

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 bekering 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 politiegagenten 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 hebbelikheden 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