

De operaregie van Wieland Wagner

door Paul Korenhof

Praten over regisseurs uit het verleden is makkelijker dan praten over hun werk. Het is als met de smaak van wijn: een zinnig gesprek is alleen mogelijk als het gaat om voorstellingen die zowel de spreker als zijn publiek heel bewust heeft 'geproefd'. En om de vergelijking op de spits te drijven: praten over regies die noch de spreker noch zijn gehoor gezien heeft, is even onzinnig als praten over de smaak van een wijn die niemand geproefd heeft.

Problemen

Van de verschillende ensceneringen van Wieland Wagner die ik uit het theater ken, is er slechts één nog door hemzelf of onder zijn supervisie ingestudeerd. De andere waren voorstellingen die na zijn dood door assistenten waren ingestudeerd met een ten dele en in één geval zelfs geheel nieuwe bezetting. Hoe trouw aan het origineel die voorstellingen visueel ook waren, zij misten de 'finishing touch' van een regisseur die met frisse blik inspeelde op actuele omstandigheden en het menselijke materiaal dat hem ter beschikking stond. Dat geldt vooral voor de Parsifal die van 1951 tot 1974 in Bayreuth op het repertoire stond en daarmee het probleem duidelijk illustreerde. Tot 1965, toen Wieland Wagner zelf voor zijn productie verantwoordelijk was, veranderde die van jaar tot jaar, maar in de periode 1966-1974 waren de 'hernemingen' niet meer dan het in stand houden van een bestaande productie. In feite keerde de Bayreuther Festspiele daarmee terug tot het zo verfoeide systeem waarmee Cosima Wagner ooit iedere artistieke ontwikkeling tot stilstand had gebracht. 1)

Foto's

Bij een terugblik op Wieland Wagner als regisseur stuiten we dus meteen op het gevaar dat de beschikbare informatie overwegend stoelt op woorden van anderen. Gelukkig bezitten veel van die getuigenissen een grote dosis van waarschijnlijkheid en stemmen zij ook redelijk met elkaar overeen. En bij de vele nog levende ooggetuigen die herinneringen ophalen, zitten wij met het probleem van de afstand in tijd. Wie zijn regies nog heeft meebeleefd, keek daar toen naar met ogen die vijftig jaar jonger waren en dus een geheel ander referentiekader hadden, terwijl herinneringen ook niet altijd betrouwbaar zijn. Niet alleen zijn zij gekleurd en onvolledig, maar onvermijdelijk zullen zij vooral gericht zijn op 'het beeld' en minder op 'de handeling'.

Hetzelfde probleem treedt in nog sterkere mate op als wij de oude ensceneringen benaderen aan de hand van foto's die wel een redelijk beeld geven van het toneelbeeld, maar die relatief weinig laten



Das Rheingold 1951

zien van de 'regie'. Een saaie voorstelling kan er op foto's prachtig uitzien, terwijl bij een andere voorstelling foto's misschien niets overbrengen van de spanning die ons een hele avond lang op de punt van onze stoel deed zitten. Een videoregistratie geeft een iets betere indruk, maar is eveneens onvolledig en daarbij gekleurd door de cameraregie, een interpretatie op zich. Ook ten aanzien hiervan geldt bovendien dat het beschikbare materiaal, voor het merendeel in zwart-wit, niet meer ontstaan is onder supervisie van Wieland Wagner, terwijl de technische kwaliteit ook nog eens veel te wensen overlaat.

Ontwikkeling

Naast de invloed die Wieland Wagner in zijn leerjaren had ondergaan van met name de schilder Ferdinand Staeger, zijn belangrijkste leermeester in zijn Münchner studiejaren, en de dirigent Kurt Overhoff, die hem vertrouwd maakte met alle uithoeken in de partituren van Richard Wagner, werd de Griekse cultuur wellicht zijn belangrijkste inspiratiebron. Niet alleen het Griekse theater, maar ook de klassieke denkwereld en vooral de manier waarop die was vervat in mythen en sagen. De neerslag daarvan is terug te vinden in veel van de producties die hij in Bayreuth en elders gerealiseerd heeft, zichtbaar in de toneelbeelden, maar ook – en voor ons nu onzichtbaar – in een personenregie die vooral in de jaren vijftig sterk gericht was op archetypische personages.

Walter Erich Schäfer, die als intendant in Stuttgart nauw met Wieland Wagner samenwerkte, verdeelde diens ontwikkeling in drie moeilijk van elkaar te scheiden fasen. De eerste was de wereld van de geometrische patronen waarbij op uitgekleden tonelen de handeling verliep volgens veelal strak geografische patronen. Een kenmerkend voorbeeld bood de 'Einzug der Gäste' in de *Tannhäuser* uit 1954. Anders dan Wagner in zijn partituur voorschreef, betraden de gasten hier de grote zaal van de



Tannhäuser tweede akte 1954

Wartburg niet als individuen en echtparen, maar in uniform geklede 'blokken' die ook als zodanig op de Sängerkrieg reageerden. Een culminatiepunt vond deze aanpak in de omstreden *Meistersinger* van 1956, waar de Festwiese was opgebouwd als een strak amfitheater waarin de bewegingen van koor, dansers en solisten (met een 'blok' meesterzangers) verliep volgens strakke patronen. Opmerkelijk bij dat alles was bovendien dat het perspectiefpunt van de handeling altijd – ook in latere ensceneringen – bij de toeschouwers lag. Tot hen richtten de zowel zangers in *Tannhäuser* als Beckmesser en Stolzing op de Festwiese zich, in hun midden zagen de Brabanders in *Lohengrin* de zwaan komen aanzwemmen en over hun hoofden kwam Wotan in *Die Walküre* aanstormen in zijn achtervolging van Brünnhilde en Sieglinde.

De tweede fase, die ruwweg liep van 1956 tot 1960, was die van betekenisdragende tekenen en realistische elementen op overwegend 'leeg' toneel. Ook daarvan vinden we voorbeelden in de reeds vermelde *Meistersinger*, bijvoorbeeld in de overhangende gelede troonhemel in het eerste bedrijf (de kerk) of de bolvormige seringenstruiken in het tweede (de straat). Nog sterker zien we het op foto's van de *Tannhäuser* uit 1961, waar de Wartburg wordt aangeduid met een enorm kruis met gestileerde bomen, met bladeren in het eerste bedrijf en kaal in het laatste.

In de derde fase, waarin het menselijke individu een grotere plaats kreeg en er meer daarmee samenhangende beweging kwam, gingen de betekenisdragende elementen over in duidelijke symbolen. Een enscenering van *Aida* aan de Deutsche Opera Berlin (september 1961) geldt min of meer als scharnierpunt in deze ontwikkeling, maar het bekendste voorbeeld biedt het tweede bedrijf van de befaamde Bayreuther *Tristan und Isolde* uit 1962. Geïnspireerd door de grafsteen van Tristan in Cornwall ontwierp Wieland Wagner hiervoor een immens fallus-achtig object met meerduidige openingen dat het hele toneelbeeld beheerste, en dat in de loop der jaren een iconische allure verwierf.

Lege tonelen

Voor het grote publiek was de belangrijkste impressie van de ensceneringen van Wieland Wagner in het 'nieuwe Bayreuth' die van lege tonelen waarop licht de rol van decors had overgenomen. De veelgehoorde suggestie dat deze 'Wieland-stijl' vooral samenhang met geldgebrek, wordt overigens

tegensproken door de dirigent Karl Böhm, die al tijdens de oorlogsjaren opmerkelijk was gemaakt op de ontwerpen van de toen nog jonge en onervaren Wieland Wagner. In 1943 nodigde hij hem uit tot het schetsen van de basis voor een nieuwe *Ring* in de Weense Staatsopera waarvan hij op dat moment directeur was:



Tristan tweede akte 1951

Als antwoord kreeg ik kort daarna een brief van hem met ontwerpen voor de hele Ring, al met de beroemde 'schijf', met daarbij een hartelijke brief waarin hij verklaarde dat hij niet alleen de ontwerpen wilde maken, maar dat hij ook de regie op zich wilde nemen. Helaas zijn ontwerpen en brief bij de brand in de Opera [bombardement 25 maart 1945] verloren gegaan, maar Wieland herinnerde zich dat alles later heel goed en vroeg mij steeds weer in Bayreuth met hem samen te werken. "Ik wil absoluut in Bayreuth 'Tristan' met u doen," antwoordde ik. "Als u die in een nieuwe encensering gaat brengen, zal ik mij absoluut voor

die periode vrij maken van Salzburg, waar ik al bijna dertig jaar als het ware thuis ben." 2)

Zijn eigen houding tegenover de werken van zijn grootvader formuleerde Wieland Wagner als een soort geloofsbrief in Überlieferung und Neugestaltung (Bayreuther Programmheft 1951), waarin hij stelt dat wij Wagners toneelaanwijzingen meer moeten zien 'innerlijke visioenen' dan als 'praktische beelden':

Het essentiële probleem bij het encenseren van een muziekdrama van Wagner [...] ligt in de muziek zelf. De muziek vertaalt de visioenen van Wagner dermate expressief in klanken, dat het welhaast onmogelijk wordt die visioenen een adequate visuele vorm te geven. Hoe goed de scenische problemen ook zijn opgelost, de toeschouwer zal onvermijdelijk wegvallen achter de toehoorder. Ook in onze tijd moeten we nog steeds toegeven dat het toneel, ook op zijn best, onze ogen slechts op spaarzame wijze kan voorspiegelen wat vanuit de orkestbak op zo'n overweldigende wijze aan onze oren wordt meegedeeld.

Inmiddels zijn wij helemaal vertrouwd geraakt met het ontbreken van een realistische weergave van de tekst en het eventueel (zelfs niet eens altijd) vervangen daarvan door symbolische aanduidingen. Fricka rijdt niet meer in een bokkenwagen, Brünnhilde slaapt zonder harnas, paarden, zwanen en beren ontbreken op onze tonelen en we hebben er zelfs geen problemen meer mee als Wotan twee ogen heeft. Zonder het rigide conservatisme van Cosima Wagner was die ontwikkeling wellicht ook sneller gegaan, want al in 1924 stelde Ernest Newman de vraag of louter sfeeraanduiding dan wel een vage encensering al voldoende konden zijn voor de werken van Wagner, in het bijzonder diens *Tristan und Isolde*.

Bij Anja Silja, Wielands muze uit zijn laatste levensjaren, lezen wij over deze ontwikkeling: *Voor Wieland was het enig relevante theater archetypisch en symmetrisch. De ideeën die hij daarin realiseerde, waren voor zijn tijd revolutionair en ze zijn nu uit het moderne muziektheater niet meer weg te denken. Voor zijn regie had hij de strakke vorm en de 'leegte' nodig. Juist bij Wagner bestond in de tijd vóór Neu-Bayreuth door de stijl van de toneelbeelden een grote beperking van de optische fantasie van de regisseur en van het patroon van de bewegingen die zangers wilden en konden maken. Het realistische toneelbeeld beperkt op een gegeven moment de theatrale mogelijkheden en dat alles leidde tot 1942 tot een onveranderlijke uitvoeringsstijl, ondanks het feit dat Richard Wagner zelf zich de realisering van zijn werken heel anders had voorgesteld. Met de mogelijkheden voor belichting en de technische middelen die hem toen ten dienste stonden, lieten zijn ideeën zich alleen nog niet realiseren. Bovendien was men van mening – en voor een deel is men dat weer – dat de emotie al in zijn muziek vervat is, dus waarom zou de zanger daar optisch nog iets aan moeten toevoegen? Alles is al in de muziek vervat.* 3)

Werktreue

Een eeuwig twistpunt onder Wagnerianen is de ‘Werktreue’. In hoeverre moet een uitvoering beantwoorden aan de bedoelingen van Wagner zoals die zijn neergelegd in de partituur? Dat Wieland Wagner de toneelaanwijzingen van zijn grootvader niet zag als een letterlijk te volgen draaiboek was duidelijk, maar waar lag de grens? Interessant is de definitie van ‘Werktreue’ zoals die in een tv-documentaire over Wieland Wagner gegeven werd door Heinz Tietjen, de Berlijnse regisseur, dirigent en theaterleider die in de oorlogsjaren Winifred Wagner met raad en daad terzijde stond:

Werktreue ist den Willen des Meisters, den er in seinen Partituren nur zu genau fixiert hat, mit allen Details in die Tat umsetzen, aber in Relation zu der Epoche in der wir leben, also in Relation zu dem Zeitgeist. Das ist Werktreue. Weiter gar nichts. Sehr einfach! Sehr einfach wenn man die Partituren genau lernt. Das ist die selbstverständliche Voraussetzung. Man muss partitursicher sein und das ist Wieland Wagner.

Een feit is inderdaad dat Wieland door Overhoff niet alleen getraind was in het lezen van de partituren van zijn grootvader, maar dat hij door hem ook met de kleinste details daarin vertrouwd was gemaakt. Zo vrij als hij zich voelde ten opzichte van de toneelaanwijzingen (en wij weten dat die lang niet allemaal van Wagner zelf stammen, en ook dat Wagner bijvoorbeeld na de eerste Bayreuther Ring zelf de nodige vraagtekens voelde opkomen), zo trouw was hij aan de partituur zelf, de combinatie van de muziek en de gezongen tekst. 4)



Tristans grafmonument Cornwall



Tristan tweede akte 1962

Ook Wieland Wagner zelf uitte zich in een tv-gesprek over dit onderwerp:

Die Vorschriften Wagners gegen die ich scheinbar verstoße, sind gemacht worden für das Hoftheater seiner Zeit, also für das Hoftheater der Spätbiedermeierzeit und der Spätromantik (...) mit seinen gemalten Kulissen und mit seinen Gasbeleuchtung. Die sind gemacht worden für Sänger und Schauspieler die noch gespielt haben im was wir heute Hoftheaterstil nennen. Also von einer Darstellung, von einer modernen Menschengestaltung konnte wohl damals kaum die Rede sein. Die Vorschriften die ein Komponist gibt, können immer nur für das Theater seiner Zeit, also für das zeitgenössiges Theater gegeben werden. Auch ein moderner Komponist kann heute nicht für das Theater von 2500 Vorschriften geben, sondern nur für unser heutiges Theater. Deswegen ist es



Parsifal eerste akte 1966

beinahe lächerlich, wenn man heute von den Interpreten noch verlangt dass sie die Vorschriften für das Theater von 1830 bis 1870 beihalten.

Omdat beelden op dit punt onvolledige informatie bieden, moeten we ons voor de door Wieland Wagner bij zijn operaregies gehanteerde uitgangspunten verlaten op impressies van recensenten (die de plank kunnen misslaan), getuigenissen van zangers en andere medewerkers (die subjectief gekleurd kunnen zijn) en een drietal biografieën die op dit punt in grote lijnen met elkaar overeenstemmen. De conclusies die wij uit dit alles kunnen trekken, komen in het kort hierop neer:

- Wieland Wagner zag de werken van zijn grootvader als mythen, tijdloze verhalen met een bepaalde eeuwigheidswaarde die de toeschouwer behalve muzikale en theatrale verpozing ook de mogelijkheid boden om uit het gebodene lering te trekken aangaande zijn eigen situatie;
- daarbij stond de regie in dienst van het werk en bleven de daarin vervatte betekenissen altijd centraal staan; de rol van de regisseur was slechts die van middelaar om de betekenissen aan de toeschouwer duidelijk te maken, in het bijzonder de betekenissen die tot dan toe verborgen waren gebleven, mogelijk omdat de tijd om die te zien nog niet rijp was;
- uitgangspunt was te allen tijde de (verstaanbare!) gezongen tekst, waarbij de solisten naast het benodigde acteertalent ook de persoonlijkheid moesten hebben om die betekenislagen op de toeschouwers over te brengen; onafhankelijk van elkaar betoogden de drie belangrijkste sopranen met wie Wieland Wagner in Bayreuth gewerkt heeft, Astrid Varnay, Martha Mödl en Anja Silja, dat hij intens zocht naar zangers die tot leven konden wekken wat hij voelde; 5)
- in vormgeving en regie moest een encenering aansluiten bij de tijd waarin de voorstelling plaats vond en niet bij de tijd waarin het werk was ontstaan.

Dat laatste punt werd door Wieland Wagner zelfs in extremis doorgevoerd door een encenering bij iedere herneming te herzien, enerzijds vanuit een obsessieve huiver voor alles wat maar neigde naar traditie of cliché, anderzijds vanuit een persoonlijke drang naar voortdurende vernieuwing en de behoefte nieuwe inzichten ook zo snel mogelijk in zijn enceneringen te verwerken. Het lijkt er zelfs op dat zijn innerlijke drang om zijn eigen producties jaarlijks te herzien de feitelijke kiemcel is geworden van het begrip 'Werkstatt Bayreuth'.

Leidmotief

Gaan we in de regies van Wieland Wagner zoeken naar een leidmotief, dan stuiten we al snel op het begrip 'liefde' dat hem kennelijk meer bezig heeft gehouden dan enig ander element en waarvan hij constant zocht naar nieuwe manieren om het in navoelbaar theater om te zetten. (Anja Silja: *Er hat mich gelehrt, Gefühle in Bewegung umzusetzen, wie es seitdem niemand mehr gekonnt hat.*)

Die fascinatie voor 'liefde' leidde hij zelf terug naar Richard Wagner:

Van Holländer tot Parsifal is het Richard Wagners centrale scheppingsdrang om 'der Liebe wahrstes Wesen' te doorgronden. Dat hoofdthema is in al zijn werken hetzelfde, alles verandert de probleemstelling in de afzonderlijke werken naar gelang de op dat moment bereikte trede van zijn eigen geestelijke rijping, en alle werken van Wagner zijn, om met Goethe te spreken, 'brokstukken van een onafgebroken belijdenis'. Ongeacht de verschillende aspecten van de probleemstelling blijft

Wagners antwoord steeds hetzelfde, en het maakt niet uit of hij dat geeft als jeugdige revolutionair of op de drempel van zijn ouderdom, het is van een tijdloze geldigheid en kan ongeveer aldus geformuleerd worden: Het ware wezen van de liefde is de verantwoordelijke, gelovige en zelfopofferende overgave aan het 'Du' van de geliefde. Het te overwinnen 'böse Prinzip' staat in Tannhäuser tegenover de offerbereidheid van de vrouw en haar onvoorwaardelijke overgave aan de typisch mannelijke ik-gerichtheid, en niet iets als het fenomeen van de eros. [...]

(In het geval van Tannhäuser kan deze) de 'heilsweg op basis van liefde', die in Wagners wereldbeeld voor de man alleen open staat door de nog in haar oorspronkelijke menselijk-goddelijke eenheid levende vrouw, slechts vinden door de erkenning van zijn schuld tegenover Elisabeth, een schuld die hij niet primair op zich geladen heeft door zijn verblijf in de Venusberg als wel doordat hij in zijn beslissende ontmoeting met haar de ware liefde verzaakt. 6)

Lichtregie

Tijdgenoten verklaren vrijwel zonder uitzondering dat het werken met licht misschien wel het belangrijkste element was in de ensceneringen van Wieland Wagner, waarbij het 'belichten' veranderde in een 'uitlichten' dat de hele toneelruimte soms van licht leek te vervullen. Op dit punt schieten foto's en filmbeelden absoluut te kort en moeten we het volledig stellen met getuigenissen, zoals die van de dirigent Wolfgang Sawallisch:

Als ik terugdenk aan de Bayreuther Festspiele, herinner ik mij nog levendig hoe Wieland Wagner daar kon profiteren van het feit dat het Festspielhaus een privétheater is, zodat hij het hele jaar door de mogelijkheid had zijn producties optisch voor te bereiden. Ik heb regelmatig meegemaakt hoe hij zelfs in de wintermaanden, met een dikke jas aan, in een onverwarmd Festspielhaus eindeloos kon kijken naar de effecten van een bepaalde belichting, hoe hij lang met bepaalde kleuren bezig was, ze na weken, maanden experimenteren weer verwierp, hoe hij bijvoorbeeld bij Parsifal, een productie uit



Lohengrin tweede akte 1958

1951 waaraan hij jaar in jaar uit bleef werken, probeerde door nieuwe mogelijkheden met het licht ook zonder decors op het toneel een ruimte te creëren. Er is vaak gezegd dat Wieland Wagner in zijn enscenering van Parsifal de ruimte had verloren, had uitgebannen, maar dat is het niet. Hij heeft de concrete ruimte vervangen door een ideële ruimte die hij bijvoorbeeld wist te verwezenlijken met behulp van lichtpiramides.

Concreter wordt Sawallisch in een anekdote over het befaamde 'blauw' in de *Lohengrin* uit 1958, waarvoor Wieland de dirigent 's nachts uit zijn bed belde en naar het Festspielhaus liet komen. Daar was hij met zijn belichtingschef Paul Eberhardt al vanaf middernacht aan het experimenteren met een blauwe belichting van het toneel, waarop verder alleen een paar zilverkleurige harnassen stonden. Op zijn verzoek moest ook Sawallisch meekijken tot zij het licht bijna niet meer verdragen konden. Daarop volgde nog een uur discussie tot zij om vijf uur in de morgen uiteengingen:

Het blauw was inmiddels veranderd. Wat er precies anders geworden was, of het helderder, donkerder of grauwer geworden was, kon ik met de beste wil van de wereld niet vaststellen. Wieland was in ieder geval tevreden. Precies dat blauw werd het 'Lohengrin-blauw' en Wieland had een van de sprookjesachtigste

toneelaankledingen en toneelkleuren ontworpen die men zich kan voorstellen. Wielands blauw en zilver sloten aan bij het A-groot van de muziek van Wagner, die zelf een aanhanger van de kleurenleer geweest was. Het was de juiste kleur om de onwerkelijke sfeer van Lohengrin op te roepen. Ik begon Wieland te bewonderen. 7)

Anja Silja: *Lohengrin* was misschien Wielands mooiste enscenering. De 'blauwe Lohengrin'. Geen foto kan weergeven hoe het er in werkelijkheid uitzag. Ook als medewerkende werd je gewoon in een andere wereld verplaatst. Daarbij was het niet eenvoudig in deze enscenering te zingen, omdat het licht abnormaal inspannend was voor de ogen. De koorzangers, die per bedrijf steeds een uur stil moesten staan, echt stil, want zelfs de kleinste beweging zou storend werken, vielen regelmatig van uitputting van hun trede of op zijn minst tegen een collega aan. Elsa kwam in het midden van het toneel van een reusachtige trap naar beneden, zoals altijd bij Wieland uiterst langzaam. Daarbij mocht zij geen enkele blik omlaag werpen naar de traptreden, want dat had het hele effect te niet gedaan. Dat vergde veel oefening en een goede tastzin. 8)

Menselijker

De jaren vóór zijn dood bereikte Wieland Wagner een punt waarin het menselijke aspect zich vertaalde in toenemende bewegingen van de personages, wat de ensceneringen ook een 'lichtere', minder nadrukkelijke toets leek te geven. Het waren de jaren waarin Wieland Wagner samen met Karl Böhm werkte aan zijn laatste *Tristan und Isolde*, voor velen de beste regie die hij heeft afgeleverd. Böhm:

De repetities voor 'Tristan' behoren tot de grootste artistieke vreugden die mij in mijn leven ten deel zijn gevallen. De samenwerking met Wieland was in ieder opzicht harmonisch. Hij hield ook rekening met mijn wensen en heeft niet – zoals door sommigen gesteld werd – tegen de muziek in geënceneerd; integendeel: bij hem stond bijvoorbeeld de liefdesbank in het tweede bedrijf niet achteraan maar helemaal voorop het toneel; en hij deed nog iets: geïnspireerd door een grafsteen voor Tristan die hij naar ik meen in Cornwall ontdekt had, heeft hij een fallus-achtige achterwand gecreëerd, en die achterwand heeft de reflectie van het 'Schalldeckel' nog versterkt en vergroot.

Over de Ring schreef Böhm later dat beiden in die zin op dezelfde golflengte zaten, dat zij probeerden alles zo eenvoudig mogelijk te houden, zonder nadrukkelijkheid en zonder 'Duitse zwaarte': *Ik [...] streefde ernaar, zoals ook Wieland deed, de hele cyclus terug te brengen tot zuiver menselijk gezichtspunt, vrij van overromantische ballast.* 9)

Voor het slotwoord citeer ik Wieland Wagner:

De ideeën in Wagners werken gelden voor alle tijden omdat zij eeuwig menselijk zijn. [...] Wie Wagners archetypisch theater op een hedendaags toneel wil realiseren, moet de productionele ideeën van een eeuw geleden, die nu geen vrucht meer kunnen dragen, vervangen door een creatieve intellectuele benadering die teruggaat naar de oorsprong van het werk. Uitgaande van deze basis, de kern van het werk zelf, moet de producer (d.i. regisseur en ontwerper in één) aanhoudend zoeken naar nieuwe vormen voor het werk door het ontcijferen van de codes en hiërogliefen die Wagner in zijn partituren aan latere generaties heeft nagelaten. Iedere nieuwe productie is een stap op de weg naar een onbekend doel. 10)

Noten

- 1) De ontwikkelingen in de huidige operawereld met producties die vaak niet meer specifiek voor een bepaald theater en/of een bepaald publiek gemaakt worden, maar die soms de hele wereld over reizen, maken deze sjabloon-achtige producties helaas soms meer regel dan uitzondering.
- 2) Karl Böhm: *Ich erinnere mich ganz genau*, Wenen 1974, p. 124
- 3) Anja Silja: *Die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren*, Berlijn, 1999, p. 125-126
- 4) Dat betekende overigens niet dat hij de muziek altijd slaafs volgde. Zelfs had hij er geen probleem mee om in *Götterdämmerung* de korte scène van Gutrune na de Trauermarsch te schrappen.
- 5) Anja Silja: *Voor Wieland was belangrijk dat de klank van de stem verbonden werd met de expressie van het woord. Daarop zocht hij zijn zangers uit. Tekst en muziek vormden voor hem een eenheid, zoals Wagner dat in zijn 'Gesamtkunstwerk' gewild had. Dat wordt maar al te vaak vergeten. De heldere weergave van de tekst verhindert puur 'mooi zingen', en dat moet ook zo.* (p. 126)
- 6) Wieland Wagner: *Zur Tannhäuser-Tragödie*. Programmaboek *Tannhäuser*, Bayreuther Festspiele 1955
- 7) Wolfgang Sawallisch: *Im Interesse der Deutlichkeit*, Hamburg 1988, p. 87-88
- 8) Anja Silja, p. 68
- 9) Böhm, p. 127-128 en 129
- 10) Wieland Wagner: *Denkmalschutz für Wagner*, in: *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, München, 1962

Noot van de redactie:

In het artikel dat op Place de l'Opera verscheen n.a.v. Wielands 50^e sterfdag zijn een paar videofragmenten opgenomen waarin Wieland repeteert voor de Ring van 1965:

<http://www.operamagazine.nl/achtergrond/38235/vijftigste-sterfdag-van-wieland-wagner/>