

# Is kunst genoeg?

Naar aanleiding van *Mathis der Maler*, de laatste regie van

## Peter Sellars

stelt Jan Goossens

de vraag naar

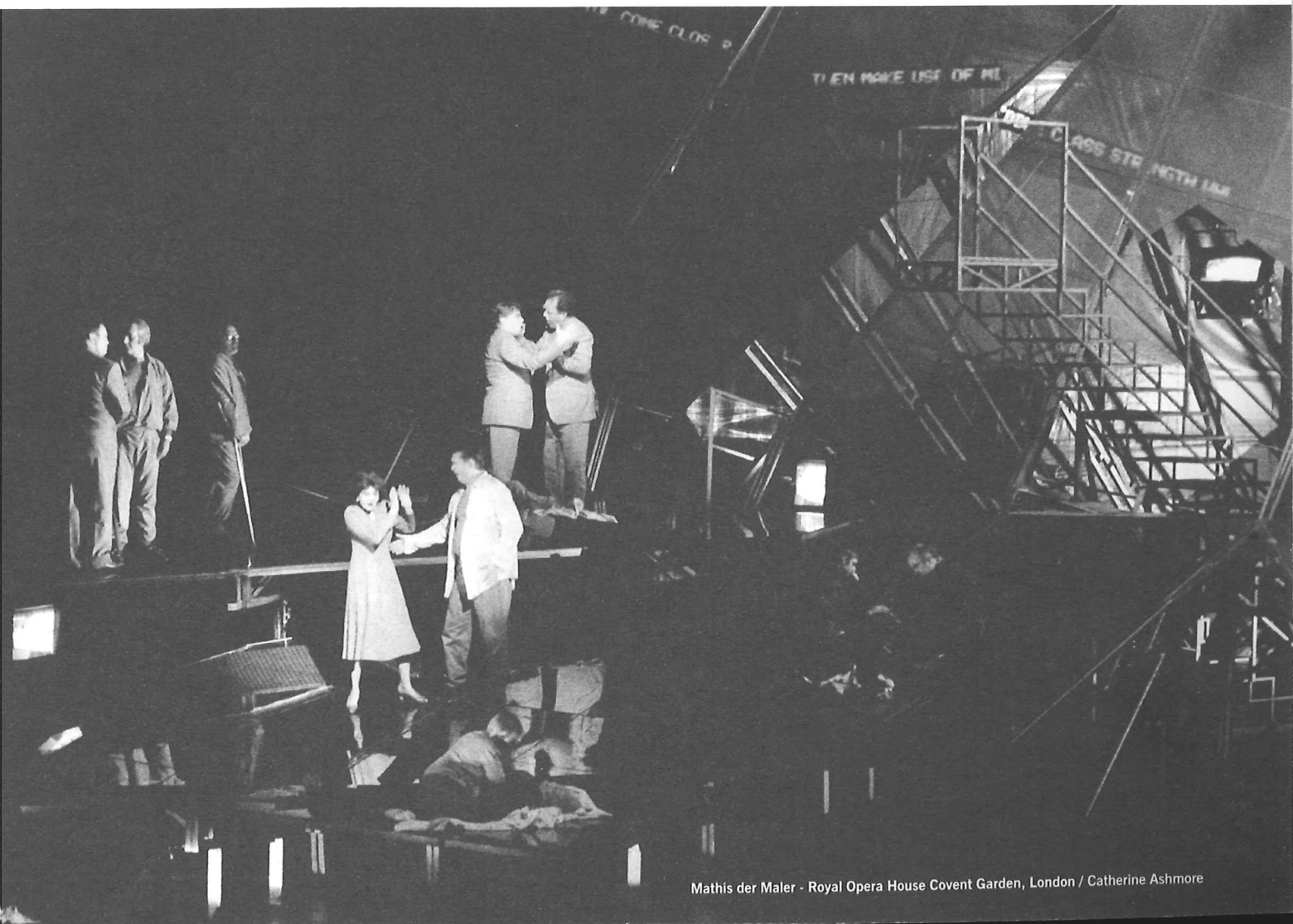
de maatschappelijke slagkracht

van het medium opera.

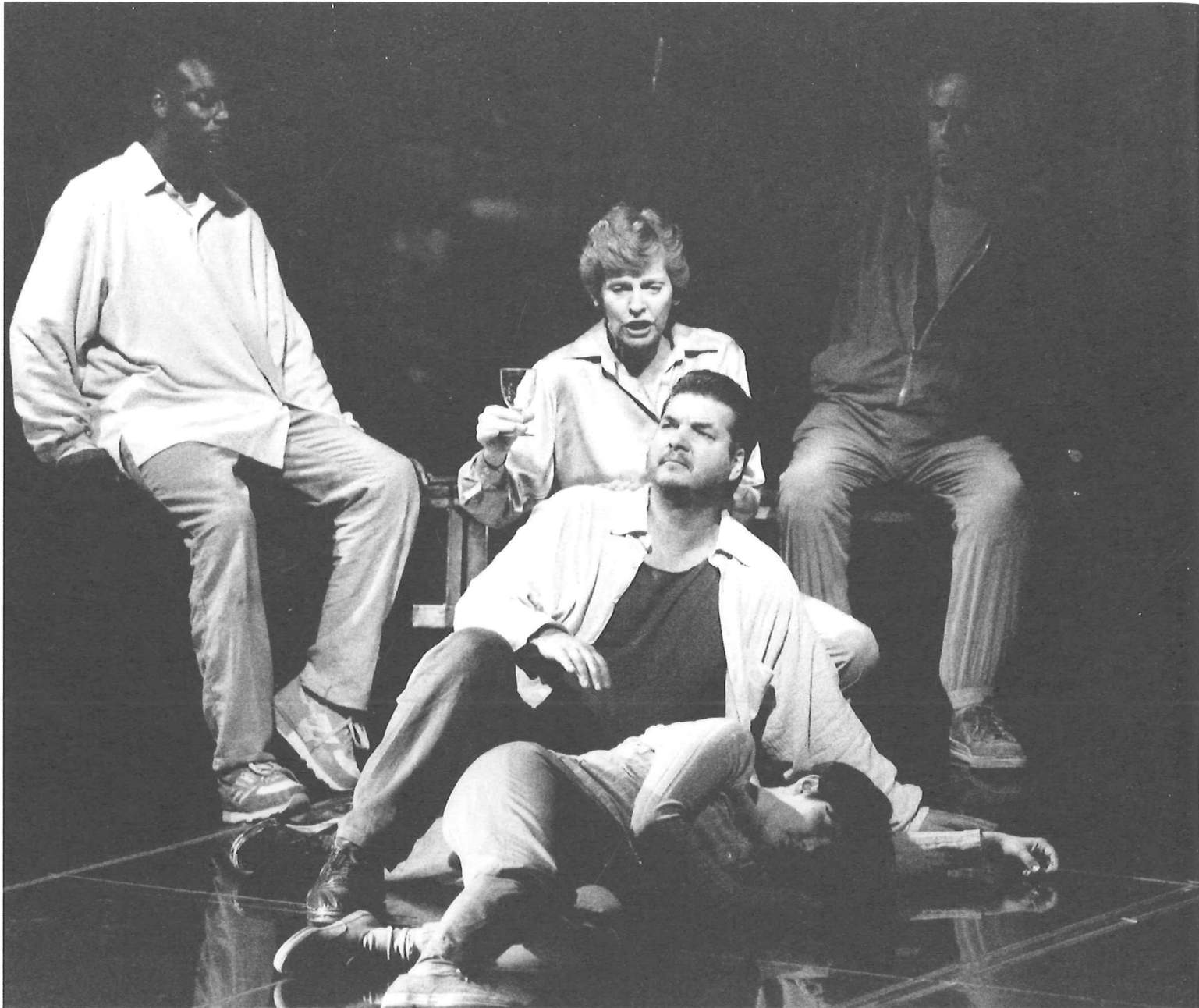
De Amerikaanse regisseur Peter Sellars profileert zich steeds meer als promotor van 'vergeten' twintigste eeuwse opera's. Na zo wat tien jaar van vergeefse pogingen wist hij er eindelijk een operadirecteur van te overtuigen dat *Mathis der Maler* (1934) van Paul Hindemith (1895-1963) van onder het stof diende te worden gehaald. Met de hete adem van Hitler en Goebbels in de nek stelde Hin-

demith daarin een vraag aan de orde die ook Sellars achtervolgt: waarin bestaat de verantwoordelijkheid van kunstenaars in de maatschappij? Op 16 november, precies 100 jaar na de geboorte van Hindemith, ging Sellars' voorstelling in première in het Royal Opera House van Covent Garden in Londen, waar hij zijn debuut maakte. 'Het was zeer intens om te worden geconfronteerd met wat Hin-

demith in 1933-'34 dag in dag uit doormaakte, en dit werk beantwoordt op dit moment aan een echte behoefte', schreef Sellars onlangs. Die behoefte viel echter niet meteen af te lezen van zijn encensering. En in hoeverre bestaat er zo stilaan geen onoverbrugbare kloof tussen Sellars' politieke engagement en het medium waarop hij zich bij uitstek toelegt?



*Mathis der Maler* - Royal Opera House Covent Garden, London / Catherine Ashmore



Mathis der Maler - Royal Opera Covent Garden, London / Catherine Ashmore

### Beleefd applaus

Sellars en Covent Garden: het leek om problemen vragen. Om te beginnen is Sellars op zich al geen lieveling van het Engelse publiek. In 1991 leidde zijn controversiële situering van Mozarts *Die Zauberflöte* op een 'highway' in Los Angeles tot het ontslag van Sir Peter Hall, een plaatselijk theatermonument, als directeur van het festival van Glyndebourne. En vorig jaar nog werd zijn *Merchant of Venice* in The Times neergesabeld als 'de slechtste Shakespeare-regie ooit'.

Bovendien is Covent Garden niet zomaar een operahuis. Het is zonder meer het Mekka van de bizarre Engelse smaak, waar Pavarotti nog steeds wordt aanbeden in haast middeleeuws aandoende producties en enscenerin-

gen van twintigste eeuwse opera's per definitie uiterst excentriek zijn. Financiële exclusiviteit viert er hoogtij: voor *Mathis der Maler* werden de prijzen spectaculair verlaagd, zodat een zitje op de allerlaatste rij van het enorme theater 'maar' 600 Bf. meer kostte.

Kortom, het Royal Opera House leek zich van een pittig schandaal verzekerd te hebben met de affiche Sellars-Hindemith. Enkele jaren terug verklaarde Sellars nog dat hij zich op kleinschaligere theaterprojecten wilde toeleggen. Maar nu verzamelde hij toch opnieuw het team rondom zich waarmee hij in 1992 een adembenemende versie van Messiaens *Saint François d'Assise* maakte en Salzburg op stelten zette. Niets van dat alles echter in Londen: een staande ovatie voor dirigent Esa-Pekka

Salonen, hier en daar wat voorzichtig gejoel voor Sellars. Tot zijn eigen grote ongenoegen was voorts onverschilligheid troef. Een regisseur die pretendeert in peperdure theaters en op prestigieuze festivals rechtstreeks 'de machten van deze aarde' te willen treffen, kan beleefd applaus in Covent Garden inderdaad niet meteen voldoening geven. Of raakt ook hij zo ingekapseld door het circuit waarin hij werkt, dat zijn voorstellingen stilaan de scherpte en trefkracht hebben van de pluche rode zetels in de theaters waar ze te zien zijn?

### The suffering of exile

Zowel de figuur van Paul Hindemith als de thematiek van *Mathis der Maler* moeten Sellars heel persoonlijk hebben aangespro-

ken. Vindt hij haast steeds de kiemen voor zijn interpretaties van stukken in zijn directe maatschappelijke omgeving, dan lijken zijn eigen achtergrond en positie als kunstenaar hem nu aanknopingspunten te hebben geleverd. Alsof enkele van zijn cruciale twijfels en problemen kristalliseerden in elementen uit het leven van de componist en dat van het hoofdpersonage uit de opera, de zestiende-eeuwse Duitse schilder Mathias Grünewald. Een autobiografische invalshoek lijkt dan ook de sleutel te vormen, zowel voor zijn visie op Hindemith als voor zijn fascinatie voor *Mathis der Maler*.

Paul Hindemith was in de vroege jaren '30 stevig op weg om een uiterst geïsoleerde figuur te worden. Met *Mathis*, zijn tweede grote opera, zette hij zijn eigen melodisch-harmonisch systeem, dat gebaseerd was op een verruiming van de klassieke tonaliteit, op punt en verwierp hij definitief Schönbergs atonale muziek als 'tegennatuurlijk'. Hiermee joeg hij het kamp van de 'vernieuwers' tegen zich in het harnas: zo rekende de filosoof Theodor Adorno in '49 met hem af als de voorloper van de generatie die eindigde bij een 'achtenswaardig geroutineerd neo-academisme'. Bovendien werd Hindemith ongewild een objectieve bondgenoot van de nazi's die de atonaliteit hadden gebrandmerkt als 'tegengesteld aan het ritme van het bloed en de ziel van de Duitse natie'.

Maar Hindemith viel tussen twee stoelen in. De führer zelf was hevige ontstemd toen hij in een opvoering van een van zijn opera's een naakte sopraan op de bühne zag, en van dan af had de componist ook voor de nazi's boter op het hoofd. Voor de première van *Mathis* in '38 moest dirigent Furtwängler uitwijken naar het neutrale Zürich. In datzelfde jaar was Hindemith een van de blikvangers op de nazitentoonstelling rond 'Entartete Musik' in Düsseldorf, ironisch genoeg o.a. met diezelfde Schönberg.

Deze gegevens over het leven van de componist leidden voor Sellars meteen tot de vraag die volgens hem het uitgangspunt van een encenering van *Mathis der Maler* moet vormen: 'Wat betekent het dat je werken worden gemarginaliseerd in je eigen land?' De tragiek van figuren als Hindemith, Schönberg of ook Stravinsky, componisten die hem nauw aan het hart liggen, schuilt in het feit dat ze alle drie 'the suffering of exile' hebben doormaakt. Die dimensie van hun leven moet volgens de regisseur reflecteren in voorstellingen van hun werken.

Centraal in *Mathis der Maler* staat een schilder in de ontworpen maatschappij van het Duitse Mainz aan het begin van de zes-

tiende eeuw: reformatie en boerenoorlogen waren in volle gang, de overgang van middeleeuwen naar renaissance was nog bezig. De figuur van Mathis is geïnspireerd op Mathias Grünewald, een obscure tijdgenoot van Albrecht Dürer (1471-1528). Naast de goed gedocumenteerde Dürer lijkt Grünewald wel een schim. Zijn echte naam en geboortedatum zijn onbekend, hij werkte nooit aan een van de grote Duitse hoven en zijn enige wereldberoemde werk, het Isenheim altaar (1515), maakte hij voor een klooster voor terminale zieken. Enkele jaren voor zijn dood in 1528 stopte hij plots met schilderen. Anders dan de renaissance-schilder Dürer, die zijn werken systematisch signeerde en dateerde, deed Grünewald dat haast nooit. En eerder dan bij de ingetogen grootmeester lijken zijn keiharde, bloedstollend realistische werken aan te leunen bij die van Jeroen Bosch (1450-1516). Daarin hebben Sellars' medewerkers een belangrijk uitgangspunt voor de vormgeving van de productie gevonden: Grünewalds helle oranje, groene, en bruine tinten zijn prominent aanwezig in kostuums, decors en belichting. Hindemith zag in hem 'een getormenteerde ziel, die met al haar inherente kwetsbaarheid de doorbraak van een nieuw tijdperk en de daarmee gepaard gaande vernietiging van tradities ervoer'.

Sellars opteert dus voor een lezing van het werk als een wrange metafoor voor de benarde situatie waarin Hindemith zich begin jaren '30 bevond: voor hem is Mathis een thuisloze, dolende figuur, die zich voortdurend de vraag stelt naar de zin van zijn kunstenaarschap onder druk van de maatschappelijke onrust waarvan hij ten dele ook de speelbal wordt. Dat de componist zelf zulke parallellen steeds heeft ontkend en dat hij er een punt van maakte dat zijn historische aanwijzingen in enceneringen van *Mathis* tot in de meest stupide details werden gerespecteerd, vindt Sellars een drogreden om een relevante lezing uit de weg te gaan: '...hij (Hindemith, nvdr) was tot publieke vijand uitgeroepen. In hoeverre kon hij zelf toegeven waar dit stuk over ging? En in hoeverre moest hij de muziek laten spreken en ervoor zorgen dat hij met zijn uitspraken Hitler en Goebbels niet voor het hoofd stootte?'

Is het vergezocht de lijnen die Sellars trekt van Grünewald naar Hindemith te laten doorlopen tot bij hemzelf? Het lijkt allicht bij de haren getrokken om de omstandigheden waarin kunstenaars tijdens de jaren '30 in Duitsland werkten te vergelijken met die in de VS tijdens de jaren '90. Toch worden ze ook daar schrijnend, vooral in economisch opzicht, en zijn heel wat artiesten, vooral in het theater,

goed op weg om behoorlijk marginale figuren te worden. Als Peter Sellars, voor wie de Amerikaanse samenleving de belangrijkste inspiratiebron is, artistiek actief wil blijven, dan is 'the suffering of exile' zijn enige mogelijkheid: zowat eens in de vijf jaren vindt hij de nodige fondsen om een productie in de VS te repeteren. Af en toe zijn voorstellingen die hij in Europa maakt, ook in de VS te zien – zo hoopt hij dat ook *Mathis* naar Chicago zal reizen –, maar dat blijft een uitzonderlijke luxe. Het enige permanente forum waarover hij in de VS beschikte, het driejaarlijkse Los Angeles Festival waarvan hij artistiek directeur was, is op sterven na dood wegens een gebrek aan financiële middelen. Het Amerikaans Congres, gedomineerd door de Republikeinen, besliste onlangs dat de laatste structurele vorm van overheidssubsidie voor de kunsten, de National Endowment for the Arts, in 1996 verdwijnt.

Die situatie confronteert Sellars naar eigen zeggen met pijnlijke vragen. Heeft het zin dat hij als Amerikaans regisseur haast uitsluitend in Europa blijft werken? Heeft het überhaupt zin om in theater en opera actief te blijven? Of zou hij zijn energie en talent in andere richtingen moeten kanaliseren? Toch lijkt een productie als *Mathis der Maler* erop te wijzen dat Sellars de ultieme consequenties van die vragen maar moeilijk onder ogen durft te zien.

### Moreel-religieuze dimensie

Begin oktober gingen Sellars en zijn team aan het werk in Londen, en ook nu weer leverden ze een voorstelling af die een voor opera uitzonderlijke samenhang vertoont. Alle aspecten van de encenering dragen bij tot de explicitering van Sellars' visie op dit werk. Nooit krijg je de indruk dat een willekeurig samengebrachte groep artiesten in de eerste plaats hun eigen ding wilden doen, zoals dat wel meer voorkomt in opera.

Scenograaf George Tsypin ontwierp voor de zeven aktes een eenheidsdecor dat fabelachtig veel mogelijkheden biedt: het suggereert tegelijkertijd het klooster waar Mathis zich had teruggetrokken, de straten en pleinen van Mainz en het hoofdkwartier van Albrecht, kardinaal van Mainz en mecenas van Mathis. De diagonaal geplaatste constructie laat enkel vooraan rechts en achteraan links de 'echte' bühne vrij. Speelveld en achterwand van de constructie zijn bedekt met goudkleurige plexiplaten, die afhankelijk van de belichting mat of transparant worden. Een grote scheur verdeelt het speelveld in twee stukken van ongelijke hoogte; doorheen de achterwand steekt een soort brandtrap de hoogte in. Een donkerbruin achterdoek sluit

de bühne af. Zo ontstaan niveaus die de machtsverhoudingen weergeven: Albrecht maakt zijn intrede via de brandtrap en daalt geleidelijk af. De katholieke en lutherse bestuurders, die de kardinaal beurtelings van hun gelijk trachten te overtuigen en enkel op hun eigenbelang uit zijn, bevinden zich steeds een trapje hoger dan Mathis, de kunstenaar. Mathis is de enige die zowat alle niveaus overbrugt: hij voelt zich schatplichtig aan Albrecht, maar keert hem de rug toe om zich bij de boeren aan te sluiten. De boeren tenslotte bevinden zich steeds op de 'echte' bühne, het laagste niveau.

Dank zij de plexiplaten weet belichter Jim Ingalls met een maximum aan middelen in de constructie en op de bühne heel verscheiden ruimten te creëren: een transparante en goudkleurig stralende bühne als Albrecht zijn bekerings aankondigt en zijn ambt neerlegt, een donkere en intieme als Mathis – in de uitputting na een laatste vlaag van creatieve energie – de wereld de rug toekeert. Ook de kostuums zijn belangrijke betekenisdragers in de ensce-nering: grijze maatpakken voor Albrecht en de intriganten rondom hem, felle kleuren voor Mathis, jeans en T-shirts voor de boeren. De kunstenaar springt in het oog en weet zich slechts omringd door kleurloze manipulators die hem in hun machtsspel trachten in te schakelen. Toch realiseert hij zich in de laatste twee aktes dat hij zich voor niemand mag laten spannen en dat zijn enige echte kracht in zijn schilderkunst ligt. Sellars' Mathis eindigt niet verbitterd, maar bescheiden: hij deed wat hij kon, niet meer, niet minder.

In vele opzichten vertoont deze voorstelling gelijkenissen met *Saint François d'Assise*: ook hier kiest Sellars voor een voor zijn gewone doen behoorlijk terughoudende aanpak. Uiteraard construeert hij met de diverse elementen van de ensce-nering beelden die actueel en begrijpelijk zijn voor een hedendaags publiek. Toch blijft het geheel behoorlijk suggestief en waagt hij zich nauwelijks aan de uiterst expliciete verwijzingen zoals we die kennen van zijn Mozart- en Händel-producties. Hij heeft op de eerste plaats de moreel-religieuze dimensie van Hindemiths muziek haar volle kracht willen geven. In *A Composer's World* (1949) schreef Hindemith: 'De veredeling van onze ziel kunnen we enkel zelf bewerkstelligen, maar de muziek, net zoals het geloof, kan in ons een bereidheid tot veredeling creëren.' Dat aspect van het werk vat Sellars' ensce-nering perfect. Dirigent Salonen zorgt ervoor dat het geheel nooit ontardt in gezwollen mystiek: zijn lezing van de partituur is helder en krachtig, aangrijpend, maar nooit hoogdravend.

Toch raakt deze voorstelling nooit zoals

*Saint François d'Assise* dat deed. Sellars heeft dan ook een spijtig compromis moeten sluiten: zoals vaak in grote operahuizen had men in Covent Garden de bezetting eigengereid en zonder Sellars' advies ingevuld. Werkte hij in het verleden vaak met bescheiden zangers, dan zag Sellars zich nu plots geconfronteerd met sterren, die er vocaal wel stonden, maar van acteren geen kaas gegeten hadden. Het resultaat is er naar: de precies gechoreografeerde bewegingstaal waarmee Sellars steeds tracht een hechte band tussen muziek en ensce-nering te vatten, gaat haast volledig de mist in. Hij nam wel noodmaatregelen: enkele acteurs namen een deel van het werk van de zangers over en voor de partij van boerenleider Schwalb haalde hij in extremis 'zijn' Thomas Young in. Maar ook Alan Titus als Mathis en Inga Nielsen als Ursula bleven erg bleke acteurs.

### Is kunst genoeg?

Hoewel Sellars met zijn boeiende interpretatie van *Mathis der Maler* bewijst dat dit werk inderdaad mocht worden opgediept uit de kelders van de muziekgeschiedenis, lijkt hij het toch niet te hebben aangedurfd eens echt in de spiegel te kijken. Sellars' bruuske hertaling van het libretto stelt anders wel heel pertinente vragen aan de orde. Zo verschijnt Mathis' getormenteerde uitroep al in de eerste akte in dikke rode letters op de plexi-achterwand: *Is creating art enough? Or are you only thinking of yourself?* In *The Guardian* schreef Sellars dat de radicale verrechtsing in de VS hem zorgen baart en dat het totale gebrek aan protest ertegen, ook in artistieke kringen, vergelijkbaar is met de stilte van het Duitse volk in de jaren '30. Maar is deze voorstelling een protest? Ik kon mij niet van de indruk ontdoen dat er een kloof gaapte tussen Sellars' discours enerzijds en de ensce-nering anderzijds. Zijn dramaturgisch kader werd niet op overtuigende en efficiënte wijze omgezet naar de bühne toe. Daardoor ontbreekt het de voorstelling aan een echte noodzaak.

In tegenstelling tot het haast 'tijdloze' *Saint François d'Assise* dringt *Mathis der Maler* de parallellen met actuele vragen en problemen haast op. Er is de kunstenaar, die zichzelf moeilijk een plaats weet te geven in de maatschappij, en er zijn de boeren, die even weinig respect en openheid voor zijn reflecties tonen als de leidende klassen. En er is het einde: Mathis heeft zich weer uitsluitend aan zijn kunst gewijd. Maar wat te denken van die optie?

Enerzijds gaat Sellars zulke confrontaties uit de weg. Hij maakt van die laatste akte iets heel 'moois': tegen Hindemiths libretto in

verenigt hij Mathis aan het einde van zijn leven niet alleen met de stervende Regina, maar ook met Ursula. '(He) finally turns to what is uniting for him: the person he loves', schrijft Sellars in de synopsis in het programma. Is het niet wat makkelijk de vraag naar de zin die Mathis aan zijn leven geeft met de mantel der liefde toe te dekken? Had het niet van meer moed getuigd de verscheurende implicaties van Mathis' keuze in de verf te zetten: hij eindigt alleen, wil niet meer van Albrecht weten, heeft zijn geloof in de boeren verloren, en zijn schilderijen hangen er onopgemerkt en verlaten bij. Anderzijds dreigen Sellars' veelbeproefde procédés om verbanden te leggen tussen een opera en onze maatschappij stilaan gratuite stijlfiguren te worden. De politieagenten in kogelvrij pak, de televisies die als veiligheidsmonitors aan en uit flikkeren,... ze zijn verplichte kost, maar enige echte dreiging gaat er niet van uit. Door het publiek, dat hij de ogen wil openen voor een wereld die ze negeren buiten het theater, worden ze wegge- lachen als de hebbelijkheden van een excentriekeling.

Het lijkt er sterk op dat de thematiek van dit werk voor Sellars zo herkenbaar was, dat hij er in laatste instantie zijn ogen voor gesloten heeft. Allicht zou hij hebben moeten concluderen dat zijn politiek engagement in een operahuis als Covent Garden gedoemd is een stille dood te sterven. Om te beginnen is er de barre voedingsbodem: de financiële en materiële drempel van het Royal Opera House blijft bijzonder hoog, en 'posh entertainment' blijft er de norm. Bovendien lijkt zelfs Peter Sellars daardoor in slaap te zijn gewiegd: ondanks zijn gepraat mist deze productie absoluut de scherp- te en trefkracht om het zelfge- noegzaam publiek in dit zogenaamd 'machts- centrum' wakker te schudden. Op deze manier is Peter Sellars goed op weg om een behoor- lijk geïsoleerde figuur te worden: een schitte- rende regisseur van twintigste-eeuwse opera's die 'the rich and famous' van deze wereld mooie avonden bezorgt, en die geen voeling meer heeft met wat er daarbuiten gebeurt. Voor iemand met zijn talent en betrokkenheid lijkt me dat niet genoeg.

Jan Goossens