

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