

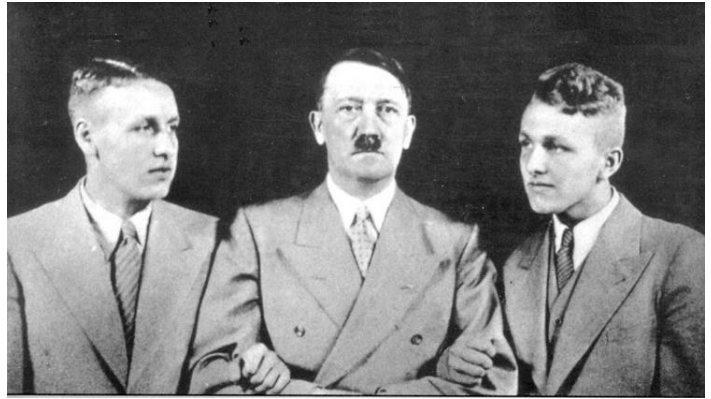
Wieland Wagners Werdegang

Paradoxen en dilemma's in een kunstenaarsleven

door Willem Bruls

1. Het einde en het begin

Twee foto's. De eerste is de Bühne voor een productie van *Die Meistersinger von Nürnberg*. Een productie die Wieland Wagner ontwierp en regisseerde in 1963 – zijn laatste na die van de heropening van de Festspiele in 1951. Het is het befaamde Shakespeare-theater, een kopie van het historische zeventiende-eeuwse Londense theater dat hiervoor model stond. Het is ook een theater in een theater. Het toont de artificialiteit, de onechtheid van de uitvoering.



Dit was niet de laatste opera van zijn hand. Er volgde onder andere nog een hele nieuwe *Ring*. Maar het is wel een artistiek eindpunt van de artistiek leider van de Festspiele. En in combinatie met de tweede foto uit 1936, voor het geval u iemand niet mocht herkennen: Wieland, Adolf en Wolfgang, deze foto toont in één beeld de traumatische jeugd van Wieland. Gecombineerd met de eerste foto toont het ook een van de grootste paradoxen die hij in zijn leven moest meedragen. Voordat ik hier uitgebreider op inga, wil ik voor alle duidelijkheid een paar woorden zeggen.

In de eerste plaats gaat het mij met dit fotovoorgebeeld en met het navolgende verhaal niet om een moreel oordeel over Wieland of een ander lid van zijn familie. Toen ik in de jaren negentig werkte aan mijn boek over de *Ring*, *Godenschmering*, trof ik in de recente Engelse en Duitse literatuur talloze verhandelingen aan over Wagner, Bayreuth en het antisemitisme.

Eigenlijk werd het onderwerp vanaf die jaren negentig pas adequaat wetenschappelijk bestudeerd en – zoals de Duitsers zo mooi zeggen – ‘aufgearbeitet’. Om maar meteen met een schokkend voorbeeld te komen, Wielands kennis van en bezoeken aan het concentratiekamp Flossenbürg bij Bayreuth, raakte pas in 1987 bekend. De verbinding was zijn zwager Bodo Lafferentz, de Festspiel-medewerker en Kraft-durch-Freude-leider.

Ten tweede streef ik geen enkele relativering van de artistieke waarde van Wieland na. Ik beschouw hem als een groot scheppend en herscheppend kunstenaar, als een groot vernieuwer van het muziektheater. Zonder Wieland had ik hier niet gestaan, en dat bedoel ik niet alleen in de reguliere betekenis, maar ook in de hoedanigheid van dramaturg.

In het naoorlogse Bayreuth was namelijk grote behoefte aan moreel leiderschap en morele zuivering, vanwege het besmette recente verleden én vanwege de discutabele ideologische waarde van Richard Wagners oeuvre en geschriften. Ik herinner eraan dat onder andere Wagner-adept Thomas Mann fel gekant was tegen heropening van Bayreuth, nota bene geleid door de familieleden. Om dit gevaar te neutraliseren nodigde Wieland vele, vaak joodse, intellectuelen naar Bayreuth uit om te reflecteren op Wagner en zijn oeuvre. Hans Mayer, Ernst Bloch, Theodor Adorno, Carl-Gustav Jung, Ernest Newman, Albert Schweitzer etcetera. Daarmee werd, naast veel andere zaken, de typische naoorlogse Duitse dramaturgie in het leven geroepen – iets wat vanaf dat moment niet meer weg te denken was in Bayreuth, in het Duitse theater en, iets later, in de opera. Dat dit van een geheel andere orde was dan de vooroorlogse dramaturgie spreekt vanzelf.

Dat ik van de trauma's, paradoxen en zo men wil de tragedie van Wieland zo bewust werd, heeft te maken met de persoonlijke ontmoetingen in de jaren negentig met Gottfried Wagner, de zoon van Wielands broer Wolfgang, en bovendien *persona non grata* in Bayreuth. Zoals u misschien weet excommuniceerde Wolfgang niet alleen de volledige familie van Wieland na diens dood in 1966, maar vervolgens ook zijn eigen kinderen Gottfried en Eva. Ik hoor het Gottfried nog zeggen: 'Hausverbot!' Dat was in zijn ogen een nazi-term.

Gottfried maakte me attent op veel interessante zaken van Bayreuths verdrongen verleden in de twintigste eeuw, waarvan ik u de details hier zal besparen, al verdient het aandacht dat de beroemde film van Hans-Jürgen Syberberg met Winifred Wagner er zonder Gottfried niet zou zijn geweest. Hij overtuigde haar van de noodzaak, verschafte Syberberg toegang en hij belazerde haar ook. Gottfried stelde vragen: 'Ach Omi, erzähl' doch mal, wie das alles damals war... ', waarna Winifred verzocht om de camera even uit te zetten, wat de mannen met een schijnbeweging natuurlijk niet deden. Maar los van alle ideeën en opvattingen van Gottfried, waarover men terecht kan discussiëren, was de confrontatie met zijn persoon het meest indrukwekkend. Zijn fysieke verschijning, en dan met name zijn profiel, is als twee druppels water zijn overgrootvader. Je vraagt je weleens af hoe sterk kunstenaarsgenen wel niet zijn. Wie goed naar Nike Wagner kijkt ziet Franz Liszt. Maar los van deze uiterlijkheden was bij de ontmoeting met Gottfried meteen duidelijk dat ik hier met een getraumatiseerd iemand te doen had. De last van zijn familie en het verleden drukte zichtbaar als lood op hem en maakte dat hij bizarre sprongen naar alle kanten maakte om zich van dat gewicht te ontdoen – wat natuurlijk niet lukt.

Iets soortgelijks moet met Wieland aan de hand zijn geweest. Zo meteen zullen we kort ingaan op zijn leven vóór 1945. Maar voor velen was wat ná 1945 gebeurde een gecombineerde verwerking en verdringing van de periode ervoor. Die verwerking vond vooral in zijn artistieke arbeid plaats, niet of nauwelijks daarbuiten. Daar was het vooral een kwestie van ontkenning en verdringing – volgens Freud trouwens een van de vruchtbaarste voedingsbodems voor kunst. Maar hij betaalde er wel een persoonlijke prijs voor. Zoals Anja Silja, zijn latere minnares zei: 'Hij stierf aan zijn zwijgzaamheid. Toen het er langzaam uit begon te komen, bleek het een tumor te zijn.'

Die ontkenning, verdringing en zwijgzaamheid irriteerden zijn moeder Winifred na de oorlog het meest. Hij had, net als zij en broer Wolfgang, heilig geloofd in de visioenen en beloftes van Onkel Wolf. En nu werd zij er als enige op aangekeken en ervoor gestraft, onder andere door haar het leiderschap van de Festspiele te hebben ontnomen. Je kunt veel van haar zeggen, maar niet dat ze inconsequent was.

Waarom deze lange inleiding en verantwoording? Omdat ik er, in navolging van Theodor Adorno, van overtuigd ben dat je Richard Wagner en zijn oeuvre niet volledig kunt begrijpen zonder diens antisemitisme. Zo zijn vooral de *Ring* en *Parsifal* deels gebaseerd op ideeën over superioriteit en ras. Zo kun je Wielands ontwikkeling en oeuvre evenmin volledig begrijpen zonder het traumatische verleden tijdens het nationaal-socialisme. Nogmaals, het gaat hier om een professionele nieuwsgierigheid van mij.

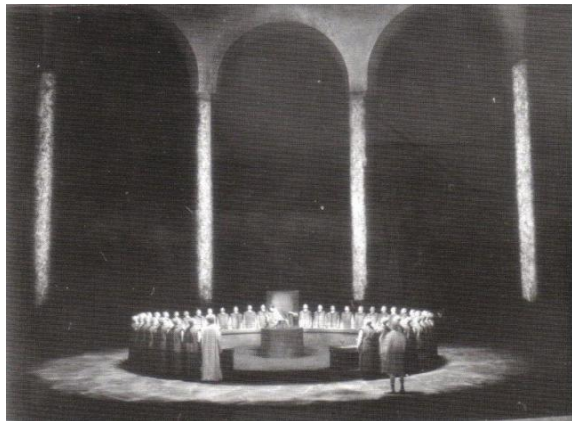
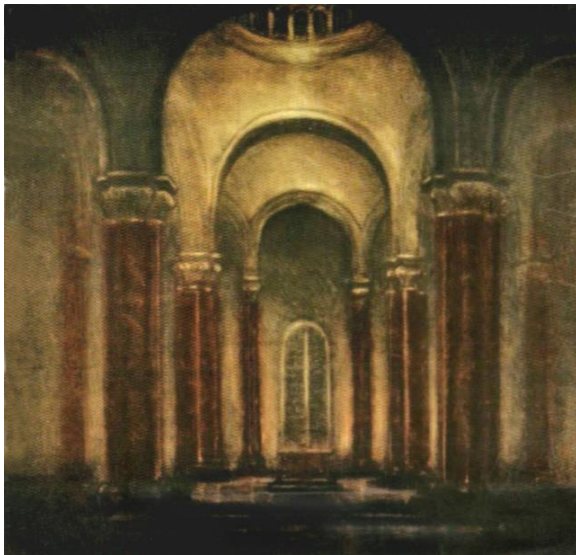
Daarbij moet ik trouwens twee bronnen noemen, die ongelooflijk verrijkend zijn geweest. Ten eerste Brigitte Hamann, die helaas enkele maanden geleden is overleden. Haar boek over Winifred Wagner opent werelden die tot dan altijd gesloten zijn gebleven. Ik ben bijvoorbeeld nooit dichterbij de persoon Adolf Hitler gekomen dan tijdens het lezen van haar boeken – een lugubere nabijheid. Ten tweede moet vooral de recente biografie over Wieland worden genoemd van Ingrid Kapsamer, een fascinerend minutieus werk dat mij zeer veel informatie voor deze lezing heeft geleverd.

Als laatste inleidende voorbeeld, en als eerste 'paradox' in Wielands leven, terug naar de foto's van het begin. Over de foto met Hitler is voorlopig genoeg gezegd. Ik zal hieronder nog kort ingaan op hun verhouding. Wat mij het meest intrigeert is die scènefoto met het Shakespeare-theater. Even tussendoor: de nazi's hebben Shakespeare nooit verboden, maar zich 'eigen gemaakt' door specifieke interpretaties. Zo was Hamlet een Duitse strijder en stond zijn moeder Gertrude en haar hof symbool voor de ruggengraatloze republiek van Weimar. De historiestukken werden wel verboden en vanaf 1941 moest afzonderlijk toestemming worden gevraagd voor een uitvoering van een werk. *De Koopman van Venetië* kwam het makkelijkste door de censuur van de Abteilung Dramaturgie van het Reich, al vraag ik me af wat ze met Shylocks monoloog deden.

Het belangrijkste van dit decor is echter dat Wieland bewust aansluiting zocht bij de internationale theaterwereld en bij de maatschappelijke relevantie van Bayreuth en het werk van zijn overgrootvader. Door het theater in het theater te tonen refereerde hij namelijk ook bewust aan Bertolt Brecht, diens epische theater en zijn vervreemdingseffecten. Brecht was een tijdgenoot van Wieland – hij stierf in 1956. Hij representeerde de communistische kunst van het ándere Duitsland en was ook verschillende periodes verboden in de Bondsrepubliek. Dat Wieland zich op hem beriep leverde hem de scheldnaam ‘Kulturbolschewist’ op – en dat niet alleen van zijn moeder. Ik herinner me dat zelfs Gottfried Wagner nog bewust promoveerde op Kurt Weill en Bertolt Brecht, op alles wat Bayreuth verafschuwde: links, liberaal en joods. Waarom Wieland bij Brecht moest eindigen, zal ik hopelijk enigszins kunnen uitleggen in het tweede deel van mijn betoog.

2. Ontwikkelingen tot 1945

Drie foto's. Parsifal 1937, een ontwerp, Eerste akte Parsifal 1951 en Voorspel Götterdämmerung 1965. Ze tonen drie stadia in het leven van Wieland. De vooroorlogse periode, de heropening van de Bayreuther Festspiele in 1951 en zijn laatste productie in Bayreuth.



Laten we bij het begin beginnen. Wieland Wagner, geboren in 1917, groeide op in een conservatief milieu. De sfeer in de familie was rond de Eerste Wereldoorlog er een van ressentiment en miskennis. Zo konden Siegfried en Winifred Wagner het nauwelijks verdragen dat de artistieke avant-garde, onder wie Arnold Schönberg, Alban Berg en zelfs huisvriend Richard Strauss, alle aandacht op zich vestigde, terwijl Siegfrieds *Schwarzschwanenreich* en *An allem ist Hüttchen Schuld* volstrekt niet werden gewaardeerd. In totaal schreef hij zo'n achttien opera's, waarvoor zijn zoon Wieland later braaf ontwerpen en regies ontwikkelde.



Naast het nationalisme van de Wereldoorlog heerste er ook een sterk antisemitische sfeer in de familie, een erfenis van vader Richard, moeder Cosima, haar Bayreuther Blätter en bijvoorbeeld ook de invloed van Houston Stewart Chamberlain. De banden van zowel Siegfried en Winifred met Hitler vanaf en zelfs vóór 1923 zijn genoeglijk bekend.

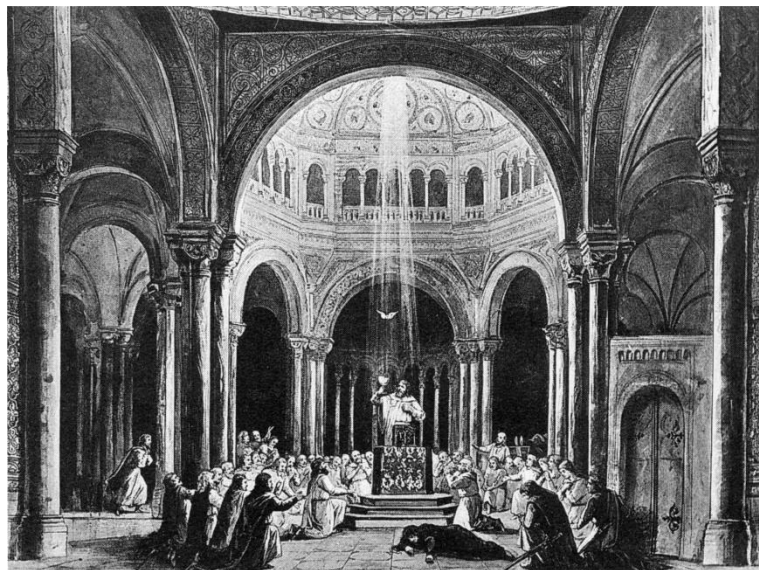


Wieland Wagner's 1937 staging of Parsifal. He restored the temple cupola, but it ended up being a very conservative design. Left: Act One, scene one. Right: Act One, scene two.

Dan dringt zich een eerste paradox op. Vreemd genoeg waren velen in Bayreuth van mening dat de modeluitvoeringen van vader Richard zo'n beetje hun langste tijd hadden gehad. Wieland maakte dat hele proces vanaf het begin bewust mee. Dus ook alle weerstand die dat opriep. Het zich ontdoen van de erfenis van Cosima is op zichzelf al een

verhaal van paradoxen, want de echte vernieuwing kwam – ook in de vorige eeuw – niet voort uit conservatieve milieus. Dat men daardoor was aangewezen op voorbeelden die men eigenlijk verafschuwde, zoals bijvoorbeeld Bauhaus, werd mokkend geaccepteerd. Al die vernieuwingen hadden natuurlijk ook grote invloed op Wieland, die op dat moment bezig was met zijn ambities als kunstschilder. Daarom noem ik ze hier kort.

De grootste theatervernieuwer van de eeuwwisseling was Adolphe Appia, een verwoed wagneriaan. Hij ontwikkelde het concept van de Bühne als driedimensionale architectonische ruimte – in tegenstelling tot het tweedimensionale coulissentoneel. Geïnspireerd door een even verwoede wagneriaan die vaak vergeten wordt, Mariano Fortuny, ontwikkelde Appia tevens de sferische Bühnebelichting, die eveneens een psychologisch duidend effect had. Het voert te ver om hier nu gedetailleerd op in te gaan, maar Appia streefde ernaar om met zijn ontwerpen de 'temporele' muziek naar een fysieke ruimte te transporteren – een idee dat Wieland in zijn latere ontwerpen ook nastreefde. Overal in Europa maakte Appia furore met (veelal) Wagner-producties. In Bayreuth kreeg hij geen voet aan de grond en werd hij geweigerd door Cosima en Siegfried. Iets soortgelijks gold voor de theatervernieuwer Edward Gordon Craig. Allen streefden naar een tijdloze, abstracte en daarmee mythische ruimte voor hun uitvoeringen. Maar hoewel deze mannen geen toegang tot het Festspielhaus kregen, zou Wieland ze iets later wel uitvoerig bestuderen. Ook indirect is er een invloed. De vernieuwing die Siegfried na de Eerste Wereldoorlog mondjesmaat in gang zette, was beïnvloed door de esthetiek van Appia, al zou hij dat nooit hebben erkend.



Parsifal eerste akte, ontwerp Adolphe Appia

Nu had aan de Staatsoper in Wenen Gustav Mahler het als zijn taak beschouwd om in de jaren voor de Eerste Wereldoorlog de opera te vernieuwen, in samenwerking met onder andere de ontwerper Alfred Roller. Diens vernieuwingen wortelden oorspronkelijk in de ideeën en ontwerpen van Gottfried Semper – voor Wagnerianen geen onbekende natuurlijk – en van de Weense Sezessions-kunstenaars, onder wie Olbrich. Ook Adolphe Appia was trouwens van invloed op Rollers vernieuwingen. Roller neigde, na zijn glorie met de joodse Mahler – die onder andere vanwege het Weense antisemitisme het veld moest ruimen – na de Eerste Wereldoorlog sterk naar het nationalistische kamp en uiteindelijk deed hij een knieval voor het nationaal-socialisme. In 1934, een jaar voor zijn dood,

ontwierp hij, op voorstel van Hitler, de decors voor de nieuwe *Parsifal* in Bayreuth. Hitler bewonderde Roller al sinds beiden in Wenen woonden aan het begin van de eeuw.

De meest duidelijke vernieuwing in de opera vond in de jaren twintig plaats aan de Kroll-Oper in Berlijn. Otto Klemperer voerde er een revolutionair bewind. Samen met zijn collega's Alexander Zemlinsky en Erich Kleiber, en met medewerking van Gustav Gründgens, Oskar Schlemmer, en Giorgio de Chirico, voerde hij werken uit van Schönberg, Krenek, Hindemith, Stravinsky en Janáček. Tussen 1927 en 1931, slechts vier jaar dus, werden 44 producties gerealiseerd. Totdat de Generalintendant van het Preussische Staatstheater, waar de Kroll-Oper formeel onder ressorteerde, het huis de nek omdraaide, tot woede van alle medewerkers. Klemperer heeft met rechtszaken nog geprobeerd de sluiting te voorkomen, maar tevergeefs. Die intendant was Heinz Tietjen en die had genoeg van het cultuurbolsjewisme in het artistiek concurrerende huis.

In datzelfde jaar 1931 werd de regisseur Tietjen artistiek leider van de Bayreuther Festspiele. Ook werd hij de minnaar van Winifred. De kinderen, met name Wieland, haatten hem. Maar hoe 'verdacht' Tietjen voor de jonge generatie in Wahnfried ook was, samen met vormgever Emil Preetorius was hij tussen 1933 en 1944 verantwoordelijk voor de 'milde vernieuwingen' van de Festspielproducties. Preetorius heeft trouwens een bizarre biografie en kwam uit onverdachte hoek, waardoor hij zelfs als 'jodenvriend' door de Gestapo gevangen werd genomen en op voorspraak van Hitler weer vrijkwam. Deze 'milde vernieuwingen' wortelden natuurlijk in de avant-gardes van Dessau, Wenen en Berlijn en hadden op hun beurt eveneens invloed op Wieland. De ontwerpen voor *Parsifal* waren in Bayreuth vooral een 'doorontwikkeling' van Rollers origineel. Hier wel een afbeelding van Preetorius eigen *Parsifal* voor Hamburg uit 1936.



Scène 1^e acte Parsifal in het ontwerp van Emil Preetorius

Wieland was bij het eerste bezoek van Hitler aan Bayreuth in 1923 zes jaar oud. Bij de machtsovername in 1933 zestien jaar, bij het uitbreken van de oorlog in 1939 tweeëntwintig en bij het einde van de oorlog in 1945 achtentwintig. Geen kind meer dus. Hij kon het niet helpen in het gezin Wagner te zijn geboren. Hij kon het evenmin helpen dat de vriendelijke Onkel Wolf, die elk jaar op bezoek kwam, al snel als een substituut-vader functioneerde. En dat zijn moeder met die Wolf wilde trouwen. Wieland werd diens oogappel. Hij werd lid van de NSDAP, hij werd vrijgesteld van dienstplicht in tegenstelling tot Wolfgang, er werd verwacht dat hij toneelbeelden en kostuums ontwierp. Door dit alles raakte hij in de verleiding. Ook de verleiding van de macht. Hij weet op gegeven ogenblik dat hij de Festspiele zal overnemen, waardoor het zaak is zijn concurrenten – de moeder, de broer, de zusters – uit te schakelen. Dat doet hij, meestal op minder fraaie manieren. Nog in het allerlaatste oorlogsjaar, als Hitler al langer niet meer naar Bayreuth kan komen, probeert hij een audiëntie te krijgen in de Reichskanzlei in Berlijn, met als enige doel zijn positie veilig te stellen. Zijn trauma bestaat dus niet alleen uit de verdringing van het verleden als aanhanger van Hitler, en zijn persoonlijke banden daarmee, maar ook uit de verdringing van zijn machtsstrijd – die na de oorlog natuurlijk zou doorgaan. Het is een ongelukkige vergelijking, maar de gêne over het gevecht om zijn positie toont overeenkomsten met de schaamte van iemand over een overlevingsstrijd in een kamp. Ook die overlevenden hadden een dubbel trauma.

3. Ontwikkelingen na 1945

Natuurlijk was het voor Wieland na 1945 een historische noodzaak om af te rekenen met het Duitse verleden, dat van Wagner-Bayreuth en dat van zichzelf. Maar de grootste paradox was het feit dat hij dit onder andere deed met behulp van het werk van mensen die vóór en tijdens de oorlog een grote rol speelden in Bayreuth.

Zonder Alfred Roller, en diens zoon Ulrich Roller, zonder Tietjen en Preetorius, en zonder de wens van de Führer om kroonprins te worden en ontwerpen te maken, was dat niet gebeurd. Paradoxaal is dat hij bij die vernieuwingen gebruik moest maken van een modernisme dat wortelde bij kunstenaars die als ‘entartet’ werden beschouwd – hij bezocht de grote tentoonstelling *Entartete Kunst*, en zal er als beeldend kunstenaar op zijn minst dubbelzinnig over hebben geoordeeld. De meeste verborgen en verboden bronnen leert Wieland echter pas na de oorlog in hun oorspronkelijke staat kennen. Andere sprekers hebben uitvoerig verteld over Wielands ensceneringsstijl, of zullen dat na mij doen. Ik ga hier dus niet verder in op zijn ‘Entrümpelung’ van de tradities, zijn lichtregies, op invloeden van voorheen verboden denkers als Freud en Jung, van Henry Moore, en op zijn ideeën omtrent het ruimtelijke concept, dat hij intuïtief ontwikkelde. Ik wil nog op twee zaken wel ingaan, op de keuze voor Brecht als inspirator, omdat ik u dat eerder heb beloofd. Maar voordat ik dat doe, wil ik ook nog even stilstaan bij het fenomeen van de verdringing en de kunsten.



Alfred Roller ontwerp Parsifal 1^e akte 1934



Alfred Roller ontwerp Parsifal 2^e akte 1934

Peter Sellars, die eind jaren negentig parallel aan Audi's *Ring*-enscenering een Stravinsky-cyclus ontwikkelde in Amsterdam – met het idee trouwens om deze twee cycli in het nieuwe millennium ideologisch en artistiek naast en tegenover elkaar te stellen – vertelde mij iets interessants over Stravinsky en het principe van de verdringing. Gevoed door de ideeën van musicoloog Taruskin, die aantoonde hoe de componist zijn Russische wortels probeerde door te snijden, spoorde Sellars naar verdringingsmechanismen in het oeuvre van Stravinsky. De keuze voor zowel *Oedipus Rex* als *The Rake's Progress* lag volgens Sellars in het gegeven dat dit twee verhalen zijn waarin de helden de wortels met hun verleden doorsnijden – Oedipus en Tom Rakewell. Stravinsky zou dit hebben gedaan om volledig te worden erkend als Europees avant-gardist.

Sellars verwijdde deze theorie naar de naoorlogse avant-garde in het algemeen. Abstractie in de beeldende kunsten was verdringing van het beeldende verleden. En ook bewuste cultuurpolitiek, tegen het fascistische realisme van de nazi's en de Italianen, en tegen het socialistisch-realisme van het communisme. In deze esthetische verdringing liggen de psychologische wortels van het artistieke iconoclasme van jaren vijftig en zestig.

In deze traditie past Wieland Wagner volledig. De verdringing van de ethiek en de esthetiek van vóór 1945 werd de motor van zijn werkdrijf. Alles moest verdwijnen. ‘Ausradieren.’ Tabula rasa, wit, leeg. Om opnieuw te kunnen beginnen. Dat zette natuurlijk veel kwaad bloed. Winifred ging ostentatief met haar rug naar het toneel zitten in haar loge. Dirigent Hans Knappertsbusch werd boos aangesproken door de Alt-Wagnerianer: ‘Hoe kon hij zo iets accepteren?’ Waarop Knappertsbusch antwoordde: ‘Ik dacht dat bij de generale repetitie de decors nog niet klaar waren...’

Interessant is dat Kapsamer in haar boek duidelijk suggereert dat het ultieme fiat om de Bayreuther Festspiele na 1945 weer te mogen ontwikkelen, grotendeels lag in de anti-communistische politieke ideologie van de Amerikaanse bezetter. Veel Duitsers en Duitse intellectuelen hadden grote bezwaren tegen Bayreuth en vooral tegen een Bayreuth met de Wagners weer aan het hoofd. Door deze

geallieerde cultuurpolitiek kwamen Wieland en Wolfgang ook makkelijker weg van eventuele veroordelingen – Winifred was daarentegen te besmet om ongezien ‘gedenazificeerd’ te worden. Maar in intellectueel Duitsland was er niet alleen een groot wantrouwen tegen het nazi-verleden gerezen, maar ook tegen de Duitse romantiek als zodanig en tegen een van de grootste exponenten van die romantiek, Richard Wagner. En zo zijn we dan eindelijk bij Bertolt Brecht aangekomen. Brechts esthetiek is een duidelijke afwijzing van het romantische concept en van het Gesamtkunstwerk. Hij zag als een van de eersten de gevaren ervan in. Daarom ontwikkelde hij zijn epische theater, om bewustwording te bevorderen, en geen navolging. De vervreemdingseffecten moesten de kijker uit de illusie van de fictie halen en hem laten nadenken over inhoud én vorm van het theater. En daarom is Wielands Shakespeare-theater-in-het-theater brechtiaans. Hier is een kunstenaar aan het werk die na de tabula rasa naar nieuwe vormen tast, naar inhouden en naar verantwoording afleggen. Waarmee hij eigenlijk op het punt dreigde te belanden om het oeuvre van zijn grootvader af te wijzen. Maar het was waarschijnlijk te laat. Ik citeer nog één keer Anna Silja: ‘Hij stierf aan zijn zwijgzaamheid. Toen het er langzaam uit begon te komen, bleek het een tumor te zijn.’

4. Epiloog

Regietheater werd na Wieland Wagner theater dat niet alleen duiding van de inhoud, maar ook duiding van het medium, het genre, de vorm, de verteltechniek nastreefde. En daarmee ook van de manipulaties en gevaren ervan.

Er is een zeker hiaat in het boek van Ingrid Kapsamer, en dat heet Wolfgang Wagner. Nu weten we dat de animositeit tussen de twee broers enorm was, maar dat zou voor een wetenschapper niet moeten leiden tot een betrekkelijk zwarte vlek. Ik denk dat Wielands voortdurende strijd met zijn broer, zijn psyche en zijn werk mede heeft beïnvloed. Wolfgang wordt wel soms genoemd in het boek, maar dat is alleen als het niet anders kan. In het dankwoord vertelt Kapsamer over het ‘vriendelijk ter beschikking stellen’ van archiefmateriaal. Dat is op zijn minst ironisch bedoeld, want Wolfgang vernietigde na 1966 zoveel mogelijk dat herinnerde aan zijn broer. Brieven, documenten, ontwerpen, maquettes, het ging allemaal in vlammen op. Wielands *Tristan*-decors werden bij de laatste herneming per gegeven akte verbrand buiten het Festspielhaus, zoals de zangers zich herinneren.



Siegfried en Brünnhilde, 3^e akte Siegfried 1956

Werktreue. Het is een gevleugeld begrip in Bayreuth, en het werd door Wolfgang van stal gehaald om zich definitief te onderscheiden van de ongeoorloofde vrijheden die zijn broer zich had gepermitteerd. Maar het is een schijnbegrip. Wieland Wagner heeft altijd beweerd dat elke vorm van enscenering een interpretatie is, en daarmee per definitie regietheater.

De vraag of het regietheater van Wieland Wagner, dat van de jaren zeventig en tachtig, of het huidige ‘acceptabel’ is, is voor mij dan ook een overbodige vraag. Net als Wieland Wagner, die zichzelf meer als scheppend dan als herscheppend

kunstenaar beschouwde, kunnen theatermakers alleen maar in vrijheid gedijen. Beperkingen, geboden en verboden leiden in het beste geval tot staatskunst en in het slechtste geval tot kitsch. Je kunt niet tegen Van Gogh zeggen: je mag schilderen wat je wil, maar je mag de kleur geel niet gebruiken. Er zijn alleen maar slechte en goede voorstellingen en dat heeft niets met modernisme of regietheater te maken. Bovendien is de werkelijkheid veel rijker en diverser dan deze tweedeling. Dat we nu in vrijheid kunnen werken en dat er regisseurs én dirigenten én vormgevers zijn die de moed hebben om onbekende terreinen te willen exploreren en daarmee ongekende betekenissen van een werk bloot te leggen – laten we dat koesteren. En laten we vooral niet vergeten dat we dat – paradoxalerwijs – voor een groot deel aan Wieland Wagner te danken hebben.