

In Memoriam Wieland Wagner

door Michael H. Eisenblätter

Op 17 oktober was het 50 jaar geleden dat Wieland Wagner overleed. En op 5 januari van het komend jaar herdenken we zijn 100^e geboortedag. Voor de redactie was dit aanleiding om Michael Eisenblätter te vragen een 'in memoriam' te schrijven. Michael heeft Wieland persoonlijk gekend en een zeer groot aantal van de door hem geënceneerde voorstellingen gezien. Hij trad ooit als figurant op in de door Wieland geënceneerde *Rienzi* en maakte van die gelegenheid gebruik alle repetities bij te wonen. Zo leerde hij Wielands werkwijze van nabij kennen.

Met Wieland Wagners encenering *Fidelio* (14-11-1954) en Günter Rennerts regie van *Così fan tutte* (15-7-1955) begon in Stuttgart een vrij uniek tijdperk in de Duitse operageschiedenis. Dat één bijzondere kunstenaar het aanzien van een theater over een langere periode domineerde was niet nieuw, maar twee vooraanstaande theatermakers, met zeer uiteenlopende werkwijzen, broederlijk naast elkaar en tot het einde de stijl van een operahuis bepalend, is bij mijn weten nergens gebeurd in een repertoiretheater. De spil van deze ontwikkeling was intendant Prof. Walter Erich Schäfer, die maar één doel nastreefde, binnen de gegeven mogelijkheden het beste theater voor een breed publiek te maken, en die dankzij uitstekende leidinggevende kwaliteiten in de omgang met alle betrokkenen het Württembergische Staatstheater, ook op het terrein van toneel en ballet, naar een internationaal niveau leidde.

Natuurlijk beseft een 12-jarige op dat moment niet, een mijlpaal in de geschiedenis van het muziektheater mee te mogen maken. Ik vraag mij trouwens af hoeveel van de medewerkers en



Anja Silja als Lulu

toeschouwers zich ervan bewust waren bij de *Fidelio* première. Dat zich in de loop der jaren in Stuttgart een richtinggevende eigen stijl manifesteerde viel hoofdzakelijk op te maken uit de weerklank die het in de buitenwereld ten deel viel. Rennert heeft onder intendant Schäfer uiteindelijk bij 38 opera's en bij 10 toneelstukken regie gevoerd. Wieland Wagner enceneerde tot aan zijn veel te vroege dood in 1966 in Stuttgart 16 opera's. Van het oeuvre van grootvader Richard, het repertoire in Bayreuth uitmakend, waren alleen de producties van *Parsifal* en *Meistersinger* niet van zijn hand, wel *Rienzi*, die op de Grüne Hügel niet te zien was. Verder enceneerde hij Glucks *Orpheus en Eurydice*, *Antigona* en *Comœdia de Christi resurrectione* van Carl Orff, *Elektra*, *Salome* en *Lulu*. Omdat ik haast alle producties t/m 1971 in Bayreuth heb kunnen zien, de Frankfurter enceneringen van *Wozzeck* en *Otello*, plus de *Aida* in Berlijn, werden mijn persoonlijke smaak en kwaliteitsnormen inzake 'hedendaags muziektheater' in ruime mate door deze twee grootmeesters gevormd.

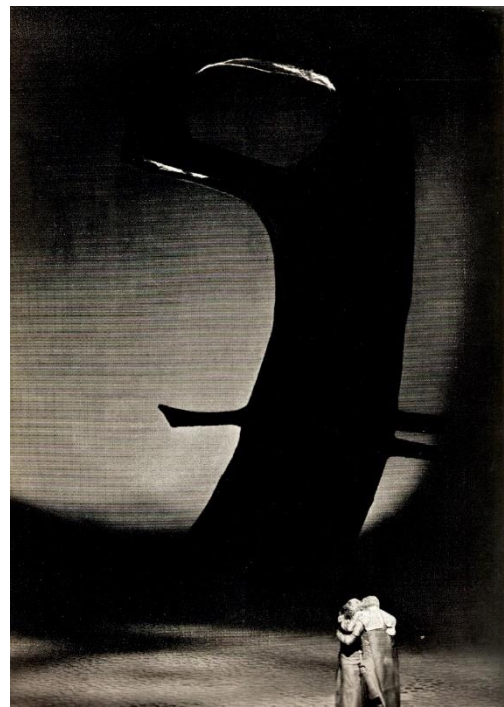


Wieland Wagner

Rennert schiep vooral maatstaven met betrekking tot 'moderne' opera en probeerde voor ieder stuk een werkeigen principe te ontwikkelen op basis van psychologische analyse. Wieland Wagner was de stilist en accentueerde de dramatiek. Zijn grondconcept berustte op de sensibiteit van een zeer visuele kunstenaar, de soevereine beheersing van de toneeltechniek en een fijn gevoel voor intermenselijke relaties. Tot de kern gereduceerde allegorische vormgeving stelde het menselijke element centraal. Zo verschillend beider aanpak ook was, hij stond altijd en alleen in dienst van het werk. Deze instelling mis ik jammer genoeg vaak bij hedendaagse regisseurs, die de 'integratie van muziek en drama' aan hun laars lappen en het publiek met hun persoonlijke probleemverwerkingen of politieke boodschappen opzadelen, om vooral 'origineel' te zijn.

Bij het publiek zonder Bayreuth-ervaringen wekte Wielands *Fidelio* hoofdzakelijk verbijstering op. In feite was het een blauwdruk voor al zijn ensceneringen, met een tot een schuine schijf en enkele tralies gereduceerd toneelbeeld. Zelfs in de intiem-burgerlijke openingsscène geen ‘gestrijk of gedoe rond de keukentafel’, alleen de muziek, zeer effectvolle kostuums en een pakkende personenregie. Gré Brouwenstijn zag er overtuigend uit. Een kleine rode spiegel aan de kraag van Gustav Neidlingers zwarte outfit onderstreepte het sinistere karakter van Pizarro. De Florestan werd gezongen door Wolfgang Windgassen. Ik heb nooit meer zo een aangrijpende *Fidelio* beleefd, voor mij Wielands beste enscenering, die trouwens ruim twee decennia onveranderd op het repertoire bleef staan. Twee momenten bleven mij altijd bij, het koor van de gevangenen, die voor korte tijd hun kerker mochten verlaten en langs de rand van de toneelschijf de voorgeschreven ronde liepen, heel simpel, maar intens triest, en de wig van de vrouwen, die zich in de menigte van de mannen duwde, waardoor voor het eerst een lichtstraal in het grijze gebeuren kwam, als optische voorbereiding voor de slotjubel.

Wieland Wagners karige decors waren karakteristiek voor zijn ensceneringen en werden veelvoudig nageaapt, zelden met bevredigend resultaat, want zij boden alleen het raamwerk voor de bewegingsregie. Daarin was hij de absolute meester, zo min mogelijk met het best werkende effect. Als een zeer getalenteerde schilder interesseerde hem in het bijzonder de werking van licht en schaduw op sfeer en stemmingen, wat gepaard ging met een omvattende kennis omtrent de verlichtingstechniek. Hij had een voorkeur voor hellende toneelvlaktes, toch mochten de zangers daar geen last van hebben. Omdat hij zelf onder een lichte evenwichtsstoornis leed werd iedere inclinatiehoek door hem getest. Dus waren de toneelbeelden steeds zangersvriendelijk, want op het toneel wou hij gezichten zien en geen mensen, die op hun stappen moesten letten. Dat lijkt vanzelfsprekend, is echter bij het huidige regietheater allerminst het geval.



Tristan 1^e akte, 1963 Windgassen en Nilsson

Naast het mij met de paplepel ingegoten enorme respect voor de familienaam was natuurlijk het verschil in leeftijd en de sociale bewegingsradius veel te groot, om van persoonlijke contacten mijnerzijds met Wieland te durven spreken, hooguit van diep ontzag en jeugdige verering.

Wel greep ik iedere kans aan om een glimp van zijn artistieke genialiteit op te vangen en luisterde geboeid naar de indrukken van diegenen, die regelmatig met hem werkten, zoals de zangers Windgassen, Mödl, Varnay, Neidlinger of Traxel. De Stuttgarter ensembleleden waren een belangrijke steunpilaar voor Bayreuth, lang voor het huis het etiket ‘Winter-Bayreuth’ kreeg opgeplakt. Alleen het kinderkoor had in Wagners oeuvre niets te doen, en waar jongenssopranen konden worden ingezet, gaf Wieland de voorkeur aan jonge vrouwenstemmen.

Ik was dus zeer verheugd, toen wij in het voorjaar 1957 aan de enscenering van Orffs *Comoedia de Christi resurrectione* moesten meewerken. Dirigent Heinz Mende verteld mij later, dat Wieland er tegenop had gekeken. Maar Orff stelde hem gerust. Wij hadden reeds met hem gewerkt, en tot Wielands eigen verbazing bleek hij zijn ideeën veel beter aan ons over te kunnen brengen, dan hij zelf had gedacht. Dat wij ons uiterste best deden en zeer gedisciplineerd zijn aanwijzingen volgden had beslist ook veel met de aanwezigheid van de componist tijdens de meeste repetities te maken. Carl Orff was bij ons kinderen zeer geliefd, een aardige opa figuur met een leuke Beierse tongval, die wij onder geen beding wilden teleurstellen. Wieland sprak trouwens ook behoorlijk Frankisch, wat wij grappig vonden en wat zeer in zijn voordeel werkte, want zelfs barse toespraken aan ons adres klonken nooit echt streng.

Een deel van ons had ook nog een tweede reden om bij de regisseur een goede indruk te willen maken. Bij begin van de Paasspel repetities was er nog sprake van, dat Wieland later in het seizoen zijn vaders *An allem ist Hütchen schuld* zou ensceneren. Ik behoorde tot de selectie jongens voor de titelrol, de

kobold Hütchen, bij mijn weten de enige hoofdrol voor een jongen in het operarepertoire. De teleurstelling was dus groot, toen dit project niet doorging, omdat Siegfried Wagners weduwe geen toestemming verleende. In plaats van *Hütchen* werd *Rienzi* geprogrammeerd. Ik weet niet precies wie er uiteindelijk genoeg had van ons gezeur om de gemiste kans, maar de vier Ex-Hütchen kregen als compensatie van Wieland een figuratierol in *Rienzi*, als banierdragers voor de Romeinse notabelen. Vooral ik was in mijn sas, want dit betekende dat ik bij de repetities erbij mocht zijn, waarvan ik er amper een miste, ook al had ik niets te doen.

Voor het eerst had ik de gelegenheid het vormgeven van een regieconcept van begin af aan mee te maken. Ook al was het resultaat uiteindelijk een maar deels geslaagde poging Wagners jeugdwerk na de oorlog van zijn 'Naziverleden' te ontdoen en aanvaardbaar te presenteren, de repetitieweken van *Rienzi* betekenden voor mij persoonlijk een geweldige leerschool. Want ik begreep voor het eerst goed, wat de taak van een regisseur in al zijn facetten inhoudt en wat 'goede regie' moest zijn, een ervaring, die diepe indruk maakte en mijn verdere kijk op theater fundamenteel bepaalde. Toen Wieland aan *Lohengrin* begon (première maart 1960) en ook voor *Tannhäuser* (oktober 1962) deed ik er alles aan om bij de figuratie ingedeeld te worden.

Op 4 mei 1958 vond de première plaats van *Tristan und Isolde*, in tegenstelling tot de *Ring* geen voor Stuttgart aangepaste encenering van Wieland, maar een nieuwe versie, en achteraf gezien de schakel tussen zijn eerste Bayreuther *Tristan* (1952) en de laatste uit 1962. Omdat ik alle drie versies heb gezien – de Stuttgarter ging later die zomer ook in Bayreuth – durf ik te zeggen, dat de middelste de meest geslaagde was. Misschien is mijn oordeel door het feit beïnvloed, dat ik van deze encenering de meeste voorstellingen beleefde (ruim 20) in zeer uiteenlopende bezettingen. Onvergetelijk blijft de herdenkingsvoorstelling 1966, waarvoor ik speciaal uit Kopenhagen kwam. Toen overtroffen alle protagonisten zichzelf, voor allen tenor Jess Thomas, ingesprongen voor de zieke Windgassen, en Ingrid Bjoner, die met haar aangrijpende 'Liebestod' heel wat tranen bij de aanwezigen deed vloeien. Overigens, als zich de mogelijkheid bood, studeerde Wieland de rol van Isolde met iedere nieuwe sopraan in en hield daarbij rekening met de persoonlijkheid van de zangeres in kwestie.



Anja Silja als Salome

De enceneringen van *Elektra* (31-1-1962) en *Salome* (24-2-1962) ontstonden haast gelijktijdig en werden, deels terecht, zeer verschillend door het publiek en de pers ontvangen. Op papier had *Elektra* een supercast; Mödl, Resnik, Hillebrecht, Nöcker, Traxel. Zelfs de kleine partijen werden door topzangers vertolkt. Ferdinand Leitner dirigeerde. De personenregie was echter helemaal op Martha Mödl toegesneden, waardoor de rest niet overtuigend uit de verf kwam. Ook het 'gevangenis-principe', zo succesvol in *Fidelio* en later nog eens bij *Lulu* gebruikt, werkte op de een of ander manier minder. In mijn herinnering blijft deze *Elektra* zijn zwakste encenering.

Amper vier weken later werd *Salome* zowel door het publiek als ook de internationale muziekers

laaiend enthousiast ontvangen. De titelrol was geknipt voor Anja Silja. Tijdens de sluiersdans op het rooster boven de kerker van Jochanaan ging zij letterlijk uit de kleren en het burgerlijk preutse Zwabische publiek stakte de adem. Ze werd terzijde gestaan door een legendarische cast: Grace Hoffmann, Gerhard Stolze, Carlos Alexander en Jess Thomas als Narraboth. Een hachelijk punt in het naoorlogse Duitsland bij alle producties van *Salome* betekenden de vijf Joden. Mijn vriend Hans-Ulrich Mielsch zong de tweede. Wieland haalde voor advies een Joodse voorzanger en gezamenlijk werden vele filmopnames van orthodoxe Joden bestudeerd, om iedere indruk van 'parodie' te vermijden. Zulk een nauwkeurige werkwijze was typisch voor Wieland Wagner wanneer details speciale aandacht vergden. Wielands encenering van *Salome* was de eerste, waarin de sociale decadentie in al haar facetten meer dan geloofwaardig over het voetlicht kwam, tenminste naar mijn gevoel, inclusieve de hoerigheid van Herodias en de lafhartige geilheid van Herodes.

Anja Silja was Wielands ideale sopraan, jong, mooi, een uitstekende actrice en snel van begrip. Uit hun fascinatie voor elkaar ontstond snel een stormachtige relatie. Zij had al in 1958 een seizoen in Stuttgart gezongen en had vanaf 1962 een vast gastcontract. Prof. Schäfer waardeerde haar zeer als 'zingende actrice', over haar capaciteiten als 'hoogdramatische' verschilde hij met Wieland van mening. Dat was mede een reden, waarom deze *Otello*(1965) en *Wozzeck*(1966) voor haar in Frankfurt in scène zette. *Otello* stond o.l.v. André Cluytens, Anja's minnaar na Wielands overlijden. Het regieconcept berustte meer op Shakespeare dan op Boito's libretto, wat het grote leeftijdsverschil tussen Desdemona en haar echtgenoot benadrukte en daarom goed werkte. Vocaal kon Silja mij niet helemaal overtuigen, visueel was zij echter de ideale vertolkster van Desdemona.

Wieland had al met *Aida* in Berlijn opzien gebaard, in plaats van aan de Nijl aan de Kongo gesitueerd. In de pers werd over zijn 'afkeer van Bayreuth' gesproken, behoorlijke onzin natuurlijk. Het oeuvre van zijn grootvader, dat hij als geen ander kende, en Bayreuth vormden de grondslagen van zijn werk. Maar hij was ook een theaterman pur sang, die ook nog iets anders wou ensceneren dan de zoveelste *Tristan* of *Lohengrin*. In het seizoen 1966-67 zou dat *Don Giovanni* in Stuttgart zijn, waarop hij zich zeer verheugde. Kort na de *Wozzeck* première in Frankfurt sprak ik hem voor het laatst, waarbij hij vertelde nog met het besluit te worstelen, welke van de twee Donna's Silja zou gaan zingen. Ik opperde, Anja gewoon te laten alterneren. Hij lachte toen, want Anja had dit ook al voorgesteld. Dit project werd niet meer gerealiseerd, want op 18 oktober 1966 stierf Wieland in München.

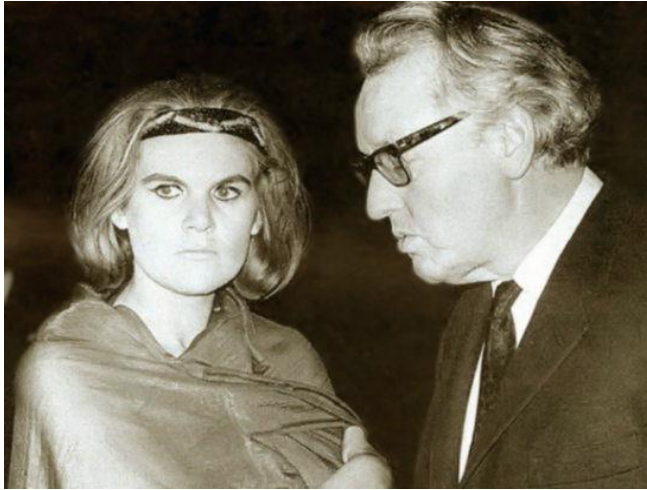


Götterdämmerung 1968 Siegfried neemt afscheid van Brünnhilde

Hoewel Pierre Boulez dirigeerde de *Wozzeck* in Frankfurt was ik toch hoofdzakelijk wegens Silja de première gaan zien. Zij was maar twee jaren ouder dan ik, debuteerde als 16 jarige in Braunschweig en zong twee jaar later al in Stuttgart, waar zij vanwege haar leeftijd in een soort vacuüm vertoefde tussen de meestal stukken oudere collega's. De heftige liefdesrelatie met de 23 jaar oudere Wieland, notabene getrouwd en familievader, verbeterde haar bijzondere positie binnen de operawereld ook niet. Met leeftijdsgenoten had zij amper contact en nog minder vrienden, om eens haar hart te kunnen luchten. Ik vond haar een leuke meid, waanzinnig getalenteerd, was zelf in een behoorlijk chaotische relatie verstrikt en als lid van de andere sekse een ongevaarlijke omgang. In haar memoires 'Die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren – Wege und Irrwege' heeft zij uitgebreid en

open over haar verhouding met Wieland Wagner geschreven. Daar heb ik niets aan toe te voegen. Maar zij was wel de oorzaak waarom ik hem in zijn laatste jaren nog wel eens privé tegenkwam.

In Martha Mödls 'So war mein Leben' vraagt de interviewer Thomas Voigt haar, wat voor een mens Wieland was, omdat er heel wat boeken over zijn baanbrekend werk met zeer gedetailleerde beschrijvingen zijn verschenen, die echter amper iets over de mens vertellen. Mödl had, net als ik, er geen echt antwoord op. Voor haar was hij niet alleen de meest belangrijke regisseur in haar carrière, maar haast een halfgod. In wezen was hij moeilijk benaderbaar en niet te doorgronden, terwijl hij anderzijds zeer vriendelijk was, en met enkele woorden precies kon verklaren, wat hem voor ogen stond en waarom. In de weinige kostbare uren in gesprek met hem, of alleen luisterend, heb ik meer over theater in het algemeen en het oeuvre van zijn grootvader in het bijzonder geleerd, dan uit de stapel vakliteratuur in mijn boekenkast. Wat het laatste betreft, Wielands ensceneringen openden een radicaal nieuwe kijk op Wagners muziekdrama's, ontdaan van alle 'foute' of beladen sentimenten,



Wieland en Anja

gefocus op de zeggingskracht van de muziek. Ik had als jonge man vooral moeite met de inhoud. Dankzij Wieland Wagner leerde ik het een en ander met een korreltje zout te nemen. Het is bijzonder jammer, dat wij vandaag maar heel weinig bewegend documentatiemateriaal van zijn werk hebben, want hoe indrukwekkend het beschikbare fotomateriaal ook is, het blijven uitgekozen momentopnames. Volgens mij lag Wielands kracht echter niet in het maken van 'mooie plaatjes', maar in het creëren van sfeer door bewegingsregie, die zich weliswaar tot een minimum beperkte, maar juist daardoor zo effectief de gedachte erachter uitdrukte. Iedereen, door hem geïnstrueerd, wist wat hij op toneel moest

doen en vooral ook waarom. Dat werd heel snel na zijn overlijden duidelijk, toen protagonisten in zijn ensceneringen optraden, die hun instructies uit derde hand gekregen hadden. Het verschil was vaak heel zichtbaar, zat in de details en de psychologie erachter. Als voorbeeld schiet mij de opkomst van Lohengrin binnen, die een soort dijk afloopt. Gebeurd dat ietsje te nonchalant, lijkt het op een net per boot gearriveerde koopman die zijn zakenvrienden begroet. Schreed echter Windgassen – of een andere Wieland tenor – langzaam en ingetogen naar beneden, dan verscheen de graalridder uit een ruimte, die men Montsalvat kon noemen. Over iedere geste was nagedacht, vaak samen met de speler. Even belangrijk als de bewegingsregie was Wielands gebruik van lichteffecten. Zo bestond het decor in het eerste bedrijf *Walküre* slechts uit twee loodrecht tot elkaar staande balken, door langzaam uitdovend vuur verlicht, geen hut, haard of deur te zien. Als laatstgenoemde zich voor 'Winterstürme' moest openen, dan lichtte plotseling het landschap erachter in een flikkerend maanlicht op.

Indrukwekkender heb ik deze scène nooit meer gezien. Wie de foto's van Wielands ensceneringen goed bekijkt, zal vaststellen, dat van een decor vaak amper sprake is en de hele sfeer alleen door licht en kleur ontstond. Toch zijn het niet bij voorbaat zijn Wagner ensceneringen, die op mij de grootste indruk maakten, de sublieme Stuttgarter *Tristan* uitgezonderd, maar zijn *Lulu*, *Wozzeck*, *Salome* en bovenaan *Fidelio*.

Staat U mij een kritische kanttekening toe in verband met het Wieland-Wolfgang monopolie in Bayreuth tot omstreeks 1970. Dat heeft de naoorlogse uiteenzetting met Wagners oeuvre niet alleen sterk bepaald, maar – hoe mooi de producties ook waren – andere of nieuwe inzichten en zienswijzen even sterk gehinderd. Dat Wagners werk ook maatschappelijk relevant kon zijn en qua presentatie 'bij de tijd' is het publiek pas vanaf Chereaus *Ring* begonnen te leren. Waarschijnlijk vond ik daarom Wielands andere ensceneringen boeiender, want die waren zeer bij de tijd en realistisch van opzet. Aangezien de meeste ervan in zijn laatste levensjaren ontstonden en ook in de Wagner ensceneringen buiten Bayreuth het ingetogen symbolisme plaats maakte voor meer realisme in de personenregie, ben ik ervan overtuigd, dat b.v. een nieuwe *Ring* ook door hem in een minder mythologisch neutrale context was geplaatst. Jammer genoeg zullen wij dat nooit echt weten.



Götterdämmerung 1^e akte 1965