

# „Wehvolles Erbe“, Richard Wagner in Deutschland – Hans Rudolf Vaget

boekverslag door Philip Grisel

„Ich hege eine politische Abneigung gegen die Musik (.....) Musik allein ist gefährlich“

(Settembrini in „Der Zauberberg“ van Thomas Mann.)

## Over Hans Rudolf Vaget:

Hans Rudolf Vaget (geboren in 1938) is een gelauwerd Germanist. Hij studeerde o.a. in München en Tübingen en werkte van 1967 tot 2004 aan de universiteit van Northampton, Massachusetts als Professor voor Duitsland-studies en vergelijkende literatuurwetenschap. In zijn werk richt hij zich voornamelijk op Goethe, Wagner en Thomas Mann. In 1994 ontving hij in Lübeck de prestigieuze Thomas-Mann-Medaille. Enkele jaren geleden publiceerde hij een prachtig boek over de invloed van muziek op het werk van Thomas Mann, „Seelenzauber, Thomas Mann und die Musik“ (Frankfurt a.M. 2006). Uiteraard kwam de muziek van Wagner ook hierin al uitvoerig aan de orde.

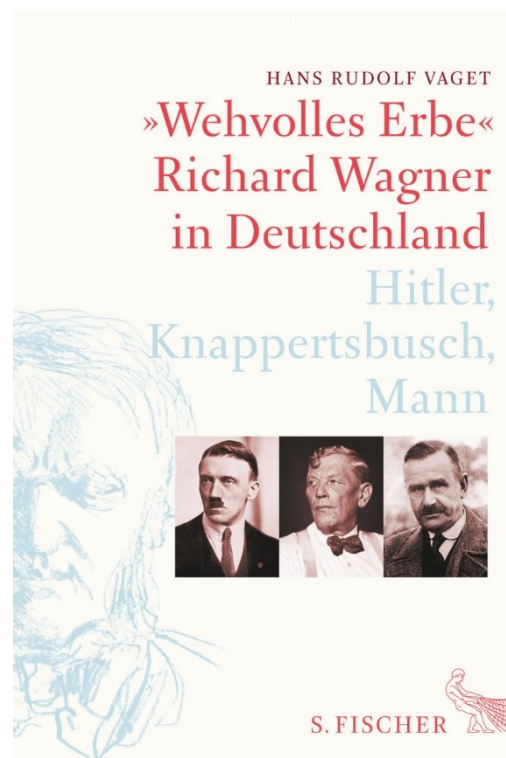
Vaget is redacteur van het tijdschrift Wagnerspektrum.

## Inleiding

De invloed van Richard Wagner op de ontwikkeling van het Duitse muziektheater is onomstreden. Zijn invloed op de Duitse cultuur als geheel is al decennialang onderwerp van discussie. Hierover zijn al veel lezenswaardige boeken geschreven (door o.a. Udo Bermbach en Sven Oliver Müller). Hans Rudolf Vaget geeft in de forse inleiding van zijn nieuwste boek een beeld van de relatie tussen Wagner en de ontwikkeling van de Duitse cultuurgeschiedenis en de Duitse mentaliteit in de tweede helft van de 19<sup>e</sup> en eerste helft van de 20<sup>e</sup> eeuw. Hij doet dit aan de hand van de Wagner-receptie van een dweperige dictator, een opportunistische dirigent en een bewonderende, maar kritische schrijver. Hitler, Knappertbusch en Thomas Mann geven een staalkaart van de Wagner-receptie in Duitsland.

Dat Wagner de meest controversiële Duitse kunstenaar is wijt Vaget niet zozeer aan zijn antisemitisme, maar meer aan de Wagner-cultus die al gedurende zijn leven is ontstaan. Deze cultus uit zich op persoonlijk, institutioneel en maatschappelijk vlak. Professor Nicholas Vazsonyi heeft in zijn lezing van afgelopen voorjaar in het Goethe-Instituut al laten zien dat Wagner een meester was in het zichzelf in de markt zetten. Hij zag zichzelf als de grote vernieuwer van de Duitse cultuur en wist een schare bewonderaars om zich heen te verzamelen en welhaast aanbaden. Hij was de hogepriester van het estheticisme en gedroeg zich ook als zodanig.

Een hogepriester heeft een tempel nodig voor zijn religie. Deze tempel, het instituut Festspielhaus, werd in 1876 geopend voor alleen Wagners kunst. Door deze exclusiviteit konden de pelgrims in hun



tempel zich aan de kunst van hun Messias, hun Meister, laven. Na Wagners dood in 1883 nam zijn weduwe Cosima, de “Hohe Frau”, zijn rol over.

Het Festspielhaus ontstond in een tijd van oplevend nationalisme na de gewonnen oorlog met Frankrijk in de slag van Sedan van 1870 en de eenwording van Duitsland in 1871. Wagners kunst was een Duitse kunst, en daarmee het bewijs van de Duitse superioriteit. Bayreuth werd het nieuwe Weimar en de werken van Wagner waren het toonbeeld van de Duitse geestelijke en moralistische vernieuwing. In zijn werk vond men heldenmoed en strijd, men vond “Heilserwartung”, de komst van een nieuwe Lohengrin en Parsifal.

Kort voor de Eerste Wereldoorlog zorgden de industrialisering en materialisatie voor een inzinking van de Wagner-cultus. Men had andere prioriteiten. Tot 1924 waren er geen Festspiele en de Festspiele van na 1924 waren sterk verliesgevend. Het instituut was op sterven na dood. Tot 1933. Hitler maakte van Bayreuth Staatsache en de NSDAP kocht alle niet verkochte kaarten op en redde daarmee de Festspiele.

Hitler, Knappertbusch en zelfs Thomas Mann waren in hun jonge jaren discipelen van Wagner. Hij is voor hen het bewijs van de superioriteit van de Duitse kunst. Deze opvatting liet zich moeiteloos inpassen in het Duitse Genie-denken van de 18<sup>e</sup> en 19<sup>e</sup> eeuw.

## Hitlers Wagner

Hitlers eerste kennismaking met Wagner vindt plaats in 1905 als hij in zijn woonplaats Linz een voorstelling van *Rienzi* bijwoont. Deze ervaring heeft een enorme impact op hem. In zijn latere leven is hij constant op zijn Rienzi-belevenis teruggekomen. In zijn Weense jaren (1907-1913) zag hij burgemeester Lueger, een populistische antisemiet, als zijn grote voorbeeld en als een nieuwe *Rienzi*, de Volkstribuun. Veel voerde Hitler niet uit in Wenen. Hij was uitsluitend met kunst bezig. Hij gedroeg zich als een moderne dilettant. Als zodanig woonde hij talloze voorstellingen van Wagners opera's bij. Het was de bloeitijd van de Weense opera onder leiding van Gustav Mahler. Vooral *Lohengrin* maakte grote indruk.

Na de Eerste Wereldoorlog blijft Hitler zichzelf primair als kunstenaar zien. Zijn besluit politicus te worden doet daar niets aan af. Zijn ommezwaai is dus geen scherpe breuk met het verleden, maar eerder een voortzetting van zijn ambitie om de Verlosser van Groot-Duitsland (met Oostenrijk) te zijn.

In Bayreuth vond Hitler zijn nieuwe leidsman in Houston Stewart Chamberlain. Hij bezocht Bayreuth voor het eerst in oktober 1923 op uitnodiging van Chamberlain en Winifred Wagner. Chamberlain, die doodziek het bed moest houden, zag zichzelf als Amfortas en Hitler als de nieuwe Parsifal, de nieuwe “Heilsbringer”. De ‘Gemeenschap’ is ziek en de nieuwe Parsifal zal haar genezen van het kwaad. Bayreuth bracht Hitler ook in contact met de hogere burgerlijke kringen van de families Bruckmann en Bechstein, en daarmee tot het grote geld. Hiermee steeg de toekomstige leider van Duitsland enorm in aanzien.

In zijn recente Hitler-biografie “Der Künstler als Politiker und Feldherr“ beschrijft de Duitse historicus Wolfram Pyta de dictator nadrukkelijk vanuit een cultuurhistorisch perspectief. Als kunstenaar-politicus is hij de verlosser in de traditie van Wagners Lohengrin, Siegfried, Parsifal en uiteraard Rienzi. Zijn zelfbeeld als genie baseert hij op deze gedachte. In Goebbels dagboek uit 1925 schetst hij Hitler als de geboren volkstribuun. De fout die Rienzi maakte door zijn tegenstanders te vergeven zal Hitler niet maken. Met behulp van de SA zal hij meedogenloos met ze afrekenen. Rienzi heeft hem geleerd dat een volkstribuun een machtsbasis, een partij nodig heeft om zijn doel te bereiken. Uit de beginjaren van zijn machtsdenken stamt een affiche met Hitler die voor het volk uitloopt met iets dat op een speer lijkt in zijn hand. Boven hem zweeft een adelaar in het licht (denk aan de duif bij Parsifal). Muziek uit *Rienzi* klonk jaarlijks bij de partijdagen in Nürnberg. Tijdens de Festspiele van 1939 sprak Hitler over *Rienzi*. Hij vertelde iedereen die het horen wilde: Hiermee is het begonnen. In de film van Hans-Jürgen Syberberg zien we Hitler als Rienzi uit het graf van Wagner

oprijzen. Als verlosser van Duitsland. Rome redden is voor Hitler Groot-Duitsland redden. Op basis van de superioriteit van de Duitse kunst heeft Duitsland het recht over andere culturen te heersen.



Winifred Wagner verwelkomt Hitler in Bayreuth

Al in 1923 noemde Hitler zichzelf Wolf. Dit doet sterk denken aan Wotan die zich na de gebeurtenissen in *Das Rheingold* Wolfe noemt. Ook hij is op zoek naar “die kühnen Kämpfer Scharen”, die in “Sturm und Streit” en met “blindem Gehorsam” hem in de “rauen Krieg” zullen volgen. In de Bayreuther kring was ‘Wolf’ of ‘Onkel Wolf’ Hitlers favoriete bijnaam.

Bayreuth ziet zichzelf ook als de nieuwe ‘deutscher Waffenschmied’, die de nieuwe Siegfried in staat stelt zijn Nothung te smeden, waarmee hij

Wotans speer, symbool van de oude orde, ofwel de democratie, in stukken zal slaan. Hitler zelf vond al in 1920 dat hij met zijn optreden het vuur ontstoken heeft waar uit de ‘Glut dereinst das Schwert kommen muss, das dem germanischen Siegfried die Freiheit, der deutschen Nation das Leben wiedergewinnen soll’.

De “Wach auf-Ruf” uit de *Meistersinger* wordt veelvuldig in de encensering van grote massabijeenkomsten gebruikt. Bijvoorbeeld op de Tag von Potsdam op 21 maart 1933. De dag eindigt met een grootse opvoering van die *Meistersinger* onder Furtwängler, in een encensering van Tietjen, in de Berliner Staatsoper. De Bürger-Künstler uit de *Meistersinger* vormen de ideale “Volksgemeinschaft”. Vrijwillig geven ze hun individualiteit op ter wille van het opgaan in een conflictloze, mono-culturele volksgemeenschap. De heilige Duitse kunst zal hieraan uiting geven.

Op 12 augustus 1933 bezoekt Hitler het Wagner-Fest in Neuschwanstein. Hij wil hiermee laten zien dat hij in de voetsporen treedt van Ludwig II. Zonder Ludwig geen Festspielhaus, zonder Hitler geen voortbestaan van de Wagnertraditie in Duitsland.

Vanaf de machtsovername in 1933 wordt Bayreuth “Staatsache”. Hitler bemoeit zich persoonlijk met de gang van zaken met betrekking tot de Festspiele. Hij redt het voortbestaan door massaal kaarten te laten opkopen door de staat en te laten verdelen door “Kraft durch Freude”, een culturele instelling van de Nazis. Ook inhoudelijk drukt Hitler zijn stempel op de werken. Op voorspraak van Hitler wordt Alfred Roller voor het toneelbeeld benoemd. Van jongs af aan heeft hij al grote bewondering voor Roller. Verder eist Hitler een (zeer bescheiden) modernisering van *Parsifal* en gaat hiermee in tegen de conservatieve groepen van Bayreuth. De nieuwe *Lohengrin* van 1936 wordt ter nagedachtenis aan Heinrich I, der Vögler, gebracht die 1.000 jaar geleden is gestorven. Hitler ziet zichzelf nadrukkelijk als opvolger van Heinrich. De nieuwe *Lohengrin* is een cadeau voor Hitler.

Gedurende de oorlog zijn er veel minder opvoeringen (64 in totaal), met een nadruk op *Die Meistersinger*. Dit werk is de apotheose van het “Deutschtum” en daardoor uitermate geschikt om het moreel hoog te houden.

In de laatste paragraaf over Hitlers Wagner slaat Vaget mijns inziens enigszins door. Hij probeert te ontkennen dat de vooroorlogse jaren van Bayreuth onpolitiek waren. Met name de *Lohengrin* van 1936 zou als een soort esthetische rechtvaardiging van de hulp aan Franco of voor de Nacht van de lange messen van 1934 kunnen worden gezien. Dat Hitler de Festspiele gebruikte om zijn politiek te promoten is wel duidelijk, maar minder drastisch als Vaget doet voorkomen.

## Knappertsbuschs Wagner

Hans Knappertsbusch (1888-1965) was een Wagneriaan van de oude stempel. Hij zag zichzelf als één van de weinige beschermers van de “heilige deutsche Kunst” van de grote Meester. Wagners kunst is voor hem groots, heilig en Duits. Daarmee schaaft hij zich dus nadrukkelijk aan de zijde van de Wagner-cultus van Bayreuth sinds Cosima, Siegfried en Houston Stewart Chamberlain. Zijn grootste wens was eens te mogen dirigeren op de Heilige Heuvel. Tot 1951 was dit niet voor hem weggelegd. Hij debuteerde pas op 63-jarige leeftijd met een welhaast legendarische *Parsifal* onder regie van Wieland Wagner. Deze kale encensering beviel hem overigens in het geheel niet. Het verhaal gaat, dat er speciaal voor hem, en alleen voor hem zichtbaar, de duif in de 3<sup>e</sup> akte ten tonele gevoerd werd.



*Hans Knappertsbusch*

Knappertsbusch was na de oorlog voor de geallieerden acceptabel omdat hij nooit in Bayreuth gedirigeerd had en omdat hij nooit lid van de NSDAP was geweest. Maar was Knappertsbusch wel zo zuiver op de graat? In het nazi-archief zijn stukken gevonden van zijn hand, notities waarin hij zich rechtstreeks tot Hitler richt met een verzoek om een onderhoud. Algemeen wordt aangenomen dat hij Hitler wilde overhalen om hem op de Heilige Heuvel te laten dirigeren. Maar Hitler moest hem niet. Hij beschouwde het als een straf om een opera onder Knappertsbusch te moeten aanhoren. Dat is ook de reden dat Knappertsbusch nooit voor de Festspiele uitgenodigd werd. Veel compromitterender echter voor hem was de rol die hij gespeeld heeft bij de hetze tegen Thomas Mann als gevolg van diens voordracht “Leiden und Größe Richard Wagners” uit 1933. Hij beschouwde Wagners kunst als een “mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentaliserter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“. Wagner als dilettant en bovendien als representant van de burgerlijke verval-moraal van de decadentie. Veel erger kon je het niet maken voor de Gralshüter. Maar Thomas Mann ging nog verder. Hij zag Wagners kunst niet als typisch

Duits, maar als internationaal, in de Europese traditie. Hiermee sloot hij zich aan bij de visie van Nietzsche.

Knappertsbusch, die overigens de lezing nooit gehoord heeft en later het veel uitgebreidere essay niet las, was des duivels. Hij organiseerde het “Protest der Richard-Wagner-Stadt München”. Hij opende zijn protest met te refereren aan de nationale opstanding van Duitsland kort na de machtsovername van Hitler. De hetze die hierna ontstond was reden voor Thomas Mann om niet meer naar Duitsland terug te keren.

## Thomas Manns Wagner

Door Susan Sontag en Franz Beidler (Wagners kleinzoon) wordt Thomas Mann gezien als de “greatest Wagnerian” en de gedroomde naoorlogse Festspielleiter. Dat laatste was als gevolg van het testament van Siegfried en Winifred juridisch niet haalbaar.

Thomas Manns opvattingen met betrekking tot Wagners kunst zijn fundamenteel verschillend van die van bovenstaande twee personen. In zijn jongere jaren in Lübeck was daar nog niet zo veel van te merken. Net als Hitler raakte Thomas Mann na een opvoering van *Lohengrin* in de ban van Wagner. Ondanks de beperkte kwaliteit van de voorstellingen in Lübeck is Mann betoverd door de mythische sfeer en muziek.

Anders dan bij Hitler spreekt het Duitse, het nationale aspect bij hem minder tot de verbeelding. Vanaf dat moment bezoekt Mann vele Wagner-opvoeringen in Lübeck en daarbuiten. Hij ontwikkelt een passie voor Wagner, die echter in de loop van de tijd niet onttaardt in een kritiekloos fanatisme, zoals bij de Wagner-cultus in Bayreuth. Zijn Wagnerperceptie ontwikkelt zich in de loop der jaren onder invloed van Nietzsche. Hij plaatst Wagner, net als Nietzsche, in de 19<sup>e</sup> -eeuwse Europese traditie van het estheticisme en de daarmee samenhangende decadentie. Dit zijn in Manns ogen overigens positieve culturele ontwikkelingen. Hij hecht veel waarde aan de psychologische ontwikkeling van de protagonisten. In zijn romandebuut 'Buddenbrooks' zien we dat (Wagners) muziek het geordende leven van de Buddenbrooks ontregelt. Thomas Buddenbrook trouwt met de kunstzinnige, muzikale Gerda. Zij is een aanhangster van de moderne muziek (Wagner). Deze muziek werkt zodanig op zijn ziel en gemoed dat hij steeds verder aftakelt. Zijn zoon Hanno sterft na het spelen van het Tristan-akkoord al op jeugdige leeftijd. Eenzelfde ontwikkeling zien we in de verhalen Der kleine Herr Friedemann en Tristan.

Dit alles wijkt dus enorm af van de Wagner-receptie in Bayreuth ten tijde van Siegfried, Cosima, Winifred en Houston Chamberlain. Psychologie werd hier gezien als Joodse misleiding van de Duitse waarden. Na de 1<sup>e</sup> Wereldoorlog had Thomas Mann zich ook nog achter de republiek van Weimar geschaard en daarmee zijn oude waarden uit 'Betrachtungen eines Unpolitischen' achter zich gelaten.

Zijn ommezwaai viel uiteraard niet in goede aarde bij de kliek in Bayreuth. Bij de heropening van Bayreuth in 1924 stonden Thomas Mann en de Wagnerianen in Bayreuth in hun beleving van de werken van Wagner enorm ver uit elkaar. Thomas Mann keerde Bayreuth daarop de rug toe.

Zoals gezegd kwam het tot een dieptepunt in de relatie tussen Thomas Mann en de Wagnerianen uit Bayreuth met de lezing uit 1933 die leidde tot de emigratie van Thomas Mann. In zijn nieuwe thuis in Zwitserland en later in de Verenigde Staten bleef Mann zich bezighouden met Wagner.

Na de oorlog keerde Mann naar Europa terug en hij vestigde zich uiteindelijk in Zürich.

Opvallend is zijn verzoenende houding ten opzichte van vooroorlogse vrienden die in Bayreuth zijn blijven werken. Bijvoorbeeld

Emil Preetorius ontving een welwillend antwoord op zijn brieven vol excuses aan Thomas Mann. Of dit werkelijk gemeend was, of dat dit bedoeld was om hem te kunnen gebruiken voor zijn roman Doctor Faustus, is onduidelijk.



*Thomas Mann*

## **Conclusie**

Hans Rudolf Vaget heeft een zeer interessant boek over de Wagner-receptie in de periode tot kort na de Tweede Wereldoorlog geschreven. Aan de hand van een soort drieluik laat hij ons de verschillende richtingen met betrekking tot de interpretatie van Wagners werken zien. Het is wrang om te moeten concluderen dat de Festspiele nog bestaan dankzij de inspanningen van Hitler. Zij waren financieel op sterven na dood in het begin van de jaren dertig. Gelukkig is het ook te danken aan de afkeer voor de Nazi's in de naoorlogse jaren dat we nu kunnen profiteren van een nieuwe kijk op de werken van de Meister. Interpretaties die blijven boeien en soms irriteren, maar altijd weer stof tot discussies zullen geven. Dit is het kenmerk van 'levende Kunst'.