

WUNDER OB WUNDER NUN BIETEN SICH DAR

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Deel 8 - Wieland Wagner

“Ons heeft hij verlaten maar zijn tekens en runen heeft hij achtergelaten. Niemand zal het lukken ze weg te wissen en nog wel het minst diegenen die dat vanuit het huis der Atriden wel zouden willen. Hij was een zonderlinge, gigantisch adembenemend begaafde verschijning. Zijn verdienste is het dat men de werken van Richard Wagner vandaag weer met een gerust geweten tegemoet kan treden. Ik heb een vriend en begeleider verloren, een onvervangbare vriend. Na hem zal de wereld van de muziek armer blijken en het zal lang, heel lang duren vooraleer er opnieuw iemand zal verschijnen die zijn geest, zijn gedrevenheid en zijn intelligentie zal bezitten.”

ERNST BLOCH

Wieland-Wagner-Gedenksendung, NDR, 1967

door Jos Hermans

De heropening van het Festival van Bayreuth op 30 juli 1951 met de opvoering van **Parsifal**, was de belangrijkste operagebeurtenis in Duitsland sinds de Berlijnse première van Alban Bergs *Wozzeck* in 1925. Van bij de eerste maten liep een schokgolf door het auditorium die duidelijk maakte dat met deze productie een heilig gewaande Wagneriaanse ritus op een ingrijpende wijze gesecculariseerd was geworden. Mettertijd zou deze productie als één van de grootste operaproducties aller tijden worden beschouwd maar bij de première zelf waren de meningen eerder verdeeld. Sommige toeschouwers bracht zij in extase, anderen joeg zij de daver op het lijf. *“Dit was niet enkel de beste Parsifal die ik ooit heb gezien en gehoord maar ook één van de drie of vier meest ontroerende spirituele ervaringen van mijn leven”*, schreef Ernest Newman. *“Bayreuth is weer opgestaan: de mystiek die Bayreuth omgeeft is geen illusie. Wagner leeft! Zijn boodschap is niet dood.”*, blokletterde Le Figaro. De Duitse pers wist niet wat haar overkwam en reageerde eerder sceptisch. Weinigen begrepen waar dit nieuwe Bayreuth voor stond maar het was duidelijk dat de oude orthodoxe opvoeringspraktijk van Wagners opera's aan het wankelen was gebracht en dat een nieuwe weg was ingeslagen. De reactie was hevig maar kwam niet als een verrassing. De scenische realisatie van een werk als Parsifal, dat decennia lang door een loodzware traditie geknecht was, over een andere boeg gooien, was een gedurfde stap. Alleen een Wagner zou het hebben aangedurfd. Die Wagner was de door de oorlog en zijn nasleep getraumatiseerde kleinzoon Wieland, van alle Wagners de lieveling van Adolf Hitler.

Entrümpelung

Wat het publiek het meest verraste was niet wat het te zien kreeg maar eerder wat het niét te zien kreeg. In plaats van een weelderig woud en een schilderachtig meer was er tijdens de openingsscène nauwelijks meer

te zien dan een leeg toneel. Weg was de Graalstempel met zijn machtige zuilen en zijn sierlijke Romaanse koepel; in de plaats daarvan kwam een donker, onwezenlijk interieur met een ronde tafel gebouwd op een klein podium en omgeven door het vage silhouet van vier zuilen. Weg was Klingsors sinister toverkasteel; enkel het hoofd en de schouders van de enge tovenaer waren nu zichtbaar in het centrum van wat een enorm spinneweb leek te zijn. Er was geen zwaan te bespeuren in het eerste bedrijf en geen duif in het derde. Toen Hans Knappertsbusch, die de productie dirigeerde, door een woedende toeschouwer gevraagd werd hoe het mogelijk was dat hij zijn medewerking aan zoiets had kunnen verlenen, antwoordde hij –niet geheel zonder ernst- dat hij tijdens de repetities had aangenomen dat de decorstukken nog zouden worden geleverd.

Ook op de affiche in het heropeningsjaar stond de **Ring**. Hoewel deze minder suggestief was opgevat en meer realistische elementen bevatte dan Parsifal, betekende ook deze productie een radicale breuk met de traditie uit het verleden. Vertrouwde decorelementen als de Walhallaburcht, de regenboogbrug, de essenstam in Hundingshut, de Walkürenrots en Mime's smidse waren nog wel aanwezig op het toneel maar duidelijk niet in de vertrouwde gedaante zoals voorheen. Alle andere traditionele rekwisieten en kostuums waren verdwenen. Hetgeen in de plaats kwam suggereerde een wereld van Griekse eerder dan van Germaanse goden, een indruk die in de volgende jaren nog aan kracht kon winnen doordat Wieland zijn producties van alle overvloedige realistische elementen verder bleef bevrijden totdat hij hierin rond 1954 een stilistische harmonie bereikte.

Het volgende seizoen waagde Wieland zich aan **Tristan und Isolde**. Wieland was ervan overtuigd dat alle traditionele toneelelementen de aandacht van de hoofdpersonages afleidde en het psychologische drama

nages afleidde en het psychologische drama bijgevolg van zijn impact beroofde. En dus encenseerde hij het stuk in een volledig abstracte stijl die de beide hoofdacteurs in het brandpunt van de handeling plaatste. Hiermee trad hij de inmiddels reeds een halve eeuw oude visie van Adolphe Appia bij. In het eerste bedrijf kon men enkel de vage contouren bemerken van een scheepsdak, een reusachtig zeildoek en een sofa. Het liefdesduet speelde zich af op een bank in een van duisternis verzadigde kosmos met als enig zichtbare element de hoofden van de beide geliefden, verenigd in een soort blauwzwarte oneindigheid. Het derde bedrijf speelde zich af in een ondefinieerbare omgeving, vervuld van een monumentale leegheid, van een desolate troosteloosheid.

Met deze drie producties had Wieland in twee jaar tijd het raamwerk bepaald van Bayreuths nieuwe huisstijl, een stijl die later door de pers zou worden gecanoniseerd als "Neu-Bayreuth", en die de toeschouwer een haast onbepaalde vrijheid gunde om de door de muziek gesuggereerde beelden zelf in te vullen. Kenmerkend voor dit nieuwe Bayreuth waren: de cirkelvormige toneelruimte, het ingenieuze gebruik van licht om de muziek met beweging en kleur te verbinden, de vereenvoudiging van de kostuums zonder enige suggestieve verwijzing naar tijd of ruimte, de transformatie van de personages van pseudo-menselijke wezens in symbolen, het verwijderen van overvloedige decorstukken en overbodige bewegingen. De bedoeling van deze "Entrümpelung" was Richard Wagners opera's hun traditioneel Germaans karakter te ontnemen. En zoals stilte een essentieel element van muziek kan zijn zo toonde Wielands abstracte stijl aan dat kaalheid een vitale rol kan spelen op een operatoneel.

Met de productie van **Tannhäuser** in 1954 trad Wieland's evolutieve stijl in een volgende creatieve fase. Weer werd het toneel bevrijd van overvloedige naturalistische elementen maar in de plaats van een leeg toneel liet hij ditmaal een reeks gestileerde expressionistisch tableaux plaatsen die aan Paul Klee herinnerden. In de openingsscène werden de twee werelden van het drama dramatischer tegenover elkaar geplaatst. Links was de Venusberg te zien als een abstracte grot, gebeeldhouwd door concentrische cirkels van licht. Rechts, aan de voet van een reusachtig kruis, lag Tannhäuser. De wereld van de Wartburg was een starre, gereguleerde wereld. De zangzaal kreeg een sterk geometrische layout met een vloer als een schaakbord waarop de deelnemers zich als schaakstukken leken te bewegen. De opera besloot met een verbluffende transformatie van het traditionele pelgrimskoor in een pyramide van halo's die nagloeiden in het donker als Griekse iconen. Wieland kreeg meteen het verwijt te horen dat hij gekostumeerde oratoria creëerde en dat de logische culminatie hiervan de concertante uitvoering zou zijn.

Die Meistersinger van 1956 werd door de tegenstanders beschouwd als de meest problematische productie van allemaal. Niet alleen werd de nieuwe huisstijl brutaler toegepast dan ooit tevoren, deze versie was tegelijk een regelrechte kritiek op elk nationalistisch gevoel. De

slotscène was de meest choquante: van het vertrouwde Nürnberg was geen spoor te bekennen hetgeen de spottende opmerking opleverde dat Wieland een "*Meistersinger ohne Nürnberg*" had gerealiseerd. Voor het eerst in de geschiedenis van Bayreuth werd er voluit boegeroepen. Voor de Wagnerfundamentalisten en politieke conservatievelingen – twee strekkingen die meestal samengingen – was de productie een parodie op Wagners creatie. Erger nog, door het publiek met de neus op het feit te drukken dat het Nürnberg van de meesterzangers niet langer kon bestaan zoals voorheen, werd de voorstelling ook ervaren als een politieke vernedering. Walter Abendroth, muziekcriticus bij *Die Zeit*, die in 1934 nog "het onsterfelijke Duitse karakter" van het stuk had bewierookt, was woedend. "Wie zal Wagner verdedigen in Bayreuth?" kloeg hij hardop.

Moritz Klönne, voorzitter van de Vrienden van Bayreuth, bundelde alle teleurstelling en consternatie in een persoonlijke brief aan Wieland: "*Bayreuth is een heilig Duits cultureel schrijn*", zo schreef hij, "*en de Meistersinger is Wagners meest Duitse werk. Al uw romantisch internationalisme kan daar niets aan verhelpen*". Waarmee nog maar eens het bewijs was geleverd dat de oude garde nog in geen eeuw haar emoties had bijgesteld, dat zij niets had geleerd en niets had vergeten. Klönne liet het daar niet bij en voegde tevens een inventaris toe van traditionele decorstukken die hij in naam van de Vrienden terug op het toneel wilde zien verschijnen. Bij ontstentenis daarvan, zo concludeerde hij vervaarlijk, zou hij alle banden met Bayreuth verbreken en elders op zoek gaan naar ZIJN Meistersinger. Niet zonder verachting antwoordde Wieland dat als de politieke rechterzijde en het conservatieve operapubliek van het festival haar culturele nest wenste te maken dat zij dat dan op zijn artistieke voorwaarden hadden te doen.

In 1958 volgde **Lohengrin**, die door velen beschouwd werd als Wielands mooiste en meest harmonieuze productie een reeks van mythologische droombeelden te zien gaf die leken aan te sluiten bij wat Thomas Mann ooit had omschreven als muziek van een "zilverblauwe schoonheid". Gehuld in zilver en saffierblauw licht stonden de ridders en hovelingen van Brabant en Saksen bewegingsloos in rijen opgesteld in een halve cirkel. Decors waren zo goed als afwezig. De zwaan en de eik van de rechtsspraak waren elegante symbolen geworden. Alle bewegingen waren gereduceerd tot het strikte minimum. Van de kerk in het tweede bedrijf waren enkel de contouren te zien aan de hand van een flauw verlicht glasraam en enkele gotische bogen. De slaapkamerscène kreeg een eerder ironische behandeling. De leden van het kleine bruidskoor droegen witte lelies en leken op pre-Raphaelitische maagden in de zachte art-nouveau stijl van Rossetti of Burne-Jones. Lohengrin markeerde het hoogtepunt van de tweede fase in Wielands stijlevolutie waarbij hij het toneel gebruikte als 'Geistiger Raum'. Hierbij voorzag hij de leden van het koor van uniforme kostuums en liet hij hen op identieke wijze bewegen. De minimale decorstukken vulde hij aan met een fantasierijke regie van licht en kleur die op een subtiele manier verwees naar plaats en tijd.

Met **Der Fliegende Holländer** in 1959 trad Wielands stijl opnieuw in een nieuwe fase. De schijf, het Griekse koor, de symbolen en gestileerde bewegingen van de vroegere producties hadden nu plaats gemaakt voor een meer postmodern realisme waarbij ditmaal een écht schip, échte spinnewielen en een opwindende choreografie van de matrozen te beleven viel. Hans Knappertsbusch keek zijn ogen uit. De kostuums vormden een bont allegaartje van stijlen en kleuren. Voor het eerst werd het werk opgevoerd met de partituur van Dresden, zonder Wagners latere revisies van de orkestratie en zonder het verlossingsmotief aan het einde. In plaats van de romantische apotheose liet hij de Hollander sterven op het toneel en Senta verdwijnen in de duisternis. Het resultaat werd door de kritiek vrij unaniem bestempeld als een revelatie, als de beste productie die het werk in Bayreuth ooit te zien had gekregen. Sawallisch dirigeert en de vocale prestaties van George London en Leonie Rysanek gaf iedereen, Wieland inclusief, het gevoel een historische uitvoering te hebben meegemaakt.

Niettemin staande de bepaling in Siegfrieds testament die Bayreuth exclusief voor Wagner opeiste, speelde Wieland met de idee om ook Rhenzi en zelfs eigentijdse opera's o.a. van Carl Orff in Bayreuth op te voeren. Uiteindelijk liet hij het bij een idee en beperkte hij zijn extra-Wagnercreaties tot de andere operahuizen waar hij ensceeneerde. De laatste zes jaar van zijn leven spendeerde hij in Bayreuth aan de herinterpretatie van zijn eigen originele Wagnerproducties.

Eerst volgde **Tannhäuser** in 1961. De Venusberg was niet langer een grot maar een reusachtig wespennest. De vallei aan de Wartburg was een sombere ruimte beheerst door een reusachtig kruis terwijl de zangzaal een vergulde abstracte ruimte vormde. De bewegingen op het toneel waren sterk gewijzigd. De hovelingen waren vrijer in hun bewegingen en het pelgrimskoor was opgedeeld in drie onsamenhangende groepjes. De 24-jarige Grace Bumbry was de sensatie van de productie, al had dit minstens zo veel te maken met haar huidskleur. Alleen in Bayreuth was het mogelijk dat een "zwarte Venus" als een regelrechte provocatie werd aanzien. Maurice Béjart bootste een sex-orgie na tijdens het bacchanal dat door de Times omschreven werd als een "combinatie van Wagner, Place Pigalle en Henry Miller".

Wielands tweede versie van **Tristan und Isolde** liep jaarlijks van 1962 tot 1970. Hiermee bereikte hij het hoogtepunt in zijn symbolische stijl. Elk bedrijf werd gedomineerd door een grote monoliet die herinnerde aan Henry Moore. De kracht en het mysterie van de totemvormige objecten –erotisch en phallisch enerzijds en suggestief ten aanzien van de Keltische achtergrond van het verhaal anderzijds –werd verhoogd door het gebruik van de belichting in tinten als groenachtig geel, blauw en rood. In zijn eerste versie had hij alle zeelieden en hovelingen van het toneel gehouden om de zelf-obsessie en de onverschilligheid ten aanzien van de buitenwereld van de geliefden te beklemtonen. Nu had hij ze in het eerste bedrijf er terug bij gehaald om te demonstreren dat het paar de maatschappelijke context niet kon ontvluchten. Met Birgit Nilsson, Wolfgang Windgassen en Karl Böhm,

allen op hun hoogtepunt, werd deze productie door menig criticus als Wielands meest perfecte beoordeeld.

In 1963 was **Die Meistersinger** terug aan de beurt. Wieland toonde zich hier op zijn meest eclectisch, ideeën sprokkelend bij Shakespeare, Brecht en Breughel. Zo was het koor nu een verzameling van individuen die zich ook als dusdanig op het toneel voortbewogen. De productie was zowel een fantasierijke duik in het realisme als een avontuurlijke poging tot parodie. Het was in die zin waarschijnlijk een getrouwere weergave van het leven in het zestiende-eeuwse Nürenberg dan ooit tevoren. Het eenheidsdecor toonde een Elisabethaans theater met een houten galerij en houten vloer. De scène op de feestweide was een onstuimige vertoning van aardse vulgariteit eerder dan een plechtige gelegenheid waarbij de Duitse kunst werd vereerd. Niets irriteerde Wieland meer als de traditionele ceremoniële entree van de Meistersinger die hem aan de bijeenkomsten van de nazi-partij deden denken. Bijgevolg schrapte hij de processie van de gilden. Het leverde hem het luidruchtigste boegeroep op in de geschiedenis van het festival.

Voor zijn **Ring** in 1965 was de publieke belangstelling hoog gespannen. Er was meer pers aanwezig dan bij om het even welk naoorlogs muzikaal evenement. Nadat Henry Moore als decorontwerper had afgehaakt besloot Wieland zelf andermaal de scenografie voor zijn rekening te nemen. Het resultaat was een synthese van zijn abstracte en symbolische stijl. Walhalla was gebouwd als een torenhoge, bedreigende muur. Het gestapelde goud kreeg de vorm van een vrouwenlichaam. De reuzen hadden geen stokken, Donner had geen hamer en ook geen rots om op te kloppen. Van Hundings hut was geen spoor en de essenstam was nauwelijks herkenbaar. De decors voor Siegfried en de beide eerste bedrijven van *Götterdämmerung* werden beheerst door totemachtige voorwerpen die uit een science-fiction filmstudio leken te komen. Wotan en Fricka sliepen rechtopstaande. Fasolt werd niet doodgeknuppeld. Siegfried kreeg geen begrafenistoet en Brünnhilde geen brandstapel. Dit was een interpretatie die compleet de vloer aanveegde met het verleden. Sleutels voor wat dit allemaal betekende waren te vinden in de symbolen.

Ensceneren is interpreteren

Bij de nieuwe start van het festival in 1951 had Wieland verschillende objectieven. Het voor de hand liggende objectief was om het allerhoogste niveau te bereiken op vocaal en muzikaal gebied. Een ander objectief was het instituut Bayreuth te bevrijden van zijn artistieke en politieke verleden. Maar bovenal wilde hij aantonen dat Wagners opera's bouwstenen waren van een springlevende kunstvorm die meer in zich droeg als mooie muziek en spektakel, dat het in feite groots drama betrof met een pertinente betekenis voor de eigentijdse wereld. Hoe hij dit moest bereiken was allesbehalve duidelijk toen hij eraan begon en al evenmin hoe hij dit zou uitwerken, opera na opera. Elke opera werd door Wieland geënceneerd volgens de dramatische en muzikale eigenheid van het werk zodat een uniforme stijl in feite nooit tot stand kwam. Stap voor stap zocht hij zijn weg

en hij deed dat met aanzienlijk meer gezwoeg en zelftwijfel dan zijn openlijk vrijmoedige producties en zijn vaak gebiedend en intolerant gedrag lieten uitschijnen.

Tot een stuk in de jaren vijftig waren de critici het oneens over de stelling of Neu-Bayreuth een kort leven zou zijn beschoren ofwel een definitief hoofdstuk in de interpretatiegeschiedenis van Wagners opera's zou worden. Het antwoord daarop kwam er, productie na productie. Er waren diegenen waarvoor Wieland niets slechts kon doen en er waren diegenen voor wie Wieland niets goeds kon verrichten. De algemene houding van de kritiek was evenwel enthousiast. Zijn werk werd bewonderd voor zijn verbeeldingskracht, zijn klaarheid, zijn innerlijke integriteit, zijn eenheid. Het was een revolutie zowel als een revelatie. Zelfs zijn meest vijandige critici konden niet ontkennen dat zijn producties vaak onovertroffen mooie en erg spannende ervaringen hadden opgeleverd, die verder gingen dan om het even wat tot dan toe op een operatoneel te zien was geweest. "Voor het eerst zag ik een Tristan und Isolde waarbij het toneel, orkest, zangers, dirigent, kostuums en belichting versmolten tot een eenheid waar Wagner alleen van had kunnen dromen", was de typische reactie van de recensent van Opera in 1952. Menig criticus van het eerste uur slikte zijn oordeel later weer in zoals de recensent van Opera die Die Meistersinger van 1956 onthutst had aangestaard en later omschreef als "de meest waarachtige en mooiste productie die men zich kan wensen"

Maar zoals altijd was er ook een aanzienlijk tegenstand. Sommige opposanten waren zo fanatiek zoals alleen in Bayreuth mogelijk is. De vijandigheid toonde aan dat artistiek en politiek conservatisme nog altijd samenvielen en dat het naoorlogse Bayreuth hierin nauwelijks verschildte van het vooroorlogse, ook al werden termen als "joodse invloeden" en "cultuurbolsjevisme" niet meer openlijk geuit. Toen Dietrich Fischer-Dieskau op de thee bij Winifred Wagner was uitgenodigd moest hij met verbijstering aanhoren hoe zij brandhout maakte van het werk van haar zoon, van het werk van Picasso maar tegelijkertijd niet ophield met de Führer te prijzen.

Wielands meest extreme opposanten -meestal onverbetterlijke nationaalsocialisten- verenigden zich in de "Vereinigung für die werktreue Wiedergabe der Dramen Richard Wagners", een organisatie die zich onledig hield met sabotageacties op het toneel, het verspreiden van pamfletten en het ondernemen van juridische stappen om de oude producties te laten beschermen als "nationale monumenten". Tegelijkertijd waren er ook meer rationele critici die fundamentele bezwaren in Wielands werk meenden aan te treffen. Wagners werken vereisten een specifieke enscenering, zo vonden zij, en deze regel was door Wieland met de voeten getreden. Wagner, zo wisten zij, zou precies hebben geweten wat hij wilde en het negeren van zijn expliciete regieaanwijzingen betekende bijgevolg niets minder als een ongewenste verandering van zijn werk. De zwaarste aanklacht gold ten aanzien van Wielands bemoeienissen met Wagners partituren. Zo had hij het zich gepermitteerd om stukjes te couperen of in te lassen in Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin en Götterdämmerung.

Wieland had weinig geduld met zijn critici die hij beschouwde als pesterige neo-Hanslicks. In zijn essay "Überlieferung und Neugestaltung" van 1951 anticeerde hij op al deze aanklachten en voorzag hij zijn critici reeds van antwoorden nog voor de vragen werden gesteld. Oppositie tegen verandering, zo stelde hij in navolging van Appia en Preetorius, is geen getrouwheid aan het werk maar muggenzifterij. De fout die Cosima maakte was niet dat zij een strikte stijl tot stand had gebracht maar wel dat zij deze als definitief en onveranderlijk beschouwde. Alleen al de ontwikkeling van elektrische belichtingstechnieken had een hele wereld van traditionele toneeltechnieken naar het geschiedenisboek verwezen. Tegenstand tegen verandering, zo schreef hij, "betekent de deugd van getrouwheid transformeren in de ondeugd van starheid". Tegen de bewering dat zijn veranderingen artistiek verraad betekenden, antwoordde hij: "*inszenieren heisst interpretieren.*" Cosima, Siegfried en Preetorius interpreteerden immers niet minder dan hijzelf, vond hij. Echte meesterwerken verdragen een heel gevarieerde behandeling. Het enige betekenisvolle criterium voor getrouwheid is of een productie de bedoelingen van de muziek en het drama duidelijk weergeeft. En deze stelling leidde tot zijn tweede tegenargument: de traditionele decors vervalsten de partituur en Wagners dramatische intenties – precies zoals Appia het ooit had verwoord. "*Het theater kan in het beste geval enkel een onvolmaakt beeld leveren van wat het orkest in zijn mystieke golfbeweging triomfantelijk tussen onze oren tot stand brengt zonder enige behoefte aan een visuele manifestatie hiervan. Geen enkele hoogdravende theorie of pseudo-filosofisch tractaat over de uitvoeringspraktijk van Wagner, geen enkel debat tussen de fanatieke voorstanders van de traditie en diegenen die de innovatie omwille van zichzelf opeisen, zal ook maar iets wijzigen aan dit feit.*" In elk geval, zo vervolgde hij, waren Wagners eigen producties niet meer van deze tijd en waren zijn originele regieaanwijzingen alleen maar aanduidingen van visionaire beelden in zijn geest. "*De fanatieke voorstanders van de traditie klampen zich vast aan elke komma in de regieaanwijzingen van de Meester alsof alleen deze de perfecte realisaties van het werk kunnen bewerkstelligen. Maar hoe ver stonden de onder Wagners toezicht tot stand gekomen producties van 1876 en 1882 af van zijn eigen instructies die later heilig zouden worden verklaard.*" Wieland beschouwde de regieaanwijzingen van zijn grootvader daarom niet heiliger dan zijn geschriften over het vegetarisme. "*Der Buchstabe tötet den Geist*" was een uit zijn mond veel gehoorde uitspraak van Liszt. Het was duidelijk dat de germaanse bric-à-brac moest verdwijnen. De oude producties veranderden de werken teveel in sprookjes, in entertainment eerder dan in commentaar op het leven van hier en nu. Zij vervalsten de muziek en verzwakten de dramatische intenties, zij creëerden een barrière tussen Wagners creaties en de echte wereld. Zijn eigen persoonlijke ervaring –een Hitler te hebben meegemaakt die zich niet had gerealiseerd hoezeer de Ring over hemzelf ging en welke uitkomst hem daarin was voorgespiegeld– kan hier hebben in meegespeeld.

Door de opera's in een tijdloze kosmos te plaatsen hoop- te Wieland de aandacht in het auditorium te kunnen ver- plaatsen van het bijkomstige naar het essentiële. Zo had Wagner het ook bedoeld door de mythe als zijn expres- siemiddel te kiezen: *"Het unieke aan de mythe is dat zij waar is voor alle tijden en haar inhoud, ondanks haar beknoptheid, relevant is voor elke tijd"*. Sommige van zijn producties presenteerde Wieland dan ook als mysterie- spelen waarbij hij een totaal verschillende regie en logica hanteerde als die welke gebruikelijk was in de meer rea- listische opera. Terzelfdertijd beklemtoonde hij dat geen enkele productie ooit definitief kon zijn. Zelf was hij nooit tevreden met het resultaat en voortdurend schaaftde hij zijn creaties bij. *"Elke tijd"*, zo verklaarde hij, *"zal zijn ei- gen Wagner hebben."*

Met Wolfgang Sawallisch discussieerde hij urenlang over de relatie tussen de muziek en het visuele beeld. Wiel- and kende de partituren beter dan vele dirigenten en wat de muziek auditief uitdrukte hoefde niet opnieuw in de vorm van een beeld te worden herhaald op het toneel. Zo kon het tweede bedrijf van Die Meistersinger volstaan met een symbolische verwijzing naar de vlier omdat de hele scène reeds in de muziek ten voeten uit werd be- schreven.

Aanvankelijk beschouwde Wieland de partituur als het belangrijkste bestanddeel van de opvoering, later plaats- te hij het drama op het voorplan. Tegen de vroege jaren 1960 argumenteerde hij: *"alle operacomponisten zijn be- gonnen met het concept van een theaterstuk, niet met de muziek. De muziek komt daardoor op de tweede plaats omdat zonder de dramatische idee de muziek nooit zou zijn geschreven. De idee veroorzaakt de muziek die daardoor slechts één maar niet de dominerende compo- nent van het geheel is"*. Wieland vertrok van de psycho- logische elementen van het drama en bouwde zijn pro- ducties daarrond op: *"Mijn decors betrekken hun essen- tiële betekenis niet van regieaanwijzingen maar van de scènes zelf"*. Met muziek, tekst en decors ondergeschikt aan het dramatische concept moesten conventionele effecten soms worden opgeofferd. De transformatiescène in Lohengrin deed hij met gesloten gordijn en zelfs schrapte hij een koorpassage in het laatste bedrijf. Van Tannhäuser maakte hij zijn eigen collage van de versie van Parijs en Dresden. In de Ring van 1965 coupeerde hij Guttrune's korte scène na Siegfrieds treurmars.

Maar door al de onrust die hij veroorzaakte door zijn En- trümpelung en door zijn stoutmoedige ingrepen werd wel vaak vergeten wat hij daarvoor in de plaats had gesteld. Eén van zijn opmerkelijke innovaties was de schijf, die hij voor het eerst in 1951 introduceerde en die als symbool van het universum een visuele eenheid verleende aan de vier delen van de Ring. Van de expressionistische thea- termaker Leopold Jessner nam hij de Jessner-trappen over die het toneel tot een amfitheater omvormde als een spiegelbeeld van het auditorium. Kostuums hadden voor Wieland eerder een dramatische dan een decoratieve functie. Hij besteedde er evenveel aandacht aan als aan zijn decors. *"De kleur van een kostuum is even belangrijk als het geluid van een viool"*, zei hij. Ook beklemtoonde hij dat kostuums moesten passen bij de persoonlijkheid

van de solist. Het kostuum voor Isolde, ontworpen voor de productie in 1962, werd tien maal gewijzigd zowel voor Birgit Nilsson als voor Astrid Varnay.

Het centrale element in Wielands toneeltechniek was de belichting. Zijn lichttechnicus beschouwde hij als even belangrijk als zijn dirigent. Het belichtingsscenario werd daardoor even gecompliceerd als de partituur. Wieland gebruikte licht zoals Wagner muziek gebruikte namelijk om de dramatische actie te verduidelijken en te verster- ken en voor het creëren van een sfeer of een gemoeds- toestand. Hij was geïntrigeerd door de relatie tussen kleur en muziek en met zijn naaste medewerker Paul Eberhardt spendeerde hij uren aan het zoeken naar de juiste kleuren die pasten bij de muziek.

Voor Wieland was geen enkel detail van een productie te klein om niet zijn volle aandacht te krijgen. Maar nooit beschouwde hij een productie als af, altijd was hij op zoek naar iets nieuws of iets beters, steeds met de be- doeling om de betekenis van de drama's te verduidelij- ken. Sinds Richard Wagner zelf had niemand op zo'n diepgravende en originele manier over de werken nage- dacht en metertijd werden zijn pogingen om de intellec- tuele kern van Wagners oeuvre te bereiken een ware obsessie. Eerst gingen alle oude decors en alle bekende theaterconventies overboord. Daarna begon hij de wer- ken zelf uit te spitten. Hij dook in Wagners partituren en geschriften, niet enkel om te weten wat de componist had geschreven maar ook om uit te vinden wat hij had bedoeld. Hij boorde andere bronnen aan die hem additi- onele inzichten konden opleveren, bronnen zo gevari- eerd als Freud en Jung, Brecht en Aischylos, Adorno en Bloch. Niet alleen bestudeerde hij wat Craig en Appia voordien hadden gerealiseerd, hij richtte zijn vorsende blik ook op oudere producties die ooit als innoverend hadden gegolden: producties als Der Fliegende Hollän- der van Jürgen Fehling, Ewald Dülberg en Otto Klempe- rer bij de Kroll Opera (1929) en een andere productie van Fehling van Tannhäuser uit 1933 die door de nazi's verboden was geworden. Door dit denkproces kwamen zijn producties als vanzelf tot stand. Het belangrijkste is de personages juist te omschrijven, zo zei hij vaak, dan valt de rest vanzelf op zijn plaats. In feite was dit een proces van psychoanalyse en soms werd hem verweten dat hij zich bezondigde aan een typische Duitse vorm van over-intellectualisering. Maar er speelde ook een belangrijk persoonlijk en politiek motief. Het schrappen van de oude interpretaties was uiteindelijk een manier om zichzelf en Bayreuth te zuiveren van zijn eigen verle- den. Het wegvegen van de recente geschiedenis was een diepe psychologische en artistieke behoefte voor Wieland. Zijn bedoeling was een nieuw Bayreuth tot stand te brengen, Bayreuth en Wagner te bevrijden van zijn oude Duitsheid waarin nationalisme en romantische sentimentaliteit zich jarenlang had opgestapeld.

"Het Richard Wagner Festival is een Wieland Wagner Festival geworden", schreef een criticus in 1958. Be- doeld als commentaar op de sensatie die Wieland met zijn producties verwekte kon deze opmerking net zo goed slaan op zijn allesomvattende competentie. Wiel- and ontwikkelde het concept, ontwierp de decors,

schetste de kostuums, koos de zangers en dirigenten, coachte de solisten en regisseerde elk van zijn producties. Vitale hulp kwam van Wolfgang die hem verlostte van de enorme last van financiering en administratie zodat hij zelf de handen vrij had om zich aan zijn artistieke missie te wijden. Zijn vrouw Gertrud verzorgde de groepschoreografie. Wilhelm Pitz leidde het koor.

Wagner via Mozart

Wieland vond dat ook de muziek moest worden bevrijd van zijn Duitse traditie. *“Denk niet aan de manier waarop het vroeger werd gedaan, zo drukte hij zangers en dirigenten voortdurend op het hart. “Wat voor zin heeft het om op het toneel een nieuwe weg in te slaan als de muziek gespeeld wordt in de geest van de vorige eeuw”.* Hij wilde een orkestklank die gekarakteriseerd was door lichtheid, klaarheid, fijngevoeligheid, transparantie en snelle tempi hetgeen hij associeerde met zijn zogenaamde Latijnse dirigenten. Ook het koor moest een lichter geluid voortbrengen. De stemmen van de bloemenmeisjes in Parsifal moesten volgens hem Debussy-achtig klinken. Het vinden en behouden van dirigenten was zijn grootste kopzorg, verscheurd als hij was tussen wat hij wilde en wat voorhanden was. Hij begon met Knappertsbusch en von Karajan. Beiden gaven hun ontslag al na het tweede jaar. Knappertsbusch omdat hij Wielands Parsifal niet langer kon aanzien en Karajan wegens een aantal persoonlijke en professionele meningsverschillen. Voor Parsifal deed Wieland nadien een beroep op Clemens Krauss die het snelheidsrecord van Richard Strauss uit 1933 verbeterde met 23 minuten. Toen Krauss kort voor zijn tweede seizoen kwam te overlijden kreeg Knappertsbusch medelijden met de onfortuinlijke festivalleider en nam hij zijn plaats terug in op de bok. Knappertsbusch sloot de ogen voor alles wat op het toneel gebeurde en bleef hoofd-dirigent tot aan zijn dood in 1965. De Parsifal die hij jaar na jaar dirigeerde maakte van hem een waardige opvolger van Levi en Muck.

Joseph Keilberth dirigeerde de Ring en verschillende andere opera's van 1952 tot 1956, waarna hij door Wieland de deur werd gewezen.

Wolfgang Sawallisch arriveerde in 1957 en vertrok net voor het seizoen van 1963 als gevolg van een meningsverschil over de casting van Anja Silja. De eerste 'Latijnse' dirigent die op de Groene Heuvel arriveerde was de Belg André Cluytens, wiens lichtvoetige klank op gemengde gevoelens door de pers werd onthaald. Ook Karl Böhm's behandeling van de Ring in 1965 en door Wieland omschreven als "Wagner via Mozart" kon niet rekenen op algemene goedkeuring. De meeste van Wielands overige dirigenten waren soliede Wagnerianen die nog teveel de oude stijl hanteerden: Eugen Jochum, Erich Leinsdorf, Rudolf Kempe, Ferdinand Leitner, Josef Krips en Robert Heger. Zelfs Heinz Tietjen maakte een merkwaardige come-back en dirigeerde Lohengrin in 1959. Twee andere dirigenten werden geïnviteerd om politieke redenen: Paul Hindemith dirigeerde in 1953 Beethovens Negende en Otto Klemperer werd uitgenodigd voor Die Meistersinger maar moest zich terugtrekken na een tragisch ongeval.

Alhoewel hij op deze manier de beste dirigenten van zijn tijd ter beschikking had ergerde Wieland zich blauw aan

hun orthodox klinkende interpretaties. Op zoek naar "frisse interpretaties" probeerde hij een aantal jonge, meestal weinig bekende dirigenten uit: Lovro von Matačić, Lorin Maazel, Thomas Schippers en Berislav Klobučar. Geen van allen werd nadien opnieuw uitgenodigd. In 1966 vond hij eindelijk zijn ideale muzikale medewerker in de persoon van Pierre Boulez, die nooit een Wagneropera had gedirigeerd en die tevens bijzonder sceptisch stond ten aanzien van traditie en met dezelfde bereidheid tot experimenteren was gezegend als Wieland Wagner zelf. Boulez mocht Parsifal dirigeren met een "fris hoofd". Egon Voss berichtte hierover: "Het was alsof de Parsifal-productie van 1951 tot 1966 had moeten wachten om de muzikale interpretatie te krijgen die door Wieland Wagner was bedoeld".

Minder problematisch waren de zangers hoewel deze aanvankelijk niet zo gemakkelijk waren te vinden. Wieland vermeed immers principieel elke zanger die voorheen in Bayreuth had gezongen. Eerder dan in internationale sterren was hij aanvankelijk geïnteresseerd in het cultiveren van jong talent dat hij kon kneden volgens zijn wensen. Zoals het Richard Wagner zelf in 1875 voor ogen had gestaan zo wilde hij een nieuw type zanger ontwikkelen - de zingende acteur. *“Onze zangers”,* zo verklaarde hij, *“moeten niet alleen de betekenis kennen van de muziek maar ook van de tekst. Zij moeten in staat zijn om elke nuance uit te drukken met zo weinig mogelijk gebaren en het juiste stemvolume beheersen. En zij moeten egocentrische manieren opgeven”.* Hij werd geweldig kwaad wanneer een zanger op de muziek reageerde met een beweging die samenviel met een leidmotief of een accent. *“De muziek zegt dat allemaal al!”* riep hij dan.

Er was nog een ander criterium om in Bayreuth als zanger aan de slag te kunnen en dat was dat men met Wieland overweg moest kunnen. Alhoewel zeer loyaal kon Wieland ook opvliegend en meedogenloos zijn. Iets dat hem ergerde, hoe gering en onbedoeld ook, kon resulteren in ontslag zonder hoop om nog ooit in Bayreuth te zingen. Dietrich Fischer-Dieskau vernam pas jaren later dat hij van de affiche afgevoerd was geworden omdat hij als Wolfram geweigerd had een jagershoed te dragen, een hoed die hem verhinderde zijn eigen stem te horen. Keilberth die nooit had begrepen wat hij verkeerd had gedaan, was beledigd voor de rest van zijn leven.

Gedurende de jaren bouwde Wieland een zangersteam op dat in de wereld zijn gelijke niet had. Aan zijn originele groep - Mödl, Varnay, Kuën, Stolze, Uhde, Weber en Windgassen - vervoegden zich later Birgit Nilsson, Anja Silja, Leonie Rysanek, Gré Brouwenstijn, George London, Theo Adam, Kurt Böhme, Hans Hotter, Gustav Neidlinger, Ramon Vinay, Jess Thomas, Thomas Stewart, Josef Greindl, Eberhard Waechter, Erwin Wohlfahrt en Martti Talvela. Buitenlandse zangers kwamen in grote getale naar Bayreuth zoals nooit tevoren hoewel sommige van de meest exotische sterren als Maria Callas, Lenontyne Price, Nicolai Gedda en Mario del Monaco niet naar Bayreuth konden worden gelokt.

Net voor de opening van het seizoen 1966 werd Wieland plots ernstig ziek. Hij bracht de zomer door in een hosi-

taal in München. In oktober overleed hij aan de gevolgen van longkanker. Zijn laatste uren spendeerde hij aan een discussie, zo goed en zo kwaad als hij kon, van een nieuwe productie van Tannhäuser.

Tijdens de lente die voorafging was hem nog de eer te beurt gevallen de "Pour le mérite" te ontvangen, een nationaal eerbewijs dat in het leven was geroepen door Frederik de Grote en door de regering verleend werd aan de intellectueel en cultureel meest verdienstelijke figuren in Duitsland. De prijs kwam als een erkenning van alles wat Wieland met de heropening van het festival had willen bereiken: de bevrijding van Wagners muziek van de noodlottige associatie met het Derde Rijk en een demonstratie van zijn tijdloosheid en zijn universaliteit. Door met zijn interpretaties een nieuwe weg te tonen had hij de deuren geopend in vele andere operahuizen en een renaissance van Wagners opera's geïnspireerd over heel de wereld.

*Bron: Frederic Spotts, Bayreuth-
A history of the Wagner Festival*