

Leesprobe:

(...)

Dirigenten

‘We stonden op de rand van een juridisch gevecht’

Tot de zwaargewichten die geen vat kregen op Pierre Audi toen hij net kwam aanzetten hoorde Hartmut Haenchen, de muzikaal directeur. ‘In ons eerste gesprek werd me duidelijk’, zegt Haenchen, ‘dat deze man geen ervaring had met plannen en beslissingen nemen op een termijn die nodig is voor opera. Audi had een manier van organiseren in zijn hoofd die niet de mijne was.’

Haenchen was bij Audi’s komst het muzikaal geweten van de Nederlandse Opera. Hij was bovendien chefdirigent van het NedPhO, dat een eigen directie had en een eigen behuizing. Een orkest dat een dubbelleven leidde als dienend operaorkest en als zelfstandig concertorkest. Dat deze dubbelconstructie het gevolg was van Oudhollandse politieke compromissen, probeerde Haenchen naar vermogen te verdringen. Hij vatte zijn taken op zoals een *Generalmusikdirektor* in een Duitse stad het pleegt te doen wanneer hij zowel voor de opera als de concertpraktijk het hart op de goede plaats heeft zitten. Haenchen probeerde het NedPhO op niveau te krijgen door een praktijk van intens repeteren en door het uitstippelen van opera’s en symfonisch werk waar hij oefenstof in zag voor het ontwikkelen van samenspel, muzikaal zelfvertrouwen en nuances in de orkestklank.

Maar dan: het NedPhO was zelf ook een dubbelconstructie. Het was een naar 140 muzikantenbanen slinkend corpus waarbinnen een symfonieorkest en een kamerorkest draaiende werden gehouden. Aan de basis lag een roostersysteem waarin concertdiensten, operadiensten, repetitiediensten, reisen, deeltijdbaanpercentages, afvloeiingstrajecten, ziekten, vakanties en zwangerschapsverloven tot de eenvoudiger parameters hoorden, een gordiaanse knoop waar bezettingsvraagstukken en allerlei kwesties van individuele kwaliteit, interne rangorde en ‘muzikaal bij elkaar passen’ ook nog hun eigen logica aan oplegden.

Voormalige APHO-, NKO- en USO-musici voelden zich ontheemd, of merkten – de voormalige *Trouw*-muziekredacteur Franz Straatman schreef het op in een boek over de voormalige NedPhO-directeur Loot – dat ze op een zwarte lijst stonden, zoals de USO-musicus die na drie maanden thuiszitten uiteindelijk maar besloot de telefoon op te pakken met de vraag of er nog iets voor hem te doen was.¹ Het leken niet de beste voorwaarden, maar het NedPhO-symfonieorkest boekte met Haenchen snel vooruitgang in zijn concertseries, en bij de Opera ontpopte Haenchen zich tot muzikaal gezicht bij uitstek.

Na zijn eerste *Boris Godoenov* met het NedPhO in januari 1987 nam Haenchen in de negen maanden die erop volgden nog eens drie operareeksen voor zijn rekening met drie verschillende orkesten, *Der Rosenkavalier* met het Rotterdams Philharmonisch, *Tristan* met het Concertgebouworkest en Verdi’s *Don Carlos* weer met het NedPhO. Tussendoor kwam Haenchen langs, het kon niet op, met de Komische Oper Berlin voor gastopvoeringen bij de Nederlandse Opera van Reimanns *Lear* en Händels *Giustino*. Sinds de oprichting van de Nederlandse Operastichting in 1965 kwam geen operadirigent in Amsterdam zo vaak binnen een kalenderjaar in actie.

Waar Van Vlijmen zich ontwikkelde tot het slechtnieuwsgezicht van de opera, was Haenchen de man die het applaus haalde. 'Toen Van Vlijmen weg moest, vond hij dat ik samen met hem moest opstappen bij de opera. Ik heb dat geweigerd. Ik voelde verantwoordelijkheid voor het orkest', zegt Haenchen.

Haenchen kon gezien worden als een kandidaat voor de opvolging van Van Vlijmen, maar hij zegt buiten de zoekprocedure te zijn gehouden tot de benoeming van Pierre Audi 'bijna rond' was. 'Audi leek me een goede chefregisseur, maar geen directeur. Zo zie ik hem nog steeds, als een chefregisseur en niet als een directeur.'

(...)

Audi's stukkenkeuzes gingen soms ten koste van het nog opgroeiende NedPhO, vindt Haenchen. 'Je kunt niet alles meteen voorschotelen aan een orkest dat nog geen eenheid is. De ontwikkeling die ik met het NedPhO heb kunnen maken was puur aan de concertsector te danken. Er zijn opera's bij geweest die onnodig waren voor het orkest, en muzikaal niets opgeleverd hebben. *Samson et Délila* van Saint Saëns was het slechtste wat ik in zeventig jaar heb meegemaakt op het gebied van repertoire, regie en cast. Het is ook niet mijn stuk, dat kwam er nog eens bij.'

Eensgezindheid over de agenda bleef ver te zoeken. 'Mijn kritiek is dat Pierre altijd alles zo lang mogelijk open houdt', zegt Haenchen. 'Er zijn fantastische dingen gebeurd die veel eerder hadden kunnen gebeuren. Met repertoire, dirigenten, zangers. We hebben mogelijkheden laten lopen. *Moses und Aron* stond al op mijn lijst en zelfs in mijn contract. Toen ik hoorde over de mogelijkheid dat Boulez en het Concertgebouworkest het zouden doen, stond ik daar vierkant achter. Maar voordat het allemaal in beweging kwam, kon Boulez niet meer en het Concertgebouworkest ook niet. Pas jaren later is dat op z'n pootjes terecht gekomen.'ⁱⁱ

Het uitstellen van artistieke besluiten bij de opera had een nadelig effect op de concerten van het NedPhO, zegt Haenchen. 'Zolang je niet weet wat voor opera je gaat spelen in die en die periode, weet je ook niet hoeveel musici je nodig hebt, en weet je dus ook niet of je in diezelfde periode Mahler kunt spelen in de concertzaal of dat je het bij Mozart moet laten. Wanneer is het kamerorkest nodig, wanneer het symfonieorkest? Dat stond te laat vast. Daardoor had ik weer een probleem met het uitnodigen van solisten en gastdirigenten voor de concerten. Dat is lang zo gebleven. Truze begreep het en heeft er een goede rol in gespeeld, net als Jaap Mosterd van de operaplanning. Die probeert Pierre ook altijd 'naar voren' te praten. Ik kwam er niet doorheen.'

(...)

'GASTDIRIGENTEN, OOK EEN PIERRE-VERHAAL'

Haenchen vond dat hij als muzikaal directeur zeggenschap had over het uitnodigen van gastdirigenten. En over de zangerskeus. Ook als het producties betrof die hij niet zelf dirigeerde. 'Hoe later je uitnodigt, hoe lager meestal het niveau.'

'Gastdirigenten bij de opera. Dat is ook een Pierre-verhaal', zegt Haenchen. 'We hebben er een paar in huis gehad – niet dankzij mij – die zo teleurstelden dat ze niet terug hoefden te komen. Het niveau van de gastdirigenten is nu hoger. Dat komt doordat de opera een naam heeft ontwikkeld én doordat het orkest is verbeterd. Dan kun je ook betere dirigenten krijgen.'ⁱⁱⁱ

'Toen Frans Brügger werd uitgenodigd voor Mozarts *Idomeneo* was ik onthutst. Van Vlijmen had me gevraagd deze opera te doen. Ik had er voorwerk voor gedaan, ik

was al bijna klaar met het betekenen van de orkestpartijen, met streken, articulaties, legatobogen.^{iv} Ik vroeg: “Pierre, weet je echt wat je doet?” Brüggens eigen orkest wist wat Brüggens wilde. Hun fantastische manier van uitvoeren slepen ze erin door veel te bediscussiëren en uit te proberen. Bij het NedPhO was daar geen tijd voor en de musici begrepen zijn dirigeertechniek niet.

Volgens ex-NedPhO-directeur Jan-Willem Loot verwachtten de orkestleden een dirigent ‘die een opmaat kon slaan’. Volgens Pierre Audi verzichte Haenchen de sfeer rond Brüggens *Idomeneo*-repetities door NedPhO-musici het dirigeren van Brüggens tegen te maken. Volgens operamedewerkers vroeg Brüggens kort voor de première om extra repetitietijd en bood hij aan musici daarvoor uit eigen zak te betalen, een voorstel waar het orkest niet op inging. Brüggens tenslotte, stuurde Loot na gedane zaken een aardig briefje, zegt Loot: ‘*In mijn ogen zijn het NedPhO/NKO en ik incompatible*’.

Na het fiasco bij DNO doorliep Brüggens naast zijn werk met het Orkest van de Achttiende Eeuw een succesvolle nevenloopbaan als gedeeld chefdirigent van het Radio Kamerorkest en vaste gastdirigent van het Orchestre de Paris, en trad hij op met toporkesten als het Concertgebouworkest en het orkest van Tel Aviv.

Haenchen: ‘Wat veel spanning heeft opgeleverd, was dat Pierre geen regies van Harry Kupfer meer wilde. *Die Frau ohne Schatten* van Strauss in de regie van Kupfer, dat wilde Pierre niet hebben. Het was al afgesproken met Kupfer, ik had voorwerk met hem gedaan, maar er was geen contract. Net als bij *Die Meistersinger von Nürnberg*. Ook dat had Van Vlijmen met Kupfer afgesproken. Pierre is op het nippertje gezwicht.’

De producties gingen door in 1992 (*Die Frau ohne Schatten*) en 1995 (Wagners *Meistersinger*). Beide keren dirigeerde Haenchen. Daarna heeft Kupfer niet meer bij DNO geregisseerd.

Haenchen ervoer de samenwerking op de derde etage als ‘deprimerend’. ‘Pierre en ik stonden op de rand van een juridisch gevecht. Mijn contract als muzikaal directeur, daar stonden rechten en plichten in. Ik had iets te zeggen over repertoire, over gastdirigenten, over casts. Over alles waarover we steeds botsten. Mijn bevoegdheden stonden er duidelijk in. “Nee”, zegt Pierre, “ik ben de baas.” Pierre heeft gewoon besloten mijn positie te veranderen.’

Volgens Lodder stond het voor de komst van Audi al vast dat een statutair tweehoofdige directie niet driehoofdig kon zijn, en dat Haenchens titel na het verstrijken van zijn lopende contractperiode bij DNO moest veranderen in ‘chefdirigent’. ‘Het beestje moest een andere naam hebben.’

(...)

43

Der Ring des Nibelungen

‘Alles aan dit ding druist in tegen één vorm’

Na Audi’s verkenningen van Monteverdi, klassieken en hedendaags werk braken de tijden aan van de grote primeur waar Maurice Huisman, Hans de Roo, Nando Schellen, Edo de Waart en Jan van Vlijmen in serie op hoopten – volgens sommigen de eigenlijke reden voor de totstandkoming van het nieuwe Muziektheater. *Der Ring des Nibelungen*.

Gedirigeerd door Haenchen, geregisseerd door Audi en vormgegeven door George Tsypin, pakten premières en reprises uit op een 'hoogtepunt in de Nederlandse operageschiedenis' (schreef *NRC-Handelsblad*), een 'mijlpaal in de geschiedenis van de Nederlandse Opera' (schreef *De Telegraaf*), een productie die 'voor altijd op het netvlies zal blijven' (schreef *Trouw*).^v Volgens *The New York Times* was de door Audi geregisseerde Wagnercyclus die in het seizoen 2014-'14 zijn laatste voorstellingen beleefde *something of a signature piece for the Netherlands Opera*.^{vi}

(...)

De 119 voorstellingen leverden een bezoekerijfer op van 180 duizend. Dat het er niet nog een paar duizend meer waren, kwam doordat bij alle voorstellingen de eerste drie rijen – zakelijk directeur Lodder accepteerde het manmoedig – uit de parterre waren verwijderd. Voor de uitmontering schiep George Tsypin, een architect onder de decorontwerpers, een rigoureuze herarrangement van de begrippen toneel, orkestbak en auditorium. Bij elke van de vier opera's waar de cyclus uit bestaat deed hij dat op een verschillende manier, maar het principe bleef gelijk: Tsypin liet het toneelhuis ontmantelen. De ruimte liep ver naar achteren door en bood vanuit de zaal perspectief op een schijnbare oneindigheid van wisselend gekleurde hemelen. Speelvlakken braken uit het lijsttoneel en namen delen van de toeschouwersruimte in bezit. Door de parterre liepen plankieren. Als het spel zich daarnaar verplaatste, hadden zangers het publiek op hun lip.

Omgekeerd – Truze Lodder kon het alleen maar toejuichen – waren er bij elke voorstelling ook extra toeschouwers die in het toneelbeeld zaten, op kunstig gecreëerde zwevende balkons vanwaaruit ze neerkeken op Wagners goden, helden, reuzen en dwergen. Het publiek op deze 'adventure seats' zagen op hun beurt de toeschouwers in de zaal als achtergronddecor. Het orkest was bij de ene *Ring*-opera opgesteld op de zaalvloer, bij een volgende op het podium, als een klinkend decoronderdeel. Met Hartmut Haenchen, zoals Wagner had kunnen dichten, als magisch maaiend middelaar van motoriek en melos.^{vii}

TE ZWAAR VOOR GRÜBER

Voor Haenchen zette druk achter het ontstaan van een *Ring*-productie, zegt Truze Lodder. 'Pierre vond eigenlijk dat we er niet aan toe waren. Maar hij ging er toch in mee. Er kwam een plan op tafel om het met verschillende orkesten te gaan opvoeren, met de verschillende opera's over een paar jaar verspreid, en als afsluiting een cyclus.'

Lodder was tegen. 'Ik riep: "We hebben het lek net boven water en nu gaan we weer risico's nemen? De *Ring*, daar gaan operahuizen aan failliet." Waarop Pierre zei: "Maar Truze, we houden het simpel. We gaan het doen met één basisdecor." Voor de regie ging Pierre met Grüber praten.'

Als Klaus Michael Grüber instemde, kon er met Grüber naar ontwerpers worden gezocht.

Grüber leek geïnteresseerd.

Na een poosje zei Grüber nee.

'Hij was bang dat het hem te zwaar werd', zegt Audi.

De regisseur van de succesvolle *Parsifal* van 1990 vond dat hij een fikse Verdi nog wel aan kon, maar niet een Wagnervierluik dat men jaren met zich meetorst.

Haenchen hield Audi bij de les, zeggen Haenchen, Audi en Lodder: 'Pierre, waarom doe jij het niet?'

Lodder: 'Pierre twijfelde. Hij hoefde niet zo nodig. Hij heeft het gedaan om een probleem op te lossen.'

STERK PUNT: GEBREK AAN ERVARING

(...)

'Ik kon me een *Ring* voorstellen die Pierre zou inkleden naar de mogelijkheden van het huis', zegt Haenchen.

Een sterk punt – zo zou blijken – lag in Audi's gebrek aan ervaring met Wagner. Audi ging net als het Nederlandse publiek *from scratch*, zoals hij zegt. Een ander sterk punt was dat Haenchens juist rijke ervaring had met Wagner. Haenchen had weliswaar geen *Ring*-onderdeel meer onder handen gehad sinds een cyclus die hij in Oost-Berlijn zou dirigeren werd geaborteerd omdat Wotan hetzelfde hoedje droeg als DDR-leider Erich Honecker,^{viii} maar het verdrietige feit dat hij als dirigent in de DDR een aantal jaren in het verdomhoekje zat, had hem wel de tijd gegeven om zijn Wagner tot in detail te onderzoeken.^{ix}

Audi, die buiten de repetitiezaal nog verwickeld was in pijnlijke meningsverschillen met Haenchen over het artistieke beleid, noemde de samenwerking kort voor de openingsavond 'een van de heerlijkste uit mijn carrière; deze dirigent is ongelooflijk op de hoogte'.^x Terugblikkend zegt Audi: 'Bij de eerste scène was Haenchen nog argwanend. Maar langzaam zag hij dat het ging lukken.'

THE EMPTY SPACE REVISITED

Nooit namen decors zo duidelijk deel aan een *Ring*-opvoering als de constructies van George Tsybin. Met zijn herbestemmingen van de ruimte stelde Tsybin de conventies van het zien en gezien worden zo op de proef dat zijn concept onwillekeurig deed denken aan tijden waarin de Ouden hun amfitheaterrecepten uitknobbelden.

Volgens Hartmut Haenchen werd er eerst gedacht aan een orkestbak die het model zou benaderen van de 'mystieke afgrond'. Zo noemde Wagner de orkestbak die hij naar eigen recept liet bouwen in Bayreuth. In Wagners Festspielhaus is het orkest met dirigent en al onttrokken aan het oog van het publiek omdat het in een steil naar beneden aflopende orkestbak speelt, die van boven voor een deel is bedekt door een kap met een gekromde rand. Dit zorgt voor een versmolten orkestgeluid.

Geen optie voor het Muziektheater. Een schelpvormige kap boven de orkestbak zou een groot deel van het publiek het zicht op het podium ontnemen, want de theaterzaal loopt hier niet steil omhoog zoals in Wagners Festspielhaus. Het plan werd op z'n kop gezet. Haenchen zegt Audi op het idee te hebben gebracht van een 'zichtbaar orkest'. 'Mijn tweede voorstel was iets met het orkest te doen dat de ring zelf afbeeldt', zegt Haenchen. 'Geef het orkest bij elke aflevering een andere plaats! Pierre wilde de posities met de klok mee laten draaien, maar ik vond tegen de klok in beter. Vanwege de "negatieve kracht" van de ring.'

Als het orkest *achter* de zangers zat, dacht Haenchen, dan hoefden die zangers er ook niet overheen te brullen, en was een 'intiem, bijna kamermuzikaal' schouwspel mogelijk.

Dat was Haenchens grootste wens.

(...)

GEORGE TSYPIN: 'WERKEN AAN DE RING WAS PURE MARTELING'

Goedgeschouwd kwam de Amsterdamse *Ring* uit Moskou. Malevitsj was de inspiratie, zegt George Tsy-pin. 'Als er één ding in mijn bloed zit, dan is dat het Russisch modernisme, de avantgarde van voor de oorlog. Malevitsj. Kandinsky. Vooral Malevitsj.'

Tsy-pin, geboren in de voormalige Sovjetrepubliek Kazachstan, studeerde in Moskou architectuur en beeldhouwkunst, voor hij naar New York verhuisde.

'Aan de academie waar ik studeerde was Malevitsj nonexistent. Niemand praatte erover. En op de academie zaten nog mensen uit die tijd. Die hielden zich stil! In het Museum of Modern Art in New York zag ik werk van een Rus, een van de grote namen aan de wanden van het MoMa. Ik realiseerde me tot mijn schrik dat het de oude man was die bij mij op de beeldhouwafdeling in Moskou de klei stond te roeren.'

Kazimir Malevitsj, kubistisch schilder en tijdloos 'suprematist', meester van het gecraqueleerde zwarte vlak. 'Misschien heb ik wat van zijn energie kunnen vangen voor mijn theaterontwerpen', zegt Tsy-pin.^{xi}

'Pure marteling' was het werken aan de *Ring*, bekent George Tsy-pin – die behalve een architect onder de ontwerpers ook een beeldend kunstenaar is onder de architecten. 'Pierre kwam een jaar of anderhalf voor de eerste voorstelling bij me. Hij vertelde over het orkest in het toneelbeeld en acteren in de zaal. Het verzoek was of ik de hele relatie van show en publiek opnieuw wilde overdenken.'

Tsy-pin kende muziek noch tekst. Dan is een half jaar niet lang voor het ontwerpen van een Wagnercyclus – de ijzeren wet in acht genomen dat bouwtekeningen en maquettes voor een operadecor een jaar vantevoren in het bezit moeten zijn van de technische dienst. Nog vervelender was dat Tsy-pin 'niets in gedachten' kreeg, toen hij naar de muziek luisterde en de teksten las. 'Een paar ideetjes, letterlijke beelden. Dat was alles. Terwijl iets concreets juist niet de bedoeling was.'

Daar kwam bij dat alles in Tsy-pin zich verzette tegen het idee alle vier de afleveringen in één beeldconcept te vangen. 'Die fout wordt altijd opnieuw gemaakt, merk ik. Dan speelt alles zich af onder dezelfde paraplu, in één ruimte of rond één machine. Daar vind ik de wereld van de *Ring* te complex voor. Het probleem van deze cyclus is dat je hem niet kunt omvatten. Als je dat probeert ontploft hij in je gezicht. Alles aan dat ding druist in tegen één vorm.'

Tsy-pin las wat om de *Ring* heen. 'Genoeg om ermee vertrouwd te raken. Ik vind dat een ontwerper niet alleen het verhaal moet kennen.'

In het onwetende Amsterdam gingen Haenchen, Audi, de Technische Organisatie Muziektheater, eigenlijk het hele huis maar vooral zakelijk directeur Truze Lodder nog uit van één basisdecor. Audi, bezorgd dat er niets kwam, haalde Tsy-pin naar de grachtengordel, nam hem in huis, gaf hem logeerruimte, kocht in een kunstnijverheidszaak alle materialen die Tsy-pin maar enigszins konden interesseren, en bond hem op het hart dat hij pas weer weg mocht als hij een ontwerp klaar had.

Tsy-pin zegt zich vanaf dat moment geconcentreerd te hebben een 'botsing van materialen', op zoek te zijn gegaan naar 'een "chemisch" idee van *wat is de oorsprong van deze wereld?*' Hout en ijzer werden dragende onderdelen. En glas. 'Mijn overtuiging is dat je met transparantie altijd in de buurt komt van iets essentieels. Met belichting erbij komt alles erop en eronder tot leven. Glas kan de ene keer vuur worden, de andere keer water, een volgende keer lucht.'

De Rijn werd een zwevende, sterk hellende megarechthoek van plexiglas. Roestig ijzer, een raakvlak van lucht en aarde, immers van zuurstof en erts, was de landingsplaats voor Wotan en zijn godenfamilie in *Das Rheingold*. Het houten circuit

dat het orkest omringde in *Die Walküre* verbeeldde de doorsnede van een buitenformaat 'oer-es', met jaarringen in verschillende kleuren hout. 'Je denkt een beetje mee. En dan ga je eroverheen', zegt Tsypin.

Spelen in de toeschouwersruimte? George Tsypin kwam op iets *beyond that*. 'Publiek in het toneelbeeld, op zwevende balkons.'

Hartmut Haenchen vindt het nog altijd geniaal. 'De bedoeling was iets te verzinnen voor akoestische reflectie in het decor. Toen kwam Tsypin met dát.'

Dein Schmidt, de DNO-productieleider die door Audi was aangewezen voor de hele cyclus, mocht komen kijken naar wat Tsypin bij Audi thuis zat te knutselen. 'Ik wist niet wat ik zag', zegt Schmidt. 'Het waren toch vier opera's, niet dertien of zoiets? Wat had Tsypin gedaan? Hij had voor iedere akte een maquette gemaakt. Drie maquettes voor *Die Walküre*, drie voor *Siegfried*, enzovoort, en een voor elke scène in *Das Rheingold*.'

Vloeren doemden op die moesten hellen, rijzen, dalen, scharnieren, naar achteren wijken, naar voren komen, in een plafond moesten kunnen veranderen en, duizenden kilo's zwaar, bevestigd zijn aan driepuntsophangingen. Een *Ring* als bewegend organisme en uitdaging aan de zwaartekracht. 'Ik maak graag maquettes', zegt Tsypin. 'Je beeldhouwt de ruimte met je handen. Dan pas krijgt het zin.'

(...)

Na die eerste *Walküre* liet Franz Straatman in *Trouw* de voorecho klinken van een communis opinio tijdens de reeksen en cycli die nog volgden: 'Haenchen en Audi ontpoppen zich als meestervertellers. Haenchen doordat hij de noten van Wagner onopgesmukt hun werk liet doen. Audi doordat hij niet interpreteert, maar de emoties van de tekst hun werk laat doen en van daaruit de bewegingen modelleert. Dit wordt een gouden Ring.'^{xii}

(...)

Anish Kapoor, was eind jaren negentig nog niet in beeld voor *Parsifal*. Audi wilde Jannis Kounellis. De aanleiding was een verzoek uit Leipzig. De intendant Udo Zimmermann had het stuk daar op de agenda gezet met, jawel, inderdaad, Hartmut Haenchen, zegt Bertisch. 'Zimmermann wilde Haenchen als muzikaal directeur, Haenchen wilde *Parsifal* dirigeren, en daarvoor was Audi volgens Haenchen de aangewezen regisseur.' En toen vertrok Udo Zimmermann. Daarmee verwoei Haenchens benoeming, werd alles wat met Audi en Kounellis te maken had in Leipzig tot een dood dossier,^{xiii} en werd *Parsifal* hooguit een zaak om op te broeden voor DNO.

(...)

Hartmut Haenchen en Harry Kupfer waren de motor met zijspan in elkaars Nederlandse carrières. Vijf keer liep er in het Muziektheater een nieuwe door Kupfer geregisseerde voorstellingenreeks van de Nederlandse Opera, en twee keer stond er een gastvoorstelling uit Oost-Berlijn. Haenchen dirigeerde alle zeven titels en ook bijna alle reprises.^{xiv}

Een Kupfer-enscenering van *Boris Godoenov*, gepland door Van Vlijmen, vergezeld Haenchens dirigeerdebuut als muzikaal directeur in het Muziektheater. Een door Haenchen gedirigeerde *Meistersinger* betekende in 1995 Kupfers laatste DNO-regie. Dat Haenchen in Nederland ooit aan de slag ging, kwam door Kupfer. Hij tipte Hans de Roo, toen die met het Rotterdams Philharmonisch Orkest naar een gastdirigent zocht voor een reprise in 1984 van Kupfers encenering van *Elektra*. (...)

(...) ‘Keer op keer blijkt dat Haenchen in kennis en oordeelsvorming de meerdere van Audi is’, meldde Loot aan zijn eigen orkestbestuur.^{xv} ‘Als Haenchen het eindoordeel had over een gastdirigent, dan pas voelde ik me gerust’, zegt Loot. In plaats van Haenchen wierp nu Jan Willem Loot zich op als gesprekspartner van de operadirectie. ‘Daar werd het NedPhO formeel voor uitgenodigd, zoals het hoorde. Op een gegeven moment heb ik Haenchen gewoon weer meegenomen, haha. Hij was tenslotte mijn “chefdirigent van het NedPhO”, hoe je het ook wendde of keerde.’

ⁱ Franz Straatman, *De witte kuif op het frontbalkon*, Nieuw Amsterdam, 2009.

ⁱⁱ Winfried Maczewski, toen DNO-koördirigent, zegt Audi te hebben aangeraden *Moses und Aron* uit te stellen tot het koor het vereiste niveau zou hebben.

ⁱⁱⁱ Van Michael Halász, Peter Hirsch en Hans-Martin Schneidt werd weinig meer vernomen na hun gastdirecties van *Un ballo in maschera* (1990, regie David Alden), *Benvenuto Cellini* (1991, regie Tim Albery) en *Fidelio* (1991, regie Johannes Schaaf). Over Hirsch oordeelde Hans Heg na *Benvenuto Cellini*: ‘Een dirigent die niets van Berlioz begrijpt, en noch het NedPhO, nog minder het Operakoor bij elkaar weet te houden, en evenmin zangers weet te inspireren.’

^{iv} Speelaanwijzingen opschrijven in orkestpartijen is een werk dat vele maanden in beslag kan nemen. Haenchen dirigeerde in 2004 alsnog een gunstig ontvangen *Idomeneo*, geregisseerd door Ursel en Karl-Ernst Herrmann.

^v NRC Handelsblad (Mischa Spel), 6 februari 2014. De Telegraaf (Eddie Vetter), 3 mei 2004. Trouw (Peter van der Lint), 15 februari 2014.

^{vi} The New York Times (Nina Siegal), 4 september 2013.

^{vii} In de seizoenen 1997-’98 en 1998-’99 speelde in de eerste opera (*Das Rheingold*) het Residentie Orkest vooraan op de zaalvloer, omringd door een halfmond speelplankier. In de tweede opera (*Die Walküre*) zat het NedPhO rechts in het toneelbeeld, en in de derde (*Siegfried*) zat links in het toneelbeeld het Rotterdams Philharmonisch Orkest. In de slotaflevering (*Götterdämmerung*) was het orkest, ditmaal weer het NedPhO, terug op de zaalvloer, met een speelplankier in een halve cirkel eromheen. Bij de reprises in 2004-’05 en 2012-’14 begeleidde het NedPhO alle *Ring*-opera’s.

^{viii} De regie in de afgebroken Oost-Berlijnse *Ring* was van Ruth Berghaus.

^{ix} Haenchen heeft zijn bevindingen later vastgelegd in zijn boeken *Over de onverenigbaarheid van macht en liefde* (DNO 2004) en *Werktreue und Interpretation* (deel 2, Pfau Verlag, 2013).

^x De Volkskrant (RdB), interview met Audi, 29 augustus 1997.

^{xi} Tsypin ging na zijn dubbele opleiding in Moskou naar New York voor een studie theaterontwerp. Hij won een internationale prijsvraag in het kader van ‘New and spontaneous Ideas for the Theatre for Future Generations’, waarna hij als ontwerper op het hoogste niveau aan de slag kon in Salzburg, Parijs, Londen en Milaan. In de Twining Gallery in New York had Tsypin in 1991 een eerste sculpturentoonstelling.

^{xii} Trouw, 2 februari 1998.

^{xiii} Chailly werd in 2005 muziekdirecteur van de Oper Leipzig en chefdirigent van het Leipziger Gewandhausorchester. De operapost vervulde hij tot 2008, het chefschap bij het Gewandhausorchester tot 2014.

^{xiv} Nieuwe regies van Kupfer bij DNO in het Muziektheater waren *Boris Godoenov* (1987), *Salome* (1988), *La Damnation de Faust* (1989), *Die Frau ohne Schatten* (1992) en *Die Meistersinger von Nürnberg* (1995). De gastvoorstellingen uit de Komische Oper Berlin die DNO liet zien waren in 1987 *Lear* (van Aribert Reimann) en *Giustino* (Händel). Bij de oude Operastichting regisseerde Kupfer *Elektra* (1977), *Fidelio* (1981) en *Der Schuhu und die fliegende Prinzessin* (van Udo Ziummermann) (1983).

^{xv} geciteerd door Franz Straatman in *De witte kuif op het frontbalkon, Jan Willem Loot: muziek en management*, Nieuw Amsterdam, 2009.