

ICH LIG' UND BESITZ

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Deel 9 - Wolfgang Wagner

door Jos Hermans

Doorslaggevend voor de beslissing van mijn broer en van mijzelf om de Bayreuther Festspiele opnieuw te beginnen, was de overweging om het werk van Richard Wagner te bevrijden van alle misvormingen en van een vaak misbegrepen receptie en tevens te proberen om de werken zo op te voeren alsof ze pas daags voordien waren geschapen.

WOLFGANG WAGNER, *Lebensakte*, 1994

Het het voortijdige overlijden van Wieland Wagner zag het Festival van Bayreuth zich voor de tweede maal in haar geschiedenis op een onverwacht ogenblik onthoofd van haar artistieke leiding. Wolfgang, van de beide Wagners de jongere en diegene die steeds in de schaduw had gestaan van zijn beroemdere broer, zag zich nu plots alleen en ongenaakbaar aan het hoofd van het Festival. De operaregisseur, wiens producties jarenlang smalend werden onthaald, de man die zichzelf omschreef als *"een vreemde eend, die nooit eens iemand ernstig nam"*, viel nu de absolute artistieke vrijheid in de schoot. En voor de tweede keer had de opvolgingskwes- tie het effect van een staatsgreep die een hevige dynas- tieke rel veroorzaakte.

Die Zeit is da!

De verhouding tussen de Wagners was met de jaren erg moeilijk geworden wegens allerlei meningsverschillen op het politieke en op het persoonlijke vlak. De diepste kloof gaapte er tussen de beide broers zelf. Na een coöperatieve start ontaarde hun samenwerking al vrij snel in meedogenloze rivaliteit die tenslotte in onverzoenlijke animositeit zou uitmonden. Voor de producties van zijn broer had Wieland alleen maar verachting. *"lets dergelijks zou in Bayreuth moeten verboden worden"*, zei hij van diens Ring-enscenering van 1960. Wolfgang van zijn kant liet niets onberoerd om de reputatie van zijn broer als de geniale theatermaker die hij was, te ridiculiseren en zijn werk als heiligschennend te bestempelen ten aanzien van Richard Wagners ware intenties. Later zou hij aan Welt am Sonntag vertellen: *"Omdat hij het publiek meer uitdaagde, zeiden de mensen dat hij beter was. Wat een onzin!"*. De relaties tussen beide families waren dezelfde weg op gesukkeld; vrouwen en kinderen spraken niet meer tegen elkaar en Wolfgangs zoon en dochter kregen formeel verbod om de heidense producties van oom Wieland te bezoeken. Voor Wieland was de situatie nog gecompliceerder door de voortschrijdende vervreemding van zijn vrouw Gertrud en door de grondige politieke en artistieke meningsverschillen met zijn moeder.

Een gevoel van minderwaardigheid was het resultaat van de levenslange vernederingen die Wolfgang aan de zijde

van zijn broer had moeten doorstaan. Het moment van de wraak was nu gekomen. Als een regelrechte Hagen plantte hij de speer in de rug van de overleden broer. Hij vernietigde alle modellen van Wielands producties en, hetgeen in de Duitse pers werd omschreven als een pogrom, hij ontsloeg zowat iedereen die met Wieland had gewerkt. Van dan af aan deed hij alles wat hij kon om Wielands reputatie af te breken, zowel op het professionele als op het persoonlijke vlak. Hij reduceerde de rol die zijn broer had gespeeld bij de naoorlogse heropstanding van het festival. Hij verwierp de notie dat zijn broer voor het Wagneriaanse theater een revolutie tot stand had gebracht. Hij klaagde het feit aan dat hij in 1951 geen kans had gehad om een opera te ensceneren waardoor zijn broer automatisch het voetlicht had gestolen. Nooit miste hij een kans om te bevestigen dat Wieland een nazi was geweest. Alhoewel er in het archief van de nazi-partij geen registratie te vinden is van Wielands partijlidmaatschap, is het een feit dat Hitler tijdens het festival van 1938 had verklaard dat Wieland door het bereiken van de meerderjarigheid automatisch lid van de partij zou worden. Hoedanook, Wolfgang zelf was uit eigen beweging toegetreden tot de Reichstheaterkammer.

Hagens speer kwam ook neer op Wielands weduwe Gertrud. Toen zij het aandeel in de festivaldirectie van haar echtgenoot voor zichzelf opeiste, confronteerde hij haar met een akkoord dat beide broers onderling in april 1962 hadden afgesloten. Toen waren ze overeengekomen dat ingeval één van beiden kwam te overlijden, de leiding van het festival automatisch naar de overlevende zou gaan. Gertrud zelf en haar familie waren ongewenst in Wahnfried en op de Groene Heuvel, zo liet Wolfgang haar in niet mis te verstane termen weten.

De vreemde eend

Terwijl de familierel voldoende conversatiestof opleverde om de lange pauzes op de Groene Heuvel te vullen, kabbelde het festival rustig verder. Dankzij het aanhoudende succes van Wielands producties van de *Ring*, *Tristan en Parsifal*, vielen er in de tweede helft van de jaren zestig nog een aantal excellente producties te beleven. Maar net zoals in 1883, 1906, 1930 en 1951 was de bezorgdheid omtrent de toekomst van het festival niet

van de lucht. De reden was als immer : bezorgdheid omtrent het artistieke niveau. Niemand betwijfelde dat met de dood van Wieland een abrupt einde was gekomen aan het meest opwindende hoofdstuk van Bayreuths geschiedenis. En hoe competent Wolfgang zich ook had getoond als manager, het was allesbehalve duidelijk of hij de sterke man zou kunnen worden die het Festival nodig had om de internationale reputatie als hoogste vertolker van Wagner te handhaven. Er was weinig bemoeigends voorhanden. Alhoewel de broers waren vertrokken van dezelfde artistieke uitgangspunten en gelijkaardige technieken hadden aangewend, hetgeen zij op het toneel brachten was totaal verschillend. Wielands creaties droegen het brandmerk van het genie, die van Wolfgang van de ambachtsman. Wieland zweefde. Wolfgang ploeterde. Wieland had een nieuwe weg gewezen; Wolfgang scheen geen duidelijk richtingsbesef te hebben. Onvermijdelijk werden de twee broers met mekaar vergeleken en één van beide moest de mindere zijn. Dat was de vloek die vanaf het begin op Wolfgang Wagners artistieke creaties rustte.

In de jaren dat Wieland nog leefde regisseerde Wolfgang vier producties. In 1953 begon hij met **Lohengrin**, die hij met uiterst eenvoudige middelen ensceeneerde. Het combineren van enkele Neu-Bayreuthse technieken met de vooroorlogse traditie maakte de productie noch naturalistisch, noch symbolistisch noch abstract, al droeg zij de kenmerken van alle drie. De algemene respons was eerder koel, hetgeen volgens Wolfgang enkel te wijten was aan zijn late start als regisseur. Heinz Stuckenschmidt noemde het beleefd een "ondefinieerbare synthese".

De **Vliegende Hollander**, die in 1955 volgde, getuigde al evenzeer van een zekere stijlloosheid – in dit geval rigiede eenvoud gemengd met een flinke portie ouderwets naturalisme. De spinnende meisjes sponnen, de dronken zeemannen waren ...dronken zeemannen. Senta was een eenvoudig boerenmeisje, geen bovennatuurlijke heldin; de Hollander was een verdoemde zeeman, geen demonische superman. Door zijn gebrek aan pathos en heldhaftigheid reflecteerde deze interpretatie de aanpak van Neu-Bayreuth. Enkele commentaren waren enthousiast maar de meesten vonden de belichting en de acteursregie weinig opwindend. *"Op geen enkel moment bracht de productie door regie, door gestiek of belichting een slag toe aan het zonnestelsel, zoals we dat gewoon zijn van Wielands producties"*, schreef The Times.

In 1957 volgde **Tristan und Isolde**. Gehuld in een loodgrijze atmosfeer van somberheid en verdoemenis, was het stuk visueel schatplichtig aan Wielands eerste versie. Eenzaamheid lag aan de basis van alle actie, die slechts sporadisch tot passie leidde. De overheersende kritische reactie was vijandig, zelfs vernietigend. *"Welk concept hanteert Wolfgang ?"* vroeg Joachim Kaiser zich af. Zijn antwoord was: *"Er is er geen. Het is onmogelijk om een principe te vinden om de verschillende niveau's van abstractie en leegheid te verklaren."* In de plaats van *"nieuwe ideeën"* was er enkel *"een mistige desillusie"* gekomen. De enige warmte in deze onderkoelde produc-

tie was afkomstig van Birgit Nilsson die zich opmaakte één van de grote Isoldes te worden. De 35-jarige Wolfgang Sawallisch hield er zijn debuut.

Vervolgens kwam **De Ring** aan de beurt in 1960. Die speelde zich af op een grote Hollandse kaas. De kaas kon zich in allerlei posities kantelen en zich zelfs in vijf delen splitsen om aldus het decor te vormen voor de zeer verschillende taferelen van de Ring. Afgezien van dit technische hoogstandje was de productie erg conservatief en vergeleken met Wielands eerste Ring eenvoudigweg reactionair. Veel van de ouderwetse paraphernalia als zwaarden, speren, drinkhoorns, Hundings hut en Mime's smidse werden terug van stal gehaald. Het herstelde Wotan in zijn rol als tragische held, als het slachtoffer van zijn eigen zwakheid, die zijn geliefden moet offeren in de hoop van een betere wereld te scheppen tot hij uiteindelijk zichzelf vernietigt en alles rondom hem. De productie werd gedragen door een excellente cast met Birgit Nilsson, Astrid Varnay, Hans Hopf, Jerome Hines en Hermann Uhde, Wolfgang Windgassen, Aase Nordmo-Loevberg, Grace Hoffmann, Otakar Kraus en Gottlob Frick. Rudolf Kempe's directie werd in brede kringen toegejuicht.

Maar het goede muzikale resultaat kon de productie niet redden van een zware veroordeling, vooral door de Duitse pers. Wolfgang had zoveel energie gestoken in het technische huzarenstukje van zijn decor dat hij de overige aspecten van het werk had verwaarloosd. Zijn regie werd bestempeld als dwaas. Menig criticus bekende van de productie enkel te zullen onthouden dat een intrinsiek opwindend drama ook een ongemeen vervelende beleving kon zijn. De Frankfurter Allgemeine vond het *"onwaardig voor Bayreuth"*.

De mislukking van de *Ring* bracht heel wat kritiek los, niet alleen bij de muziekers maar ook binnen de kringen van de Wagnerianen zelf. Joachim Bergfeld, hoofd van het Richard Wagner Archief, schreef aan de Baseler Nachrichten dat sommige van de belangrijkste muziekcensenten waren weggebleven om geen commentaar te moeten schrijven over een productie waarvan zij bij voorbaat wisten dat het resultaat pover zou zijn. Maar hoe slecht de Ring ook was, hij ging door. Wolfgang's drie vorige producties waren nog slechter en inferieur aan wat er buiten Bayreuth te zien was. Vooral zwak was de personenregie. Zelfs de vriendelijkste critici zagen zijn stijl als een stap terug en zij betreurden het des te meer dat een Ring van zulk niveau die van Wieland moest komen te vervangen. En toch, ondanks alle kritiek, zo schreef Bergfeld, is Wolfgang er van overtuigd dat zijn producties beter zijn dan die van zijn broer. Aan de voorzitter van de "Gesellschaft der Freunde von Bayreuth" schreef Bergfeld nog meer vrijuit. Het was pijnlijk om aan te zien hoe Wolfgang's producties het niveau van Bayreuth naar beneden hadden gehaald, zo schreef hij. En deze waardering was niet enkel de zijne maar ook die van de twee meest vooraanstaande kranten van Duitsland, de Frankfurter Allgemeine en de Süddeutsche Zeitung die net zo'n lage opinie hadden van Wolfgang's werk als hijzelf. Wolfgang presteerde niet beter als de provinciale theaters en het ergst van al, zo stelde Bergfeld, was

dat Wolfgang van plan was om een andere stijl dan die van Wieland te ontwikkelen waardoor de artistieke integriteit van Bayreuth op de helling zou komen te staan. Op termijn zou één van beiden moeten opstappen of er zou tot een nieuwe verdeling van bevoegdheden moeten worden beslist.

Men kan zich voorstellen welke schrikbarende slag de dood van Wieland voor gevolg had voor de fans van het Festival en gezien de povere resultaten van Wolfgang, welke ongerustheid dit creëerde voor de toekomst van het instituut. Sommige critici troostten zich met de gedachte dat na zoveel koortsachtige opwindende van de voorbije vijftien jaar een tijdje rust geen kwaad kon. Anderen zagen een voordeel in een verschuiving van het visuele naar het auditieve, hetgeen Wolfgang als één van zijn doelstellingen had gedefinieerd. Na Wielands dood groeide er een sprankeltje hoop dat hij tot een betere regisseur zou uitgroeien, nu hij op eigen benen stond.

Post-Wieland dilettantisme

Zijn eerste productie na Wielands dood, de **Lohengrin** van 1967, werd dan ook gezien als een testcase, hetgeen een beetje unfair was, aangezien het ontwerp voor de productie al drie jaar voordien was gelanceerd. De productie was exuberant en kleurrijk. Wat Wieland had voorgesteld als een neo-Grieks mysteriespel in oratorische stijl werd door Wolfgang terug verwezen naar de sprookjeswereld, als een middeleeuwse romance tussen mensen en een bovennatuurlijke interventie. Opnieuw probeerde Wolfgang de eenvoud van Neu-Bayreuth te combineren met traditie, probeerde hij symbolisme te paren aan realisme. Onder de leiding van Rudolf Kempe werd ook deze Lohengrin muzikaal goed onthaald. Sándor Konya werd wegens ziekte vanaf de tweede voorstelling vervangen door niet minder dan vier zangers: James King, Jess Thomas, Hermin Esser en Jean Cox. De internationalisatie van Bayreuth was nu zover gevorderd dat het volgende jaar nog slechts één Duitse zanger op het podium stond.

Met zijn eeuwfeestopvoering van **Die Meistersinger** nam Wolfgang zijn publiek terug mee naar het midden van de 16de eeuw. Ideologisch zowel als visueel was het een afknapper. Het tweede bedrijf van deze conservatieve productie leek wel afgekeken van die van Cosima uit 1888. De feestweide bevolkte hij met volksdancers, acrobaten en pantomimespelers en voor het eerst was er lof voor Wolfgang's regie. Wolfgang benadrukte de humaniteit van de opera. Hij bracht het werk als het verhaal van een ontluikende bourgeoisie, die zijn fouten had maar in de grond fier en fatsoenlijk was en als het verhaal van een Duitse cultuur die ook zijn fouten had maar rijk en glorieus was. Dit was opera als entertainment, met de bedoeling het oog en het oor te strelen. De muzikale directie had hij toevertrouwd aan Karl Böhm en Berislav Klobucar.

In 1970 deed hij een tweede poging om **De Ring** te enceneren. De Hollandse kaas die ondertussen een behoorlijk versleten scenografisch cliché was geworden,

gebruikte hij nu met meer subtiliteit en dramatisch effect. Hij ging gedurfd om met licht en kleur, waarmee hij soms abstracte, soms realistische, soms symbolische indrukken creëerde. Naar het voorbeeld van G.B. Shaw was deze Ring een werelds drama van hoogst feilbare menselijke wezens. Het vermeerde evenwel elke politieke boodschap. Siegfried was geen revolutionair die de heersende orde uitdaagde maar eenvoudig een draken-dodende jongeman die zich afpeigert voor de vrouw die hij bemint. Hoewel deze Ring een verbetering was ten aanzien van de vorige versie wist hij niemand enthousiast te maken. Muzikaal was het zwakke punt de directie van Horst Stein.

In 1975 greep hij terug naar **Parsifal**. De laatste voorstellingen van Wielands klassieker waren twee jaar voordien gehouden. Alhoewel de productie op dat moment nog een schaduw was van zichzelf hadden sommige Wieland-bewonderaars de productie willen preserven als aandenken aan zijn schepper. Wolfgang reageerde met een begrijpelijk afgrijzen en zo werd na 23 jaar en 101 voorstellingen Wielands Parsifal-productie afgevoerd. Hetgeen Wieland alleen suggereerde door abstractie en door een schamel verlichte droomwereld werd door zijn broer geconcretiseerd en verdronken in romantisme en kleur. Critici waren onder de indruk van sommige taferelen, zoals de scènes in het woud. Maar de steeds terugkerende kritiek was Wolfgang's gebrekkige regie. De Neue Zeitschrift für Musik publiceerde een catalogue raisonné van al zijn regieblunders. René Kollo, Hans Sotin, Franz Mazura en Bernd Weikl kregen goede pers. Over Eva Randova als Kundry waren de meningen verdeeld.

Wolfgang had een operahuis geërfd dat dankzij zijn broer tot het meest opwindende en bejubelde huis van de wereld gold. Maar na slechts enkele jaren in eigen beheer groeide er een algemene consensus in de internationale muziekwereld dat Bayreuth in verval was geraakt. Zangers en dirigenten lieten Bayreuth meer en meer links liggen. Meer innovatieve producties waren elders te zien in Europa. Zoals 10 jaar voordien voelde Joachim Bergfeld zich geroepen om de kritiek van de Bayreuthse insiders te bundelen. Zolang de verkoop van tickets goed liep was Wolfgang's positie ongenaakbaar. Maar Bayreuth zag zich geconfronteerd met twee gevaren, aldus Bergfeld. Het ene was de toegenomen competitie van het Salzburg van Karajan. Het tweede gevaar was een verder verval van het festival indien uitmuntende artiesten van deelname aan het festival bleven afzien.

Bergfeld's vrees was allesbehalve hypothetisch. Aan de Münchense Abendzeitung verklaarde Pierre Boulez een jaar voordien reeds: *“Volgend jaar zal ik Parsifal dirigeren, maar wat zal mij daarna in Bayreuth houden? Bayreuth heeft geen aantrekkingskracht meer. Alleen maar dirigeren in Bayreuth is niet interessant. Wieland, met wie ik zoveel dingen had willen doen, is dood en wat er daar vandaag onder de noemer van orkestdirectie gebeurt is nogal verbazingwekkend”*. Andere dirigenten zoals Karl Böhm en Rudolf Kempe hadden het zinkende schip al verlaten, Georg Solti en Rafael Kubelik hielden

zich op de vlakke. Door de afwezigheid van een stabiele dirigentenstaff was er een hele reeks tijdelijke en minder geschikte dirigenten de revue gepasseerd – Berislav Klobucar, Silvio Varviso, Lorin Maazel, Hans Wallat. Het orkest speelde ongeïnspireerd en zelfs slordig. Beroemde solisten zoals Nilsson en Bumbry kwamen niet meer terug en anderen waren niet naar Bayreuth te lokken. Zelfs hoofdrollen werden nu genomen door debutanten. Zangers, dirigenten, critici en velen van de Wagnerclub hadden geen respect voor Wolfgang als artistieke directeur van het Festival. Zijn meest evidente tekortkoming was de regie. Deel van het probleem was dat ze niet werd gedragen door een intellectueel concept. *“Ik wens mijn Ring op het toneel te brengen, zonder aan interpretatie te doen”*, zei Wolfgang ooit. Wieland had zijn publiek regelmatig tot opwinding of woede gebracht, in beide gevallen had hij ze verpletterd. Wolfgang behaagde of ontgoochelde, in beide gevallen liet hij zijn publiek op zijn honger. Omdat hij zelf geen intellectueel was en eerder conservatief, ledigde hij de opera's van hun morele en sociale inhoud. Uiteindelijk reduceerde hij ze.

Geconfronteerd met deze kritiek sloot Wolfgang Wagner zich onverstoorbaar op in de argumentatie dat het festival regelmatig uitverkocht was. Hij kon het zich veroorloven om met kleinere stemmen te werken vanwege de schitterende akoestiek van het huis, zo opperde hij. Onderhuids wist Wolfgang Wagner dat het zo niet verder kon.

De Stichting

Hoe groot de ongerustheid over Wolfgangs artistieke leiderschap ook was, het grootste gevaar dat zijn controle over het festival bedreigde, was de juridische complicatie over het eigendomsrecht binnen de Wagnerfamilie. Na Wielands dood waren de familierelaties meer vergiftigd dan ooit. Siegfried Wagners testament had de gehele nalatenschap van Wagner, na de dood van Winifred, in gelijke delen toegewezen aan zijn vier kinderen. Winifreds machtsoverdracht van 1950 ten voordele van beide zonen, samen met hun eigen overeenkomst van 1962, waren niets meer als tijdelijke arrangementen. Na Winifreds dood zouden de beschikkingen van Siegfrieds testament immers opnieuw van kracht worden en zou de erfenis opnieuw moeten worden verdeeld tussen Verena, Friedelind, Wolfgang en de kinderen van Wieland. Wolfgangs positie zou daarmee ernstig in het gedrang komen en het instituut Bayreuth zou geïmmobiliseerd geraken. Gezien de hoge leeftijd van Winifred loerde juridische chaos om het hoekje. En dus werd Siegfrieds voorstel van 1914, om het festival door een nationale stichting te laten beheren voor het eerst weer ernstig genomen. Na zeven jaar onderhandelen werd een akkoord getekend tussen de Wagnerfamilie en de Duitse overheid waarbij de gehele nalatenschap –het Festspielhaus, Wahnfried en het Wagnerarchief- zou worden overgelaten aan een stichting, de zogenaamde *Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth*. Aan deze stichting schonk de familie het Festspielhaus, de aanpalende gebouwen en gronden. Wahnfried werd geschonken aan de stad Bayreuth, die het op zijn buurt verhuurde aan de Stichting en het transformeerde in het huidige Richard Wagner Museum. Het Siegfried Wagnerhuis werd verkocht aan de stad Bayreuth, die het

opnam binnen het kader van de Wahnfried-eigendommen. Het archief werd afzonderlijk verkocht voor 12.4 miljoen DM aan de federale, de Beierse en de lokale besturen, die het op hun beurt vandaag verhuren aan de Stichting. De Stichting zelf verhuurt het Festspielhaus aan de festivaldirecteur, wiens operationele autonomie wordt gegarandeerd. De raad van bestuur van de Stichting bestaat uit 8 leden: de federale regering en de Beierse deelregering elk met 5 stemmen, de vier takken van de Wagnerfamilie elk met één stem, de “Gesellschaft der Freunde” met 2 stemmen en verschillende andere lokale besturen en stichtingen met elk 2 stemmen.

Het akkoord gaf het festival de “nationale” status waar Wagner van had gedroomd. Daarmee kwam definitief een einde aan de private, dynastieke opvolging aangezien de autoriteit om de toekomstige festivaldirecteur aan te duiden voortaan bij de Stichting berust. In ruil voor het akkoord kregen de Wagners in feite vrij weinig. Zij kregen enkele stemmen in de raad van bestuur en de verbintenis om een kandidaat festivaldirecteur bij voorkeur in de rangen van de familie te zoeken. Indien zulks niet mogelijk blijkt dan zal een kandidaat worden aangeduid door een driekoppige commissie der wijzen. Deze commissie zal op haar beurt worden gekozen onder de directeurs van de opera van Berlijn, München, Wenen, Hamburg, Stuttgart, Frankfurt en Keulen. Toen het akkoord van de stichting van kracht werd in 1973 werd Wolfgang Wagner unaniem verkozen tot festivaldirecteur – een uitslag die bij voorbaat besloten lag in de hele constructie.

Familiesoap

Het akkoord rond de Stichting was een zeldzaam moment waarbij de Wagners tot afspraken bereid bleken maar het dempte geenszins de familiale twisten rond de opvolgingskwesitie. In de zomer van 1976, hertrouwde Wolfgang met Gudrun Mack. Hij ontsloeg zijn dochter Eva als artistiek assistente en excommuniceerde zijn zoon Gottfried. Om zijn breuk met de rest van de familie nog kracht bij te zetten verklaarde Wolfgang aan de pers dat hij *“geen enkel persoon met de naam Wagner”* in staat achtte om hem op te volgen als festivaldirecteur. Daarmee zette hij de gehele vierde generatie tegen zich op. Ondertussen had dit schandaal zulke proporties aangenomen dat het frontpaginanieuws was geworden in de belangrijkste Duitse kranten.

Al die herrie betekende niets in vergelijking met het schandaal dat het jaar voordien rond Bayreuths politieke verleden was geëxplodeerd. Dit onderwerp was strikt taboe. Na de oorlog was al het mogelijke gedaan om het verleden te verbergen, te verdringen, weg te wissen. Geheimdoenerij was altijd al een automatische familietrek van de Wagners geweest. Afgezien van het toneel, waar de breuk met het politieke verleden op artistieke wijze tastbaar was, had in Bayreuth geen denazificatie plaatsgevonden. Integendeel. Alsof er niets gebeurd was tussen 1933 en 1945, stond de eerste uitgave van het naoorlogse programmaboek vol met artikels van de hand van toegewijde, overtuigde ex-nationaal-socialisten, die

Bayreuth ijverig bij het Derde Rijk hadden helpen inlijven en waarvan men zou hebben kunnen aannemen dat deze zich voorgoed zouden hebben gediskwalificeerd voor verdere deelname aan de toekomst van het festival – mensen als Paul Bülow, Hans Grunsky, Zdenko von Kraft, Hans Reissinger, Otto Strobel, Oskar von Pander en Curt von Westernhagen. Als dirigenten waren er in dat eerste jaar de gecompromitteerde dirigenten Furtwängler en Von Karajan te beleven. De aartslelijke buste van Richard Wagner in de tuin van het Festspielhaus werd door de Vrienden van Bayreuth besteld bij niemand anders als Arno Breker, Hitlers favoriete beeldhouwer. En net zoals in het verleden bleef het festival het ideologisch-culturele rendez-vous voor de politieke rechterzijde. Tussen al die contradicties was Bayreuth waarlijk een microcosmos van de Duitse bondsrepubliek zelf – een staat waar democratie en sociaal welzijn bloeide maar ook een staat waar nazi's ongemoeid werden gelaten, waar concentratiekampoversten en deelnemers aan massamoord buitenschot bleven, waar rechters die duizenden tot de dood hadden veroordeeld op hun plaats konden blijven. Het verlangen om te vergeten en zelfs te vergeven was overweldigend. Pas in 1988 werd de straat die ooit nog door Hitler zelf in 1936 was omgedoopt tot Houston-Stewart-Chamberlainstraat terug van naam veranderd.

Theodor Heuss, de eerste president van de bondsrepubliek, een bewindsman die onaangetaast was door het nationaal-socialisme, beschouwde Bayreuth als het symbool van het niet-gereformeerde Duitsland en weigerde om het festival bij te wonen. Wieland zelf vond de rechtse crypto-fascistische Wagnerianen onuitstaanbaar: *“Ik zou wel eens willen weten wat Richard Wagner heeft gedaan om al deze ultra-nationale geheime genootschappen en germaanse vrouwenorganisaties en alle andere organisaties te verdienen die rond de Groene Heuvel zwermen. Wij moeten eens en voor altijd breken met deze onzin”*.

Gedurende heel de jaren zestig kon Bayreuth deze façade enigszins in stand houden. Paradoxaal genoeg begon de ondermijning van de façade met de eeuwfeestviering in 1976. Aanleiding daartoe was een semi-officiële studie van Michael Karbaum. Karbaum was de eerste outsider die in het Wahnfried-archief had mogen rondneuzen. Hij documenteerde hoe diep Bayreuth zich had ingelaten met de Duitse rechterzijde sinds het einde van de negentiende eeuw en met het nationaal-socialisme vanaf zijn ontstaan in 1919.

Wolfgang reageerde ontzet over deze “indiscreties” en verhinderde jarenlang de publicatie van het boek totdat het voldoende gekuist was geworden. Uiteindelijk was de persoon die het grootste gat in de façade schoot niemand minder dan Winifred Wagner zelf, die zowat de enige persoon was in Duitsland die openlijk sympathie voor Hitler bleef tonen. Omdat zij haar nazistische boezemvriendinnen bleef ontvangen liet Wieland een muur optrekken tussen Wahnfried en het aanpalende Siegfried Wagnerhuis waarin zij woonde. Die muur had haar nog meer verdriet gedaan dan de producties van Wieland,

vertelde ze later. Aan die had ze een grote hekel. Niet alleen waren deze niet om aan te kijken, zo beweerde ze, ze waren ook helemaal niet revolutionair; het was immers Siegfried geweest die alle baarden had afgeschoren en de verouderde bric-a-brac overboord had gegooit. Na Wielands dood werd ze nog schaamtelozer in het te kijk stellen van haar nazi-sympathieën. Edda Goering, Ilse Hess en andere vrouwen van hoge nazi-functionarissen nodigde zij uit in haar familieloge in het festivalhuis. Haar gedrag explodeerde in een schandaal toen zij in 1975 een vijf uur durend interview gaf aan de marginale filmregisseur Hans Jürgen Syberberg. Gevoelens die dertig jaar lang verborgen waren gebleven, kwamen nu naar buiten. Voor het eerst sinds 1945 legde iemand in het openbaar en zonder schaamte getuigenis af van zijn onverminderde affectie voor Adolf Hitler. Haar woorden klonken als die van een patiënt op de bank van een psychiater. Het schandaal bestond er niet zozeer in dat zij er dergelijke opinies op nahield dan wel dat zij had gedurfd om ze in het publiek te uiten. Wolfgang gaf toe dat zij uiteindelijk slechts een mening in het openbaar had verkondigd die vele anderen er privaat op nahielden. Een muur van stilte volgde.

Een jaar later gaf Walter Scheel, president van de Bondsrepubliek en eregast bij de eeuwfeestviering van 1976, zijn auditorium van speciale invities een korte maar indringende geschiedenisles. Zoals Thomas Mann legde hij de verantwoordelijkheid voor Bayreuths zwarte hoofdstuk bij diegenen die Bayreuth een oord van cultuur hadden gevonden zonder zich te realiseren dat het ook tot een oord van barbaarse politiek was geworden. Hij besloot met: *“De geschiedenis van Bayreuth maakt deel uit van de geschiedenis van Duitsland. Haar fouten zijn de fouten van onze natie. En in die zin is Bayreuth een nationaal instituut geweest waarin wij onszelf hebben kunnen herkennen. Wij kunnen het zwarte hoofdstuk van de Duitse geschiedenis en van Bayreuths verleden niet wegwissen”*.

De leider van de Duitse natie had met het verleden afge-rekend. De leider van het festival van Bayreuth niet. Wolfgang Wagner deed nog een tijdlang zijn best om de façade intact te houden. Zijn verzet tegen de Syberberg-film was zo groot dat hij de uitgever van het begeleidende tekstboek van zijn plannen deed afzien. Zijn tentakels reikten ver genoeg om Syberbergs film in menige bioscoop te boycotten.

Pas in 1981 deed Wolfgang Wagner nog een poging tot encensering, ditmaal zijn tweede versie van **Die Meistersinger**. De decors van de eerste twee bedrijven waren ouderwets dan al hetgeen hij totdantoe gedaan had en in feite geleken zij erg op Wielands productie van 1943. Het was de opera die Wolfgang het liefste registreerde en diegene die hij voor zichzelf reserveerde.

Het duurde tot 1985 voordat hij zich aan een nieuwe **Tannhäuser** waagde, die hij in de vroege Neu-Bayreuth stijl bracht hetgeen ondertussen een anachronisme betekende vergeleken met wat elders werd gepresteerd. Terwijl Richard Versalle en Cheryl Studer op gemengde gevoelens werden onthaald, werd Giuseppe Sinopoli

algemeen gelauwerd voor zijn meesterlijke directie. De productie zelf werd uitgejouwd.

Met nog meer gusto werd Wolfgangs **Parsifal** van 1989 uitgejouwd. Alhoewel het acteren bekritiseerd werd wegens zijn levenloosheid werden de zangprestaties van Hans Sotin als Gurnemanz, Franz Mazura als Klingsor en vooral Waltraud Meier als Kundry goed onthaald. James Levine slaagde erin om de traagste lezing van het werk te houden sinds Knappertsbusch, hetgeen sommigen als indrukwekkend beoordeelden, anderen als vervelend. *“Ik voelde mij terug in het tijdperk van Cosima”*, zuchtte een wanhopig criticus.

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