

Sündenfall der Künste? - Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen

Onder redactie van Katharina Wagner, Holger von Berg, Marie Luise Maintz

Bärenreiter Kassel 2018

ISBN 978-3-7618-2465-8

221 blz., gebonden (ook als e-book)

Verkoopprijs € 38,95

www.baerenreiter.com

besproken door Aart van der Wal



Heeft Richard Wagner aan zijn artistieke nalatenschap een bepaalde toekomstwaarde verbonden? Die vraag is minder gemakkelijk te beantwoorden dan op het eerste gezicht misschien lijkt. En zeker als we in ogenschouw nemen dat we anno nu een werkelijk riant uitzicht hebben op een muziekgeschiedenis die zich over meer dan zes eeuwen uitstrekt en waarover wij, dankzij al het elektronische vernuft waarover we kunnen beschikken, op vrijwel iedere plaats en ieder uur van beeld en muziek kunnen genieten. Waar nog blijkt dat terugkijken nu eenmaal veel gemakkelijker is dan vooruitzien.

Van Brahms weten we vrij nauwkeurig hoe hij de toekomst zag: 'Die kleine Ewigkeit in der Musikgeschichte dauert 50 Jahre, die grosse Ewigkeit 100 Jahre'. Zouden Bach, Haydn, Mozart en Beethoven er anders over gedacht hebben? In het licht van Brahms' uitspraak lijkt dat niet erg waarschijnlijk. Maar hoe het ook zij, het valt niet voor te stellen dat Wagner ooit met de gedachte zal hebben gespeeld dat zijn opera's in 2018 nog steeds in het door hem ontworpen Festspielhaus in Bayreuth worden uitgevoerd; en dat over zijn werk in en buiten Duitsland nog steeds volop wordt gediscussieerd. Van dat laatste is het zojuist verschenen boek 'Sündenfall der Künste?' slechts een van de vele voorbeelden.

Wagners nalatenschap kwam na zijn dood (hij overleed in 1883) in handen van zijn weduwe Cosima, dochter van Franz Liszt. Dat bracht voor haar een groot aantal taken met zich mee, waarvan zij zich bijna een kwarteeuw lang met ongekende inzet en ijver heeft gekweten en waarbij zij zich – streng en gedisciplineerd – zou opwerpen als de meest fervente voorvechtster van het werk van haar man. Ook als het aankwam op de uitvoeringstraditie wilde ze van geen wijken weten, met als gevolg dat, toen ze in 1908 haar erfenis aan haar zoon Siegfried overdroeg, daarin geen spoor van innovatie viel te ontdekken. Ze was er glansrijk in geslaagd om alles zoveel mogelijk bij het oude laten.

Na de dood van Siegfried in 1930 nam zijn weduwe Winifred de fakkel over, met Heinz Tietjen, de intendant van de Berlijnse Staatsoper, als artistiek leider van het festival. Echt naam maakte zij – en zeker niet in de gunstige betekenis – vanwege haar vergaande betrekkingen met de toen sterk in opmars zijnde nationaalsocialisten. Haar bewondering voor Hitler heeft Winifred nooit in de steek gelaten. Nog in 1975, dertig jaar na de oorlog en vijf jaar voor haar dood, toonde ze in een gefilmd interview nog steeds een kritiekloze houding jegens Hitler en stak zij bovendien haar grote bewondering voor hem niet onder stoelen of banken.

Hitlers 'Hoftheater'

De mens Wagner, zijn vele geschriften maar vooral zijn muziek zullen waarschijnlijk altijd verbonden blijven met de vloek die zich in de jaren dertig en veertig over Duitsland en daarmee over Europa had verspreid: die van het nationaalsocialisme en de rassenwaan.

Dat brengt dan tevens Hitlers 'Hoftheater' scherp in beeld. Op 19 juli 1936 schreef Thomas Mann naar aanleiding van een door hem beluisterde radiuitzending in zijn dagboek: 'Man hätte nicht zuhören sollen, dem Schwindel nicht sein Ohr leihen, da man im Grunde alle, die dabei mittun, verachtet'. De aanleiding: de opvoering van *Lohengrin* – sinds 1909 niet meer in Bayreuth uitgevoerd – in de pompeuze nieuwe inscenering van Heinz Tietjen, met decors van Emil Preetorius en onder leiding van Wilhelm Furtwängler. Iedereen die politiek of maatschappelijk ook maar iets in Duitsland (nog) te vertellen had, was er zo ongeveer erbij. Het was tevens het jaar van de spraakmakende Olympische

Spelen in Berlijn, waaraan ook het koor van de Bayreuther Festspiele meewerkte (waardoor het festival noodgedwongen twee weken lang stil kwam te liggen). Alles voor het goede doel: het nationaalsocialistische Duitsland wilde zowel in Berlijn als in Bayreuth demonstreren dat van racisme geen enkele sprake was en dat het slechts ten doel had om de traditionele Duitse cultuur met alle middelen te bewaren en te vertegenwoordigen. Over deze 'Schwindel' schreef Mann in het dagboek: 'Die Vorstellung, dass dieser idiotische Schurke da süß-heldische Romantik genießt sei über die Massen ekelhaft'. Het was Mann – en hem niet alleen – een doorn in het oog dat het nationaalsocialisme Wagner en zijn muziek exclusief voor zichzelf had gereserveerd en daarmee Bayreuth aan Hitler en zijn regiem had gesmeed. In briefwisselingen (onder meer met Emil Preetorius in de jaren 1949/50, gepubliceerd onder de titel 'Wagner und kein Ende'), maar ook in zijn essays heeft Mann die gekunstelde, feitelijk ook afgedwongen verbondenheid publiekelijk aan de orde gesteld: in 'Leiden und Größe Richard Wagners' (1933, naar aanleiding van diens vijftigste sterfdag), 'Ring des Nibelungen' (1937) en 'Bruder Hitler' (1938). Hij zag in Wagner de belichaming van niet slechts het goede, maar ook het kwade Duitsland, een Duitsland dat 'sein Bestes durch Teufelslist zum Bösen ausschlug' ('Deutschland und die Deutschen', 1945). Het zou later een fenomenaal uitgewerkt vervolg krijgen in zijn groots aangelegde roman 'Doctor Faustus' (1947).

Mann was de eerste Duitse auteur die al vroeg de coïtus tussen het Huis Wahnfried en Hitler stevig bekritiseerde. Dat was ruim nadat Hitler Bayreuth had gepolitiseerd, feitelijk politiek had ingelijfd, met als een waar 'hoogtepunt' zijn bezoek aan de Festspiele in 1925. Wagner was in de ogen van Mann daarmee 'Schutzherr einen höhlenbärenmässigen Deuschttümelei' geworden en als 'Vertoner roher Biederkeit missbraucht'. Dit was niet meer de Wagner die, zoals Mann dat verstond, als de centrale figuur gold binnen de contouren van de Europese kosmopolitische avant-garde.

Zowel Wagner als zijn muziek is na de Tweede Wereldoorlog op talrijke plaatsen in de wereld – al was het doorgaans slechts tijdelijk – in de ban gedaan. Er werd in veel kringen niet lang nagedacht over wat als een giftige combinatie werd beschouwd: Hitlers affectie voor en zijn deelname aan de festiviteiten in Bayreuth, de persoonlijke relaties die hij onderhield met het Huis Wagner en zeker niet in de laatste plaats het van Wagners geschriften afstralende antisemitisme; en dan boven alles uitstekend 'Das Judentum in der Musik' (1850, omgewerkt in 1869). Alles tezamen leverde het de brandstof op die Wagners muziek in een kwaad daglicht zette en waar menig een zo kort na de oorlog bij voorkeur ver vandaan wilde blijven.

Beide elementen, Hitlers (en daarmee in feite het nationaalsocialistische) 'Hoftheater' en Wagners antisemitisme hebben al vrij spoedig na het einde van de Tweede Wereldoorlog diens muziek een nogal zwartgallige symboliek meegegeven, maar het was toch veel minder erg dan ook vandaag nog steeds wordt beweerd. Men raakte er zelfs – een incidentele uitzondering (Israël!) daargelaten – al spoedig van verlost. Vergeten wordt bovendien dat Wagners opera's al lang voordat Hitler aan de macht kwam, zowel waren geïnstitutionaliseerd als geïnternationaliseerd. Daar is geen verandering in gekomen, de jaren dertig en veertig ten spijt. En als er in sommige kringen al een zekere weerstand was tegen Wagner, dan gold dat ook vóór Hitlers machtsovername en had die zeker ook betrekking op het 'laatromantische gezwets' waarmee zijn muziek menigmaal werd geassocieerd. En als niet Wagner door tegenstanders op de korrel werd genomen, dan wel sommige vertolkers van zijn muziek, terecht of ten onrechte 'bevekt' geacht door het nazisme. Ik denk aan bijvoorbeeld Wilhelm Furtwängler (een opportunist pur sang zonder politieke aspiraties, die alleen 'zijn kunst wilde dienen' en in ruil daarvoor zijn persoonlijke integriteit opgaf), maar ook – misschien iets minder bekend – aan Kirsten Flagstad, de grote Noorse Wagner-sopraan, die nog in 1947 in New York werd geconfronteerd met demonstraties tegen haar aanwezigheid.



Heinz Tietjen

Wieland en Wolfgang Wagner

De Duitse nederlaag had ook gevolgen voor het bestuur van de Bayreuther Festspiele: Winifred moest noodgedwongen het veld ruimen. Zij moest 'aan het verkeer worden onttrokken', zoals het eufemistisch luidde. Dat proces had in de praktijk niet al te veel voeten in de aarde. Hoe kon het ook anders, gebrandmerkt als zij was als 'NS-activiste' en veroordeeld tot een geld- en werkstraf (die in hoger beroep overigens milder uitviel). Toch was het uitsluitend aan haar om af te treden: niemand kon haar juridisch dwingen, de statuten waren immers op haar hand. Edoch, ze besepte dat haar rol wel degelijk was uitgespeeld en dat er niets anders opzat dan afstand te doen van haar Wagner-troon. Dat deed zij ook, ten gunste van haar beide zoons Wieland en Wolfgang. Maar ze bleef op de achtergrond wel degelijk aanwezig: met het door haar opgebouwde grote artistieke, maar ook politieke, maatschappelijke en financiële netwerk van jaren her kon ze vanachter de coulissen haar beide nazaten al vrij snel en met succes op het hoge paard van Bayreuth helpen. De in september 1949 opgerichte 'Gesellschaft der Freunde von Bayreuth' bleek daarvoor het ideale vehikel. Een stevig platgewalst karrenspoor, aangevuld door perfecte timing: in Bayreuth hield het een onverbrekkelijk verband met het ander. Voor zowel Wieland als Wolfgang, twee belangrijke representanten van een 'neue nüchterne Generation', gold als belangrijkste uitgangspunt voor hun activiteiten binnen en buiten de muren van het Festspielhaus 'allein dem Werk Richard Wagners zu dienen'. In dit opzicht was er dus niets nieuws onder de zon. Dat Wieland nog enige tijd dienst had gedaan in het concentratiekamp Flossenbürg (tevens het verschrikkelijke oord waar Dietrich Bonhoeffer werd geëxecuteerd) was geen echt aandachtspunt voor pers en publiek omdat hij zich niet had hoeven melden bij de – toch al niet al te kritisch ingestelde – denazificatiecommissie (dat pleitte hem al bij voorbaat vrij). Naast Wieland en Wolfgang bleven Franz Beidler en Friedelind Wagner (al verbleef ze in Amerika) als vanouds betrokken bij de Festspiele in Bayreuth.



Theodor Heuss

Natuurlijk stuitte de handhaving van de Wagner-clan in Bayreuth elders in Duitsland in sommige en dan voornamelijk politieke kringen op – zij het slechts kortstondig – verzet. Wieland en Wolfgang? Prima, maar zij onder geen beding alleen. Er moest dus iemand 'van buiten' worden aangetrokken. Dat werd na veel omzwervingen de Argentijnse dirigent Erich Engel, die werd aangesteld als 'musikalische Leiter der Festspiele'. Veel stelde dit echter niet voor: Zo heeft Engel in Bayreuth nooit een Wagner-opera gedirigeerd, maar opereerde hij er als 'Studienleiter' (hij studeerde met de zangers de partijen in). De beide broers hebben er weinig tot geen last van ondervonden. Bovendien had met name Wolfgang het veel te druk met zijn nieuwe loopbaan en zijn verwoede pogingen om de geesten in Duitsland voor het 'nieuwe' Bayreuth te winnen. Een belangrijk onderdeel daarvan waren zijn tochten langs alle bekende Duitse radiostations om vanachter de microfoon zijn luisterpubliek te vertellen hoe hij zich de toekomst van de Festspiele voorstelde. Hoe zei Richard Wagner het zelf ook alweer? 'Kinder, macht Neues! Neues! und abermals Neues! Hängt Ihr euch an's Alte, so hat euch der Teufel der Inproduktivität und

Ihr seid die traurigsten Künstler!' (in een brief aan Franz Liszt, 8 september 1852).

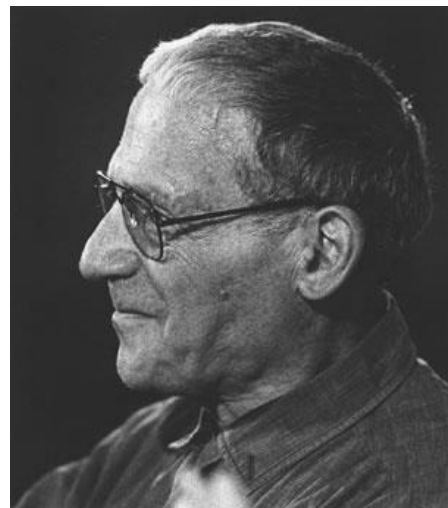
Nadat de Beierse omroep onvoorwaardelijke steun had toegezegd was het duidelijk: niemand kon meer om het naoorlogse Bayreuth heen. Daar kon zelfs de eerste president van de dan nog piepjonge Bondsrepubliek, Theodor Heuss, niets aan veranderen. Hij had al een jaar vóór de officiële opening van het eerste festivalseizoen in Bayreuth (1951) te kennen gegeven niet van de partij te willen zijn bij welk door de 'Gesellschaft der Freunde' georganiseerd evenement dan ook omdat hij niets ophad met Wagner en het Huis Wahnfried. Hij had zich niet duidelijker kunnen uitdrukken dan door te zeggen dat hij er 'nach Instinkt und Artung völlig fremd und ablehnend' tegenover stond. Dus was Heuss er in 1951 niet bij toen de Bayreuther Festspiele feestelijk werden heropend. Ook bij de latere Konrad Adenauer zou het overigens niet anders verlopen.

Ontslakken

Het 'nieuwe' Bayreuth bracht wel degelijk een frisse wind door de gelederen. Voor de oude garde intendanten en regisseurs (Tietjen en Preetorius) was de koek langzaam op. Ze hadden tijdens het nationaalsocialistische regiem gewoon doorgewerkt (Hitler had in 1933 in Bayreuth hun enscenering van de *Ring* nog bijgewoond), maar in het nieuwe Bayreuth was er voor hen geen plaats meer ingeruimd. Bovenal moest er – desnoods met harde hand – worden gebroken met de nazi-symboliek uit de jaren dertig en veertig. Door de toneel- en regievernieuwing hoog op de agenda te zetten konden zo meerdere vliegen in een klap worden geslagen. 'Ontslakken' en moderniseren luidde het devies van Wieland en Wolfgang, met onder meer abstracte decors en uiterst gestileerde karakters tot gevolg, voorzien van een op eigentijdse leest geschoeide mythisch-Griekse signatuur. Het was dus gedaan met de reusachtige rotspartijen, de loodzware houten balkconstructies en de zware pelskledij, al mochten de zo vertrouwde speren nog wel blijven. Het was vernieuwing in een klimaat waarin in alle overige operahuizen de conventionele aanpak nog steeds domineerde. Dat deze 'reinigingsstrategie' bij publiek en pers heftige controverses, maar ook bijval en bewondering opriep laat zich raden.

Een andere belangrijke factor was het compromisloze streven naar verstaanbaarheid, een aspect dat in de hedendaagse opera helaas veel te weinig aandacht krijgt, met als gevolg (vrijwel) onverstaanbare zangers op het toneel en in de studio. In Bayreuth ging het, wat het belang van de articulatie betreft, om de consequente voortzetting ervan, een streven dat volop werd gesteund door de reeds genoemde Erich Engel, de 'Studienleiter' die zozeer met de 'Wagner-Pflege' van vóór de oorlog verbonden was geweest. 'Entfaltung der Wahrheit', daar ging het om, zoals door Adorno in 1956 aan de orde gesteld in zijn 'Musik, Sprache und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Komponieren'. Adorno zag de articulatie als wezenlijke dimensie van de uitvoering, en zag in de veelal allergische reacties op het belang van een juiste uitspraak de historische context ervan weerspiegeld in de afkeer van Wagner in samenhang met het Derde Rijk. Hij had het al veel eerder, in 1952, haarscherp geformuleerd: 'Aus dem Klassiker des Dritten Reiches dem einzigen, auf den die Machthaber spezifisch sich berufen konnten, ist mittlerweile ein nationales Trauma geworden. Sein Name steht im gegenwärtigen deutschen Bewusstsein für ein peinliches Ungelöstes' (in 'Versuch über Wagner').

Het nieuwe Bayreuth kwam vooral naar voren in de toneelbeelden en de regie, maar minder in de muziek. Dat kon ook moeilijk anders, want er moest in eerste instantie worden gewerkt met veelal dezelfde dirigenten en orkestleden als in de jaren dertig en veertig. 'Im Westen nichts neues' zou je dus kunnen zeggen. Het eenmaal gevestigde, sacrale karakter van de Wagner-interpretatie en de daaruit voortvloeiende orkestklank liet zich in de jaren vijftig niet zomaar omvormen tot iets radicaal anders. Dat het soms toch anders kon bleek uit een opvoering van *Parsifal* die voor het eerst was ontdaan van de door Cosima Wagner zo hoog 'geschätzte' langzame (lees: stroperige) tempi en nu plotsklaps klonk binnen de tijdspanne zoals die in de tijd van Wagner zelf had gegolden. Het is een beeld dat we al eerder kennen van de tempoantekeningen die dirigent Felix Mottl maakte in de partituur die hij gebruikte voor de première van *Tristan und Isolde*. Maar we weten ook dat Wagner zelf zijn *Meistersinger*-ouverture binnen de acht minuten heeft gedirigeerd. Terwijl niemand eraan hoeft te twijfelen dat een dergelijk ingrijpend andere tempobenadering tot een geheel ander stuk leidt. Karl Böhm zei niet zonder reden dat het juiste tempo de helft van een goede interpretatie bepaalt. Dichterbij in de tijd was het dirigent Hartmut Haenchen die in zijn toelichting op *Parsifal* uitvoerig inging op de voor hem geldende 'Messwerte' en er trots op was dat zijn uitvoering onder de vier uur bleef.



Paul Dessau

Wagner is ondanks zijn antisemitische geschriften en de opgedrongen invloed van de nazi's niet uitgegroeid tot een 'nationaal trauma'. Al spoedig na de geallieerde overwinning stonden in Duitsland zijn opera's regelmatig op het programma. Zelfs nog in de Russische bezettingszone, met *Tannhäuser* in Chemnitz en *Der fliegende Holländer* in Schwerin, beide in 1946, met in 1947 in Berlijn

Tannhäuser, daar in hetzelfde jaar gevolgd door *Tristan und Isolde* (plaats van handeling: de Staatsoper aan de Admiralsplatz).

Maar Duitsland was natuurlijk Duitsland niet meer. Twee jaar later, op 7 oktober 1949, was de DDR een voldongen feit. Het moet daar in Oost-Berlijn een interessant debat zijn geweest tussen de aanhangers van Richard Wagner, afgezet tegen de gekunstelde kaders van het voormalig nationaalsocialisme, en die van de teruggekeerde emigranten Hanns Eisler en Paul Dessau, twee componisten die in de DDR, voor menigeen de nieuwe socialistische heilstaat, hun eigen weg zouden zoeken en vinden, al pakte dat meer uit als een communistische variant op wat eens door de nazi's als 'Kunst und Volk' was bestempeld. Daarin was zeker ook plaats voor de opera's van Richard Wagner, maar nu in – zoals het werd genoemd – 'een nieuwe gedaante, bevrijd van verkeerde interpretaties en vervalsingen door het fascisme, bestemd voor een nieuw, voornamelijk uit arbeiders en boeren bestaand gehoor en om daarmee de grote Duitse cultuur zowel te behouden als verder te ontwikkelen' (aldus Willy Bodenstein). Dat deze nieuwe dogmatiek zich vrijwel moeiteloos in de haarvaten van de muziekbeoefenaars, de docenten en de leerlingen op de conservatoria wist te nestelen spreekt bijna voor zich. En het publiek? Dat wist al spoedig evenmin beter.

Een echt raadsel?

Ondanks uitvoerig wetenschappelijk onderzoek en allerlei publicaties (onder meer van Jens Malte Fischer) is een belangrijk fenomeen toch tamelijk buiten beeld gebleven: dat van de teruggekeerde joodse emigranten waarvan een aanzienlijk deel zich vanaf 1951 zelfs weer in Bayreuth liet zien. Ze waren ondanks de beproevingen dus niet tot Wagner-haters bekeerd. Mogelijk heeft het 'nieuwe' Bayreuth, met een nieuwe artistieke en technische leiding (Wieland en Wolfgang) hierin een niet onbelangrijke rol gespeeld.

Maar dat slechts zes jaar na Auschwitz? Een feit is wel dat de oorlog en niet te vergeten de eindeloze stroom propaganda die daarmee gepaard ging, op de verdrevenen (dus zij die hun heil tijdig in het buitenland wisten te zoeken) veel minder effect had gesorteerd, althans vergeleken met hen die wel of niet noodgedwongen waren achtergebleven, weliswaar het vege lijf hadden weten te redden, maar jarenlang onder het nazi-bewind in uiterst moeilijke omstandigheden hadden moeten leven. Misschien is dat – al is het dan slechts deels – ook de verklaring voor de vele remigranten die zich geleidelijk aan in Bayreuth aandienden. Mogelijk kan het boek 'Escape to life' van Erika en Klaus Mann, uitgegeven in 1939, de sluier daarvan enigszins oplichten, want daaruit blijkt zonneklaar dat een groot aantal Duitse bannelingen zich – meestal ver weg van het vaderland – al vanaf de jaren dertig maar ook tijdens de oorlogsjaren in den vreemde mede op de muziek van Wagner had gericht. Dat verklaart misschien ook de invloed van Wagner op de reeds genoemde concertprogramma's van Toscanini in New York. Daar dirigeerde ook Erich Leinsdorf en regisseerde Leopold Sachse aan de Metropolitan Opera *Tannhäuser*, met sterren als Lotte Lehmann en Lauritz Melchior. 'Het beste uit Duitsland' was in die tijd in Amerika te zien en te horen. Thomas Mann gaf die sfeer goed weer in zijn Amerikaanse dagboeken: 'Abends Winterreise und Isolde. Die ungeheure, hysterischen Akzente sind dieselben. Die tiefe Verzweiflung der sehr gut gesungenen Lieder. Das Deutsche – welch eine sonderbare Seelenverfassung, nirgends sonst vorkommend'. Wagners opera's waren tijdens de oorlogsjaren zelfs dominant aanwezig in operahuizen als de MET en het Teatro Colón, met topzangers, topdirigenten en topregisseurs. Dat maakte toen al de internationalisering duidelijk manifest: Wagner was niet slechts het exclusieve 'bezit' van de machthebbers in het Derde Rijk (al dachten ze dat wel). En wie uit Duitsland was gevlucht voelde de noodzaak (als het al niet een van de eerste levensbehoeften was) om zich op de Duitse cultuur te (blijven) oriënteren. Daar hoorde Wagner net zo goed bij als Goethe, Schiller, Heine, Nietzsche of Schopenhauer. Het was in die zin een bepaalde vorm van thuiskomen of zich thuis voelen. Het hielp in ieder geval het noodgedwongen verblijf in den vreemde te veraangenamen.

Wie na het Duitse debacle naar het vaderland was teruggekeerd kon in Bayreuth vrijwel rimpelloos de draad weer oppakken en velen deden dat ook, aldus financieel of anderszins bijdragend aan het voortbestaan van het nieuwe Bayreuth. Niet alleen in het operahuis, maar ook elders, op de 'Hügel' en in de stad, waar de Wagner-liefhebbers uit alle windstreken elkaar plachten te ontmoeten en waar zij met elkaar discussieerden. Net zoals vroeger, al konden de oude tijden niet meer herleven, wat de sterke raakvlakken met dat verleden overigens niet minder evident maakte. Een verleden bovendien dat door niets en niemand kon worden uitgewist voor hen die er deel van hadden uitgemaakt.

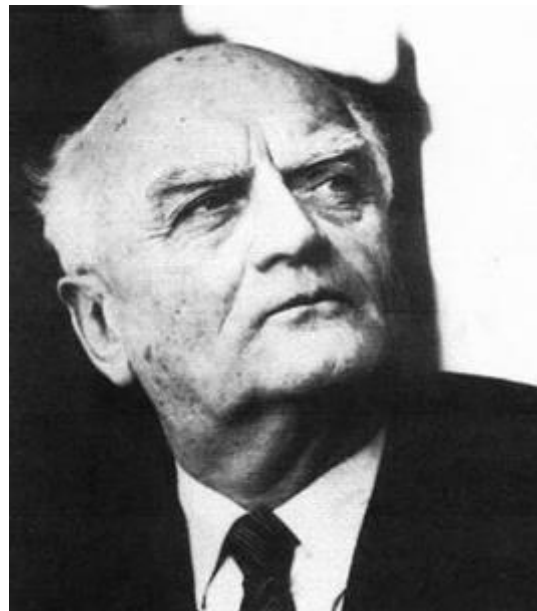
Vernieuwing

De oorlog had zijn diepe voren getrokken, terwijl er daarna moest worden geruimd om een nieuw Bayreuth gestalte te kunnen geven. Wieland en Wolfgang Wagner hadden zich daarbij vast voorgenomen om de opera's van hun grootvader opnieuw te (laten) ontdekken. Er was ook een verlangen naar het overzichtelijke en geordende, de wil ook om het archaische in aankleding, decors en regie achter zich te laten. De ogen en oren van het publiek moesten niet langer worden 'vergiftigd' door terug te keren naar een vervlogen tijdperk, niet meer terug naar een Bayreuth waar zelfs de oorlog (tot 1944) geen voet tussen de deur had gekregen. Terwijl er nog 'gif' in overvloed was, alleen al bezien vanuit een door de jongste geschiedenis zwaar beladen overlevingsstrategie waarin niet alleen die zo vertrouwde Wagner-clan, maar ook de talloze andere vertegenwoordigers van de Duitse cultuur het – vaak door opportunistische motieven ingegeven – rollenspel een nieuw en vooral ander leven moest worden inblazen. In het Duitsland van vlak na de oorlog telde immers ook de bestuurservaring uit verdachte hoek! In deze voortdurende wisselbaden van tegenstrijdige gevoelens voerden schaamte en stomheid tot een oorverdovende stilte, nog verder aangewakkerd door het bedenkelijke gedachtegoed van filosofen als Martin Heidegger en de nog vers in het collectieve geheugen liggende filmbeelden van Leni Riefenstahl. Maar Duitsland veranderde, Bayreuth veranderde, het moest wel.

Hoe zouden Wieland en Wolfgang dat nieuwe Bayreuth überhaupt van de grond kunnen krijgen? Al vanaf hun jeugd waren ze met huid en haar overgeleverd geweest aan het gif dat hun vaderland met het voortschrijden van de tijd nog verder zou gaan overspoelen, met daarbij nog de fatale fascinatie van hun moeder voor Adolf Hitler. Die zo vriendelijk ogende meneer die bij de familie zo ongeveer kind aan huis was, cadeautjes meebracht en nooit te beroerd was voor een vriendelijke aai over de bol. In een 'Umfeld' waar privileges de gewoonste zaak van de wereld waren en niemand op het idee kwam om zich van de nationaalsocialistische 'Nacht und Nebel' te distantiëren.

Dat er ondanks die zwaar beladen erfenis in het Bayreuth van na de oorlog toch nieuwe wegen konden worden ingeslagen had natuurlijk alles te maken met een mengsel van wil en noodzaak, dat een veelvoud van nieuwe taken en dito vergezichten tot gevolg had. Bovendien: nieuwe uitdagingen scheppen meestal creativiteit. En al was er die diep gewortelde historie, er brak wel een nieuwe tijd aan, met de oorlog als de belangrijkste cesuur tussen het oude en het nieuwe. In de omvangrijke verzamelband 'Richard Wagner und das neue Bayreuth' vinden we de vele sporen van het in het nieuwe Bayreuth zich voltrekkende 'vervellingsproces', keurig langs de lijnen van de analytische psychologie van C.G. Jung met daarin als dominante factor de leer van de archetypen.

Een bijkomende factor van belang vinden we in de figuur van Walter Erich Schäfer, een invloedrijke mentor die vanaf het begin van de jaren vijftig als intendant verbonden was aan het Staatstheater van Württemberg in Stuttgart en Wieland in de gelegenheid stelde om daar zelf verschillende opera's (niet alleen die van Wagner) te ensceneren, een aanbod dat maar al te graag werd aangenomen. Hoewel Schäfer als lid van de nazi-partij niet als onomstreden gold, was hij er in de oorlogsjaren wel in geslaagd om enige afstand tot het regiem te bewaren, waardoor hij in 1945 alsnog 'schoon' werd verklaard. Schäfer bleek ook Wielands ideale gesprekspartner ten aanzien van het expressionistische drama van de Weimar-Republiek. Interessant is zeker de band met afbeeldingen en documenten die Schäfer in 1970 als herinnering aan de kort daarvoor overleden Wieland Wagner had samengesteld en waarin – niet alleen van belang voor historici – een precieze beschrijving is te vinden van ensceneringen in zowel het naoorlogse Bayreuth als in Stuttgart, producties die in sterke mate hebben bijgedragen aan Wielands artistieke ontwikkeling. Een zeker waardevol boek, hoewel het wel



Erich Schäfer

merkwaardig is dat de naam van Hitler er geen enkele maal in voorkomt. Alsof de dictator nooit heeft bestaan. Voor Schäfer stond vast dat zich met de dood van Siegfried en Cosima Wagner (ze overleden beiden in 1930) in de Wagner-receptie de belangrijkste cesuur had voorgedaan. Alsof daarmee het 'oude' Bayreuth ter ziele was gegaan, terwijl het nazistische Bayreuth besmuikt wordt aangeduid met 'tussenperiode'. Afrekenen met een vreselijke geschiedenis, het was in Duitsland zeker niet iedereen gegeven.

De laatste fase in dat 'vervellingsproces' nam in het begin van de jaren zestig een aanvang met wat de definitieve afbraak van het verschijnsel van de Duitse 'Kapellmeister' zou worden, met nu in de voorste gelederen dirigenten die afkomstig waren van een andere slagorde, zoals de jonge Lorin Maazel en de al even jonge Pierre Boulez. Zo jong als ze waren, ze traden wel aan met al gerijpte en duidelijk andere theaterervaringen, ze waren gewend om met (niet onder!) geheel andere regisseurs te werken en hadden bovendien voldoende ervaring opgedaan met buiten-Europese en onconventionele theatermodellen. Het succes dat daaruit voortvloeide deed bijna vergeten dat nog slechts enkele jaren eerder een dergelijke constellatie volkomen ondenkbaar was geweest. Boulez, de componist en dirigent die het hiaat tussen Bayreuth en Darmstad (de bekende 'Ferienkurse'!) wist te overbruggen! Het moest toch niet gekker worden! Boulez kwam, zag en overwon, maar Wieland heeft de smaak van die 'overwinning' nauwelijks mogen proeven: hij overleed op 17 oktober 1966 in een Münchens ziekenhuis aan de gevolgen van longkanker. Nog vanuit het ziekenhuis had hij aan Boulez geschreven: 'Het feit dat de voor mij grootste levende componist *Parsifal* heeft omarmd en daarmee dit werk in de geest van Richard Wagner als levendig kunstwerk dirigeert, geeft mij heel veel vreugde en maakt mij bijzonder gelukkig'.

Sündenfall der Künste?

Het bovenstaande is niet meer dan een bescheiden overzicht van de vele thema's die in dit fascinerende, door Bärenreiter uitgegeven boek ter sprake komen. Natuurlijk, er is al heel veel over Wagner geschreven en gezegd, maar dat maakt dit boek ook in letterlijke zin niet minder spraakmakend, want het merendeel bestaat uit gesprekken met en tussen een groot aantal kenners van de Duitse muziekcultuur in het algemeen en de Wagner-receptie in het bijzonder. Het is ook een boek waarin lastige thema's niet uit de weg worden gegaan en waarin wordt gepoogd een passend antwoord te geven op tal van vragen die ook vandaag nog steeds actueel zijn. En wie mocht denken dat de actualiteit ervan ruimschoots door de geschiedenis is ingehaald komt toch herhaaldelijk bedrogen uit. De titel 'Sündenfall der Künste?' is veelzeggend: die hangt immers ten nauwste samen met de vraag of het werk van Richard Wagner slechts door de nazi's werd misbruikt, om vooral als vehikel te dienen voor de eigen uiterst verwerpelijke ideeën en doeleinden, of dat zijn composities en geschriften (mede) verantwoordelijk zijn geweest voor de rassenwaan die miljoenen onschuldigen het leven heeft gekost. Eenvoudig samengevat: of Wagner aan de wieg heeft gestaan van Duitslands meedogenloze



Katharina Wagner

jodenvervolging. Waaruit bijna als vanzelfsprekend de vraag opborrelt: aan wie behoort Wagner eigenlijk? Ik heb van de uitgever begrepen dat dit het eerste boek is in de geplande reeks: 'Diskurs Bayreuth', met gevarieerde discussiebijdragen als onderdeel van het raamprogramma van de Bayreuther Festspiele 2017. Vandaar ook dat we als een van de redacteurs de naam van Katharina Wagner tegenkomen, de dochter van Wolfgang Wagner. Samen met haar halfzus Eva Wagner-Pasquier nam ze in september 2008 de leiding over van de Festspiele, in welke functie zij haar vader opvolgde.

Deze boekbespreking is een ingekorte versie van het artikel dat eerder verscheen op Opus Klassiek. Voor het complete artikel ga naar https://www.opusklassiek.nl/boeken/wagner_sundenfall.htm Met dank aan de auteur voor de verkregen toestemming de tekst in deze vorm te mogen plaatsen.