

Leporello, van wie Malcolm King een sombere, bitsige Arlekijn maakt. Het model is wel de commedia dell'arte, maar Arlekijn heeft niets van de lichtheid die we kennen uit Strehlers klassieke visie. Hier zien we hoe Herrmann met de traditie creatief omgaat: hij ontleent een beeld aan het verleden maar gaat dit dan in zijn eigen werk een andere functie geven. In Leporello (schitterend gespeeld door Malcolm King) ontwaart men de donkere toonaard die doorheen de ganze vertoning loopt.

Deze sombere kleur komt helemaal aan bod bij de andere personages. Donna Anna en Don Ottavio zijn in het zwart gekleed, hun grote aria's komen rechtstreeks uit de opera seria: virtuoze stukken die bijna op zichzelf staan. Bij Donna Anna hebben we verschillende keren grote uitroepen om wraak. De psychologisering van het personage wordt geminimaliseerd en het formele van een ander operagenre wordt beklemtoond. Ashley Putnam zingt en speelt dit met een grote spanning, die zich echter oplost in een reeks conventionele, pathetische beelden. Bij Don Ottavio (Stuart Burrows) staan we voor een groter probleem: het is een personage dat altijd maar belooft om de wraak uit te voeren, maar steevast in vrij zoetelijke, erg mooie, maar beleefde aria's terecht komt. Op het einde wordt hij door Da Ponte ook netjes op zijn nummer gezet: als hij bij de finale hoopt de geliefde Donna Anna te krijgen, zegt ze koeltjes: u moet nog een jaar wachten — Don Giovanni daarentegen moest nooit op iemand wachten.

Don Giovanni (Malcolm King, José Van Dam)

Brilletje

Herrmann heeft van Don Ottavio een wat strenge, burgerlijke intellectueel gemaakt, wat hij onderstreept door Don Ottavio een brilletje te geven. Het is een interessante invulling van een wat flets personage, maar het is bij de uitvoering wel duidelijk dat Stuart Burrows de regisseur niet helemaal gevolgd is. Gelukkig zingt hij zijn twee solo's op een superieure manier, maar dat onderstreept nog sterker dat we even in de oudere operagewoonte zitten en dat het theatraal niet volledig gerijpt is.

Hier past het om even uit te wijden over de moeilijkheden die een regisseur ontmoet in de operawereld. Stuart Burrows is één van de beste Mozarttenoren van het ogenblik. Deze rol van Ottavio is hem als het ware op de stem geschreven. Hij heeft hem reeds ettelijke keren gezongen, in meer dan twintig verschillende opvoeringen. Als Burrows dan op de herhalingen verschijnt, heeft hij zich reeds een beeld van het personage gevormd. Hijzelf, zo vertelt Herrmann, was eerder uitgegaan van de manmoedige tekst en wilde Ottavio à la Errol Flynn spelen. Van zulk een visie moest Burrows dan tot het tegenovergestelde gebracht worden, en in de opvoering, bij de première, kon men merken dat hij daar innerlijk nog niet aan toe was: zijn brilletje en zijn wandelstok toonden wat Herrmann wilde, maar Burrows voelde zich wat verloren lopen. De onvolmaakt uitgevoerde bedoelingen blijven niettemin duidelijk: *Don Giovanni* is een stuk waarbij de stijlen naast elkaar aanwe-

zig zijn en zelfs de verschillende kampen karakteriseren.

Hiermee is de kous echter niet af. We hebben er bij het begin op gewezen dat er een breuk bestaat tussen de toon van het stuk en het karakter van de finale. Op dit punt echter, heeft Herrmann het effect teruggedraaid. Vooreerst heeft hij van Sylvain Cambreling een muzikale uitvoering gekregen die heel dicht bij de partituur aanleunt. Cambreling heeft gemerkt dat het trage ritme bij Mozart niet voortkomt. Door de noten vlugger te spelen dan dat in de huidige uitvoeringspraktijk het geval is, verdwijnt veel van de contrastwerking. Op dat punt wordt dus muzikaal een grotere organische eenheid bereikt.

Herrmann en het gesproken toneel

Trekt het theater u niet aan?

“Neen, want ik weet niet of ik het aankan.”

Is opera dan niet moeilijker dan het gesproken toneel?

“Bij een opera heb je al een tekst, waarvan het vaststaat hoe die moet gezegd worden. Als de zangers op de repetitie verschijnen, hebben ze de rol al geleerd. Er is dus reeds veel vastgelegd en mijn bijdrage is dan van een vrij geringe omvang. Ik weet niet of ik in staat ben om zelf te beslissen hoe een tekst moet klinken. Als ik Peter Stein zie werken, voel ik het grootste respect. Hij komt naar de repetities, laat de acteurs wat doen, doet voorstellen en begint vorm te geven. Het is een werkwijze waarvoor ik terugschrik. Ik ben bang van de lege scène, waar ik van niets moet beginnen.”

Enige dagen later ontmoet ik Peter Stein en hij zegt net het omgekeerde. Hij is bang van de opera. “*Als ik Falstaff of Otello hoor,*” zegt hij, “*zie ik een hele dramaturgie, maar op een scène komt daar zelden iets van terecht. Wat kan ik zangers aanbieden?*”

Zowel Stein als Herrmann zijn in 1976 betrokken geweest bij de Parijse opvoering van *Rheingold*. Dat is een débacle geworden, onder meer omdat Stein de wereld van de opera verkeerd had ingeschat. Deze mislukking werkt nog traumatisch na: Stein heeft er uit geleerd dat operazangers alleen op geld uit zijn. Herrmann heeft zich door deze ervaring niet laten afschrikken en voelt zich op een operascène best thuis. Gérard Mortier tracht Stein er toe over te halen om het aan de Munt nog eens te proberen, maar Stein is nog niet in het reine met zijn emotionele ervaringen in Parijs.



Van de kant van Herrmann lijkt er wel een andere compensatorische arbeid te zijn verricht: al noemt Da Ponte dit een *dramma giocoso*, dan is bij Herrmann dat *giocoso* erg in de verdrukking geraakt. Dat wordt beklemtoond door de donkere groene doeken van het decor en het gewicht dat de opera-seria-figures krijgen. Dit is zonder enige twijfel een zeer donkere lezing van het stuk, zo donker dat het overweldigende ernstige einde reeds de ganse avond lang werd aangekondigd. Zo merkt men dat er twee principes in de opvoering aanwezig zijn: het ene vormt een grote ernstige boog, waarbinnen de komische toetsen (en Leporello is echt geestig) slechts kleine vlekjes licht

zijn; daarnaast is er de aanwezigheid van de verschillende theatertradities, die de ernstige onderton met een toneelmatige speelsheid doorbreken. De theatraliteit is geen banalisering van het gegeven maar maakt precies het theatrale einde — met een wandelend standbeeld en een op de hel openscheurende vloer — pas volledig mogelijk.

Citaten

Als we de scenografie van deze productie van dichterbij bekijken, zien we dat ze op allerlei manieren terugblijkt. Alle voorwerpen zijn een historisch citaat, al leiden alle citaten niet tot een historische reconstructie. Hier blijft Herrmann trouw aan zijn principe waarbij hij een betekeniswaarde uit voorwerpen wint door ze wat onverwacht met elkaar in botsing te laten komen: Don Giovanni heeft een kostuum aan uit de zeventiende eeuw, dat haaks staat op het burgerlijke pak van Don Ottavio. De incongruentie duidt al verhuld op verschuivingen in de historische werkelijkheid. De adel, met zijn vrijheid, zijn durf en zijn bandeloosheid, moet het afleggen tegen de degelijkheid maar ook de saaiheid van de deftige burger. Er schuilt in dit stuk zeker een nostalgie naar een vervlogen, onbekommerde tijd (het stuk laat zich zonder moeite Freudiaans lezen als het bezwijken van het Ich voor het Uber-Ich, maar bij Herrmann wordt dit niet onderstreept, precies wegens de historische referenties).

Dat alles wordt door Herrmann in een scénische ruimte geplaatst die ook

opgebouwd is uit tradities: beschilderde doeken, valluiken waarlangs decorstukken verschijnen. Het is duidelijk een weigering om een hedendaagse ruimte te scheppen. Dit lijkt wel een kenmerk dat door veel van het scenografisch werk van Herrmann loopt. "Ik citeer," zegt hij, "omdat ik van geschiedenis bezeten ben. Ik wil voortdurend brokstukken uit het verleden gebruiken, omdat ik dat zoveel interessanter vind dan eigen, nieuwe vormen te verzinnen. Dit verhaal komt duidelijk uit het verleden, en precies hierdoor heeft het nog betekenis en kracht. Daarom wil ik in mijn decors deze historische dimensie inbouwen." Op deze manier worden de producties van Herrmann opvoeringen van de herinnering, maar nooit wordt dit weten pedant of encyclopedisch gebruikt. De citaten blijven fragmentair, ietwat geïsoleerd en alleen bepaald door hun potentie aan emotionele expressiviteit. Daarom is het dat een decor van Herrmann in de eerste plaats een lege ruimte is (denken we maar aan *La Clemenza* of aan *Così fan Tutte*), die plots gereveleerd wordt door een klein, toegevoegd tafereel dat dan overloopt van details en precisie (de groene doeken in *Don Giovanni* tegenover het geschilderd straatperspectief).

De scenografie van *Don Giovanni* laat zich nog anders lezen: Herrmann heeft niet alleen de geschiedenis maar ook zichzelf geciteerd. De twee klassieke zuilen op het voorplan, de fallische obelisk die langs het valluik naar boven komt, de vogel in de nok van de scène: het zijn elementen uit *Così fan Tutte*. Net zoals in *La*

Don Giovanni

Herrmann en het programmaboekje

Herrmann heeft zelf het programma ontworpen en het is een heus boekje geworden dat de vorm heeft aangenomen van de katalogoog waarin Leporello de veroveringen van zijn meester optekent. Het ziet er ook uit als de catalogoog waar Mozart al zijn werken in opschreef. De omslag is een getrouwe kopie van het origineel: het heeft een opgeplakt blaadje papier met, in Mozarts handschrift, *Don Giovanni*. Het programmaboekje is ook nog een deel van de voorstelling omdat het handschrift rood is (het kostuum van Don Giovanni) en het omslag donkergroen (de kleur van zijn mantel en van de doeken). In de rand van de tekst van het libretto vindt men allerlei kleine prentjes, het materiaal dat op één of andere manier geholpen heeft om tot het scénische beeld te komen. Zo vindt men de tekening van de schelp van een slak die als model heeft gediend voor het juweel van het halssnoer van Donna Anna. Voor elk personage heeft Herrmann twee schilderijen of tekeningen samengebracht, waarin de essentie van de rol samengevat wordt. Zo is het kapsel en het brilletje van Don Ottavio uit een schilderij afkomstig. Het karakter van Leporello wordt gekenmerkt door een pakkend doek van een keffende hond van de hand van Goya. "Deze documenten," zegt Herrmann, "hebben ons echt bij de repetities geholpen. Ik kon heel direct en gebald duidelijk maken wat ik wou. Ik had ze ook in de repetitiezaal aan de wand gehangen. Ik wilde niet dat de acteurs deze schilderijen imiteerden of zo. Hun aanwezigheid diende als een steun, een punt van inspiratie. Telkens als de acteurs het wilden, konden ze naar de afbeeldingen gaan kijken. Ik vond dat erg nuttig."

