operawereld open staat voor al deze benaderingen. Het feit dat er zoveel manieren zijn om herschrijven te benaderen maakt dat er geen eenduidig antwoord te formuleren is op de vraag wie er gelijk heeft, de voor- of de tegenstanders. Elke opera is anders en elk argument dat voor- of tegenstanders geven behandelt een ander aspect van opera. Regisseurs moeten met al deze aspecten rekening houden als ze een regieplan schrijven. Een opera behouden en respecteren is belangrijk, maar het is daarnaast noodzakelijk om te bedenken hoe je als regisseur met de inhoud van een opera wil omgaan. Wat wil je benadrukken, wat wil je nuanceren, waar is context bij nodig, welke boodschap wil je overbrengen en wat is daar de beste manier voor?

Deze belangrijke vragen kwamen gedurende mijn onderzoek bovendrijven en ik was benieuwd of er vanuit de wetenschap ideeën zijn over deze kwesties. Ulrich Müller dacht hier ook over na en kwam tot de conclusie dat het 'possibly unanswerable questions' zijn.[208] Er bestaan geen regels en geen grenzen in hoe ver je kunt gaan bij het bewerken van een theaterstuk of opera, aldus Müller. Het is aan de regisseur zelf hoe ver hij of zij de grens wil oprekken. De schrijfsters die meewerkten aan de nieuwe versie van *Die Zauberflöte* kregen van De Beer geen grenzen opgelegd, waardoor alles

[206] Van der Lint, 'Een omarmende Zauberflöte.'
[207] Bekkering, 'Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is.'
[208] Müller, 592.

mogelijk was. Dat resulteerde in een zwarte Pamina die verliefd werd op Monostatos, een Koningin van de Nacht in omaondergoed en een moeder-dochter relatie die werd verziekt door de patriarchale blik. [209] De versies die de schrijfsters maakten illustreren wederom hoe breed herschrijven kan worden opgevat - van het aanpassen van één enkel woordje ('schwarzer' wordt 'monster') - tot het kiezen voor een totaal andere verhaallijn. Het feit dat *Rewriting Zauberflöte* geen grenzen kende stuitte op veel kritiek. Omdat het project in eigen beheer werd uitgevoerd vormde dit geen probleem, maar in het geval van een grote, dure operaproductie zal een regisseur altijd moeten balanceren. Het materiaal met rust laten toont weinig creativiteit, maar de opera radicaal bewerken geeft financiële risico's. De kaartverkoop zou kunnen teruglopen als een regisseur over de grens gaat van wat het publiek accepteert. 'The final decision about modern *Regietheater* must be made by the audience, because there is no theater without spectators' zegt Müller. [210] Kortom, er zijn veel factoren waar rekening mee moet worden gehouden, ook dat vind ik terug in de essays van Audi:

> De taaiste problemen die we onder ogen moeten zien om opera als levende kunst te laten gedijen, zijn de hoge kosten die met operaproducties gemoeid zijn, de omvang van operahuizen, de verleiding te zwichten voor de sterrencultus, de diepgewortelde huiver van een deel van het publiek voor nieuwe muziek, en al deze factoren moeten worden afgezet tegen het fundamentele inzicht dat het geheel belangrijker is dan elk van de afzonderlijke delen.[211]

De toekomst zal moeten uitwijzen of de operawereld tegen deze problemen is opgewassen en of het operapubliek zich kan vinden in het idee om meer te experimenteren in opera. Ondertussen vond ik in de literatuur wel draagvlak voor dat experiment. Het onderzoeksgebied opera & gender pleit voor een andere benadering van vrouwen in opera zodat het huidige publiek zich beter kan identificeren met de personages. Hoe je dat precies moet doen blijft een lastig vraagstuk waar ook volgens Mary Ann Smart geen definitieve antwoorden op zijn:

> Perhaps fortunately both for us and for Mozart's operas, there are no definitive answers about how to retain and convey the integrity of an "original" while still treating with honesty and respect the sensibilities of the times in which that original is re-created.[212]

[209] Langelaan, 'Revolutie in de opera.'
[210] Müller, 593.
[211] Audi, 24.
[212] Smart, 49.

Wat betreft Smart ligt er een uitdaging voor regisseurs om de subteksten, de 'messages that lie below the surface', te vinden en deze te vertalen naar een bewerking voor hedendaags publiek. Daarin liggen kansen om nieuwe boodschappen aan opera te onttrekken:

> Its seductive siren song can be heard now not as disarming and intoxicating its auditors, but as beckoning toward unexplored territories, inviting us to imagine new voices and messages behind its melodies. [213]

Lotte de Beer is van mening dat het huidige publiek het verdient om opera te ervaren die is aangepast aan de taal en de maatschappij van nu. Dat zal altijd haar persoonlijke mening als regisseur blijven en daar zullen altijd tegenreacties op zijn, maar ik kan wel concluderen dat in de literatuur draagvlak voor haar visie te vinden is. Over het algemeen heb ik meer theorieën gevonden die aansloten bij de argumenten van voorstanders dan bij die van tegenstanders.

Rewriting Zauberflöte was bedoeld als statement en als opening van een debat over experiment in opera. Er deden zangers en zangeressen aan mee die wisten dat ze risico liepen door zich te verbinden aan dit project. Hun deelname zou gevolgen kunnen hebben voor hun verdere carrière in de operawereld. Het feit dat ze toch besloten mee te doen laat wellicht zien dat er vanuit de operawereld behoefte is aan projecten die grenzen in het operaveld verleggen. Met deze kennis zou vervolgonderzoek zich kunnen richten op de vraag hoe het bevorderen van diversiteit, bijvoorbeeld in de vorm van meer vrouwelijke regisseurs, niet-witte makers en 'colorblind casting'[214], kan helpen om deze risico's weg te nemen. De 'possibly unanswerable questions' zullen waarschijnlijk nooit een definitief antwoord krijgen, elke regisseur creëert met zijn of haar werk een eigen antwoord. Als de operawereld meer open staat voor experiment zijn er honderd verschillende manieren waarop een opera benaderd kan worden en zo worden honderd verschillende antwoorden geformuleerd. Ik hoop in de toekomst nog veel van deze antwoorden te mogen aanschouwen en hoop te kunnen concluderen dat opera door meer experiment een relevante kunstvorm blijft die middenin de maatschappij staat.

[213] Smart, 16.
[214] Onder 'colorblind casting' verstaan we het selecteren van artiesten voor een bepaalde rol zonder dat rekening wordt gehouden met huidskleur, etniciteit, geslacht of lichaamsvorm.

Bibliografie

Wetenschappelijke literatuur

Audi, Pierre. et. al. *(How) Opera Works, (Hoe) Opera werkt.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Beardsley, Monroe C*. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. 1958*.* Indianapolis: Hackett, 1981.

Bermúdez, José Luis, en Gardner, Sebastian, red. *Art and Morality.* Londen: Routledge Taylor & Francis Group, 2003.

Branscombe, Peter. *W.A. Mozart Die Zauberflöte* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Buch, David J. ''Fairy-Tale Literature and ''Die Zauberflöte.'' *Acta Musicologica* 64 (1992): 30 – 49.

Bell, Clive. *Art.* 1913*.* Charlestown, South Carolina: Bibliobazaar, 2007.

Carroll, Noël. ''Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research,'' *Ethics* 110 (2000).

Carroll, Noël. ''At the Crossroads of Ethics and Aesthetics.'' *Philosophy and Literature* 34 (2010). 248 – 259.

Clément, Catherine. *Opera or the Undoing of Woman*. 1979. Vertaald door Betsy Wing. Londen: I.B. Tauris Publishers, 1997.

Dellamora,Richard, en Daniel Fischlin*. The work of opera*: *genre, nationhood, andsexualdifference.* New York : Columbia University Press, 1997.

Freyhan, Michael, ''Toward the Original Tekst of Mozart's ''Die Zauberflöte.'' *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986): 355 – 380.

Gaut, Berys en Dominic McIver Lopes, red. *The Routledge Companion to Aesthetics.* Londen: Routledge Taylor & Francis Group, 2001.

Gerwen, Rob van. *Implication Art and How it Helps Clarify Both the Definition of Art and Art's Moral Autonomy* A Post-Script to Ethical Autonomism' (2011. manuscript).

Gerwen, Rob van. ''Een politieke rol voor kunst?''*Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 110.2 (2018): 197 - 202.

Gerwen, Rob van. ''Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent.'' *Contemporary Aesthetics* 2 (2004).

Howards, Alyssa. ‘’Beyond the Glockenspiel: Teaching Race and Gender in Mozart’s Zauberflöte.’’ *Unterrichtpraxis/Teaching German* 47 (2014): 1-13.

Hutcheon, Linda, en Hutcheon, Michael. ‘’Adaptation and Opera.’’ In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies,* geredigeerd door Thomas M. Leitch. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Hutcheon, Linda. ‘’Interdisciplinary Opera Studies.’’ *PMLA* 121.3 (2006): 802 – 810.

Leenders, Luuk. Bachelorscriptie *De Rol van Moraal in de Artistieke Waardering van Kunst: Over de artistieke verdienste van immorele aspecten van een kunstwerk,* 2014. Geraadpleegd op 26-9-2018.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

McFarland, Robert B. ‘’Mann und Weib, and Baby Makes Two: Gender and Family in Johann Wolfgang von Goethe's Sequel to The Magic Flute.’’ *BYU Studies Quarterly* 43.3 (2004): 207 – 217.

Müller, Ulrich ‘’Regietheate/Director’s Theater.’’ In *The Oxford Handbook of Opera,* geredigeerd door Helen M. Greenwald, 582-605. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Smart, Mary Ann. *Siren Songs: Representations of Gender and Sexuality in Opera.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

Stolnitz, Jerome. *The Philosophy of Art Criticism*. New York: Houghton Mifflin, 1960.

Till, Nicholas. *The Cambridge Companion to Opera Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012

Krantenartikelen en online artikelen

Auteur onbekend, ‘Nieuwe Die Zauberflöte vol vocale pracht, *Dagblad de Limburger,* 29 mei 2008.

Auteur onbekend, ‘Mogen vrouwen ook iets zeggen als het over vrouwen gaat?’, *NRC Handelsblad,* 17 juni 2018.

Auteur onbekend, ‘#MeToo bereikt nu ook de kunstwereld’, 4 februari 2018. https://nos.nl/nieuwsuur/artikel/2215396-metoo-bereikt-nu-ook-de-kunstwereld.html

Alexander Hiskemuller, ‘Het temmen van de feeks: genderbenderklucht met grimmig slotakkoord’, *Trouw,* 4 maart 2019.

Anton de Wit, ‘Grachtengordel’ *Nederlands Dagblad*, 21 april 2018.

Erik Voermans, ‘Ik wil opera van deze tijd maken’, *Het Parool,* 11 augustus 2018.

Erik Voermans, ‘Poppen verdringen musici in Die Zauberflöte’, *Het Parool,* 26 mei 2008.

Erik Voermans, ‘Voortdurende lust voor oog en oor’, *Het Parool,* 7 december 2012.

Erwin Roebroeks, ‘Lotte de Beer wil opera interessant maken voor jongeren’, 7 oktober 2016. https://noisey.vice.com/nl/article/9bkkbv/lotte-de-beer-wil-opera-interessant-maken-voor-jongeren

Esther van Fenema, ‘Laat Mozart toch met rust Lotte de Beer en Anousha Nzume’, *ThePostOnline*, 23 april 2018.

Eva Peek, ‘Gun Mozart toch een beter libretto dan die racistische toverfluit’, *NRC Handelsblad*, 20 april 2018.

Franz Straatman, ‘Musical’, *Trouw,* 4 december 1995.

Frits van der Waa, ‘Mozarts sprookjesopera is een kunstwerk waarmee theatermagiër Simon McBurney wel raad weet’ *De Volkskrant,* 6 maart 2015.

Han van der Horst, ‘Prutsen aan Mozart, mag dat?’, Opiniepagina Joop, BNN Vara, 18 april 2019. https://joop.bnnvara.nl/opinies/prutsen-aan-mozart-mag

Hein Janssen, ‘Otello (****)’, *De Volkskrant*, 5 februari 2018.

Herien Wensink, ‘Deze twee vrouwelijke regisseurs namen het seksistische Het temmen van de feeks onder handen.’*De Volkskrant,* 14 februari 2019.

Inge Cohen Rohleder, *Toveren met muziek,* geraadpleegd op https://8weekly.nl/recensie/toveren-met-muziek/

Ivo Postma, ‘Lichtvoetige Zauberflöte in sporthal’, *De Gelderlander,* 30 augustus 1999.

Jacqueline Oskamp, ‘Het feest van Karel Appel’, *De Groene Amsterdammer,* 6 december 1995.

Jappe Groenendijk, ‘Lotte de Beer: ‘In deze tijd zijn gedeelde ervaringen van levensbelang’, 16 februari 2017. https://operaforwardfestival.nl/nieuws/lotte-beer-tijd-gedeelde-ervaringen-levensbelang/

Joep Christenhusz, ‘W.A. Mozart, #MeToo en mannelijkheid’ *De Volkskrant*, 2 oktober 2019.

Joost Galema, ‘Mozarts ‘Zauberflöte’ en ‘Requiem’ levert mooie combi opera op’, *NRC Handelsblad,* 23 augustus 2018.

Jordi Kooiman, ‘Lotte de Beer houdt haar passie fris’,Opera Magazine, 6 februari 2019. Geraadpleegd op https://www.operamagazine.nl/featured/47046/lotte-de-beer-houdt-haar-passie-fris/.

Jordi Kooiman, ‘Opera Spanga maakt remix van Zauberflöte,’ Opera Magazine, 21 mei 2015. Geraadpleegd op https://www.operamagazine.nl/binnenkort/32666/opera-spanga-maakt-remix-van-zauberflote/

Jos Frusch, ‘De helende kracht van die Zauberflöte’, *Dagblad van het Noorden,* 12 maart 2004.

Joyce Roodnat, ‘De angry bitch is een paradijsvogel’, *NRC Handelsblad*, 29 augustus 2018.

Kasper Jansen, ‘Appel en Audi herhalen fraaie Die Zauberflöte’, *NRC Handelsblad,* 6 maart 1999.

Kasper Jansen, ‘De Toverfluit als natte nachtmerrie’, *NRC Handelsblad,* 29 mei 2015.

Kasper Jansen, ‘Papageno is niet langer de irritante simpelmans, maar een cynische nar; Prachtige Zauberflöte van Appel en Audi’ *NRC Handelsblad,* 2 december 1995.

Kasper Jansen, ‘Weerzinwekkende mannensekte ; Opera Zuid biedt een opmerkelijke kijk op Die Zauberflöte’ *De Volkskrant,* 8 maart 2004.

Kees Vlaardingerbroek, ‘Kunstenaar moet vrij zijn om abjecte anderen te tonen’ *NRC Handelsblad,* 5 juni 2018.

Kester Freriks, ‘Verrassende mix van muziek en satire’, De Theaterkrant, 28 mei 2018. Geraadpleegd op: https://www.theaterkrant.nl/recensie/the-electric-flute/opera-spanga/

Loudi Langelaan, ‘Revolutie in de opera’, 19 april 2018. Geraadpleegd op https://www.oneworld.nl/cultuur/revolutie-in-de-opera/

Mariët Meester, ‘Wéér die hoeren, weg met #MeToo in de boekenkast’, *NRC Handelsblad*, 21 maart 2019.

Marjolijn Sengers, ‘Creatief poppenspel relativeert Mozarts Zauberflöte’, *Eindhovens Dagblad*, 30 juni 2008.

Mark Moorman, Cultuurprofiel PWB, *Volkskrant Magazine*, 29 juni 2019

Max Arian, ‘Het gaat om één vraag: is het levend? : De lege ruimtes van regisseur Simon McBurney.’ De Groene Amsterdammer, 12 december 2012.

Max Arian, ‘Monster’, *De Groene Amsterdammer,* 12 september 2018.

Max Arian, ‘Mozart in de fabriekshal’ *De Groene Amsterdammer,* 30 augustus 2018.

Mieske van Eck, ‘‘Die Zauberflote’ van Opera Zuid feest van kleur en klank.’ *Eindhovens Dagblad,* 9 maart 2004.

Mischa Spel, ‘Een wonderschone Die Zauberflöte; Regisseur McBurney maakt Mozart eigentijds met humor en veel inventieve effecten’ *NRC Handelsblad,* 10 december 2012.

Mischa Spel, ‘Onze opera is de wereldtop’, *NRC Next,* 7 november 2015.

Mischa Spel, ‘Zauberflöte met lappen popjes’, *NRC Handelsblad,* 26 mei 2008.

Moon Saris, ‘De Beer is los’, *Het Financieele Dagblad,* 10 november 2018.

Nell Westerlaken, ‘Opera Zauberflöte Requiem voegt Mozarts luchtige en sombere stijlen samen’, *De Volkskrant,* 21 augustus 2018.

Nicolas Mansfield en Anton Bakx, ‘Mag je opera’s in een modern jasje steken? ‘Men tekent ook geen snor op de Mona Lisa’, *Trouw,* 28 april 2018.

Oswin Schneeweisz, ‘Prachtig poppenspel in Die Zauberflöte’, *Algemeen Dagblad,* 27 mei 2008.

Persis Bekkering, ‘Hoe kunnen we het operarepertoire naar deze tijd brengen?’, Theaterkrant, 16 april 2018.

Persis Bekkering, ‘Waarom Mozarts Zauberflöte ook maar een naar seksistisch en racistisch werk is’, *De Volkskrant,* 17 april 2018.

Peter van der Lint, ‘Die Zauberflöte maar dan met z’n allen’, *Trouw,* 14 maart 2015.

Peter van der Lint, ‘Een omarmende Zauberflöte, *Trouw*, 15 april 2018.

Rinskje Koelewijn, ‘Ik ben een zwerfkat’, *NCR Handelsblad*, 2 juni 2018.

Rob Leemhuis, ‘Die Zauberflöte zonder Mozart’, *Dagblad van het Noorden*, 8 mei 2015.

Roland de Beer, ‘Appel-spektakel eist ruimte op in Muziektheater Zauberflote wil geen eenheid worden’ *De Volkskrant,* 4 december 1995.

Ron Rijghard, ‘Het racisme in Othello is onmiskenbaar’, *NRC Handelsblad*, 1 februari 2018.

Ron Rijghard, ‘Dit jaar ging het theater vooral over migratie en racisme’, *NRC Handelsblad*, 27 juni 2018.

Sabeth Snijders, ‘Gejoel als na een popconcert bij opera exclusief voor jongeren’, *NRC Handelsblad,* 5 september 2018.

Sjaron Minailo, ‘Poets de tijdgeest van Die Zauberflöte niet schoon’, *De Volkskrant*, 22 april 2018.

Steffi Weber, ‘Geen tegenstander te horen bij herschreven Zauberflöte’, *nrc.next*, 23 april 2018.

Stijn Voet, ‘De tragische Zauberflöte van Holland Opera’, 24classics, augustus 2018. Geraadpleegd op: https://www.24classics.com/lees/de-tragische-zauberflote-van-holland-opera/1535635658

Sylvain Ephimenco, ‘’De moeder, de vrouw’ kan onze ondergang betekenen’ *Trouw,* 21 juni 2018.

Sylvester Feldberg, ‘Brief van de dag: Herschrijven doet Zauberflöte geen recht.’ *De Volkskrant*, 20 april 2018.

Wieteke van Zeil, ‘Hoe zwarte modellen in westerse kunst verschijnen’, De Volkskrant, 24 april 2019.

Wieteke van Zeil, ‘Speurneus’, *Volkskrant Magazine*, 29 juni 2019.

Websites:

http://www.wimtrompert.nl/Zauberflote-N.O.&B..html

http://operafront.com/philosophy/8wlos4bs32ae3dq0274awj1pm01jsl

Overig:

''Anousha On the Sofa // Rewriting Zauberflöte.'' [online videoclip]. (21 april 2018). Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=_vYv_Ow24BQ

Tongeren, Wout van. (13 augustus 2018). *Podcast over Die Zauberflöte* [podcast]. Geraadpleegd 2 april 2019, op https://www.operaballet.nl/nl/magazine/podcast-over-die-zauberfl-te

''Baliedebat Hoge kunst, lage woorden, over seksisme en racisme in opera.''[online videoclip]. (live stream van 14-04-2018) Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=5rXszbc2Ruc

''Why opera is worth fighting for | Lotte de Beer |TEDxAuCollege.'' [online video clip]. (14 april 2016). Geraadpleegd op https://www.youtube.com/watch?v=bhgonb4EqXI