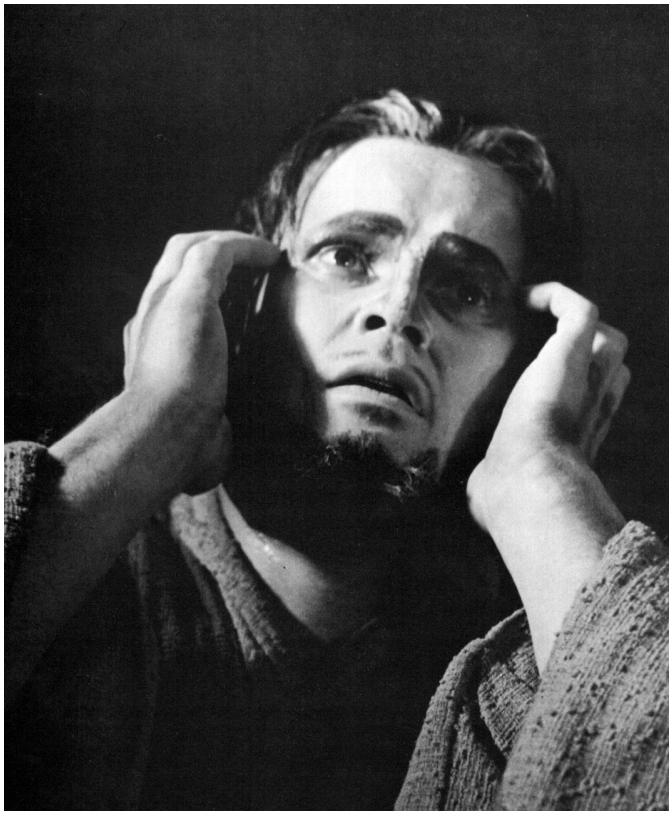
RICHARD WAGNER, ONZE TIJDGENOOT

Wieland Wagner interpreteert Richard Wagner

door Jos Hermans

Het werk van een groot kunstenaar is niet enkel zijn werk. Het is, als hij geluk heeft, de rivierbedding waar doorheen de stroom van de tijd loopt - een stroom die nooit stilstaat en nooit mag stilstaan. De stroom van Richard Wagners werken was niettegenstaande diens passionele inzet in Bayreuth bevroren geraakt en beleefde door zijn kleinzoon het moment van de dooi. Via vele zijrivieren drongen in deze stroom de krachten van een nieuwe tijd binnen die hem levendig en actueel maakten.

WALTER ERICH SCHÄFER,
Wieland Wagner, Persönlichkeit und Leistung, 1970



DIETRICH FISCHER-DIESKAU als Amfortas

Wieland Wagner stond met zijn vernieuwende theaterkunst in het naoorlogse Bayreuth zo goed als alleen. Het woord conservatief is belachelijk ontoereikend voor datgene waarmee hij zich in het theater van zijn grootvader geconfronteerd wist. Doelend op de meester zelf, beriepen de verdedigers van de traditie zich op holle frasen als *"Hij zelf heeft het gezegd"* om hun perverse aanspraak op authenticiteit te rechtvaardigen. Zo was het festival sinds de dood van Richard Wagner aan de moordende wurggreep van allerlei dogmatici overgeleverd. Pas in 1945, het jaar van de totale ineenstorting, ging de verlossing van de loodzware traditie tot de mogelijkheden behoren. Wieland Wagner zat aan de Bodensee en las boeken waarvan hij het bestaan niet eens had vermoed. Hij las Siegmund Freud, Adler en Jung, hij bestudeerde schilderijen van Klee en Picasso en las op het keerpunt van zijn leven- als een merkwaardige parallel met Richard Wagner zelf- de Griekse klassieken. In die dagen werd hij van een onbewuste tot een bewuste revolutionair en als zodanig trad hij de erfenis van Bayreuth tegemoet.

Parsifal

"Een donderslag voor het muziektheater", aldus werd Wieland Wagners Parsifal-enscenering bestempeld waarmee de Bayreuther Festspiele heropenden in 1951. Hetgeen de toeschouwers overrompelde en de internationale kritiek in hoera-stemming bracht, was de radicale *"Entrümpelung"* van het toneel, de klare distantiëring van elk pseudo-christelijk ritueel, de concentratie op de strijd tussen twee levensprincipes. Op het Richard Wagner toneel viel opnieuw waarheid te beleven, waarheid in de relatie tussen muziek, tekst en handeling, waarheid in de betrekkingen tussen de personages op het toneel.

Wielands benadering van Parsifal was in essentie van psychologische aard. In zijn visie was het drama opgebouwd rond symbolen en archetypes. De actie bestond niet uit objectieve handelingen maar uit gebeurtenissen met een sterk allegorisch karakter; de personages waren geen duidelijk omlijnde individuen maar veeleer symbolen. *"In feite geeft de enscenering alleen maar uitdrukking aan Parsifals gemoedsgesteltenis"*, zo schreef hij aan zijn Parsifal-dirigent Hans Knappertsbusch. In de grond gaat het om de wedijver tussen Amfortas en Klingsor, Amfortas die de absolute kuisheid in de nabijheid van de Graal tracht te bewaren en Klingsor wiens macht gebaseerd is op haat, magie en luxe. Beide werelden zijn tegengesteld aan de natuur en hun symbolen – de speer en de graal- waren sexuele symbolen, indicatief voor de verdeeldheid van de wereld en voor zijn behoefte aan reïntegratie. Kundry ageert als tussenpersoon tussen beide werelden; Parsifal vernietigt tenslotte het onnatuurlijke karakter van beide werel-

© VLAAMS WAGNER GENOOTSCHAP, oktober 1999

den en verenigt beide. Deze fascinerende interpretatie deed Wieland reeds uit de doeken in het programmaboek van de Festspiele van 1951, aan de hand van een sterk uitgewerkt schema, getiteld *"Parsifals kruis: een psychologisch diagramma".* Het schema plaatste de handeling binnen de werkingssfeer van vier polen: moeder (goedheid), Klingsor (geloof in het niets), heiland (goddelijke vaderlijke geest van allesomvattende liefde) en Titurel (zuiver geloof); hun symbolen waren de zwaan, de speer, de duif en de graal. De horizontale lijn plaatste Kundry en Amfortas tegenover mekaar en vergeleek hun beider psychologische toestand doorheen het verloop van de opera.
De verticale lijn stond voor Parsifals eigen psychologische evolutie. Op het kruispunt van beide lijnen staat Kundry's kus, de explosieve vonk van het drama die Parsifal transformeert en "welthellsichtig" maakt. Nu pas begrijpt hij de relatie tussen sexueel verlangen en Amfortas' wonde, nu pas begrijpt hij Amfortas' schuld en de noodzaak om hem te verlossen. Uiteindelijk wordt hij "wijs door medelijden". Met deze wijsheid breekt hij uit het "keurslijf" van het egoïsme en treedt hij toe tot de gemeenschap van de lijdenden en brengt hij verlossing.
Op deze wijze probeerde Wieland de essentiële psychologische betekenis uit het verhaal te destilleren. Door de breuk met de traditionele interpretatie van het werk als ersatz religieuze kerkdienst met christelijke ondertonen, beweerde hij het werk te willen demystificeren en ontmythologiseren. Aldus rechtvaardigde hij de kaalslag op het toneel en de schraalheid van de belichting, die beiden bedoeld waren om de aandacht af te leiden van alle "concrete" gebeurtenissen op het toneel naar de wereld van het psychologische.

Maar al snel realiseerde hij zich dat wat zijn producties trachtten te vertellen niet datgene was wat zijn publiek wenste te horen. Het publiek hield halsstarrig vast aan zijn overtuiging om de opera als christelijk mysteriespel te zien. Het ging verder met iedereen tot stilte aan te manen die op het einde durfde te applaudisseren, het bleef vragen voor een Parsifal die een kruisteken maakte net voor de ineenstorting van Klingsors kasteel. *"Het maakt niet uit hoe onhandig en infantiel die zaken worden voorgesteld en hoezeer de theatrale illusie erdoor volledig wordt vernietigd. Het weerhoudt het publiek er niet van om te geloven in mirakels, in het mysterie. Dat is de sfeer van Bayreuth waartegen het onmogelijk is om te vechten"*

De Ring
Na de secularisatie van Parsifal volgde de demonisering van de Ring. Gegeven zijnde het Teutoonse van de conventionele producties en de pogingen van nationalisten en nationaal-socialisten om het werk voor zichzelf op te eisen, was Wielands versie een statement niet alleen voor Bayreuth maar ook voor Wagner en in zekere zin ook voor Duitsland. De wonden van het verleden waren nog zo pijnlijk in de Duitse samenleving aanwezig, in het bijzonder onder de Wagneriaanse dogmatici, dat het niet weinig moed vereiste om in 1951 een aanval op de Mount Everest van het Wagneriaans landschap te wagen. Zijn behandeling van het werk leverde een catharsis op voor hemzelf en een moment van boetedoening voor Bayreuth, voor de plaats die het had ingenomen in het Derde Rijk. Wieland zag het werk niet als een Duits heroïsch verhaal maar als een Griekse tragedie met Wotan als Zeus, Siegfried als

Proloog tot Götterdämmerung. Bayreuth 1955

Herakles en het Wotan-Brünnhilde conflict als dat van Kreon en Antigone. Gegeven de grote verwantschap van de noordse en Griekse mythologie had hij een onderscheid gemaakt die uiteindelijk geen verschil maakte. Maar het feit dat hij het deed, illustreerde zijn vastberaden intentie om de Ring als Germaanse saga te ontmantelen. Deze nieuwe aanval kwam het werk, al was het laattijdig, zeer ten goede. Door het werk te presenteren als een werk in de stijl van Aeschylos en in zijn tweede versie als een universeel moreel drama op de manier van Schiller en Brecht, bevrijdde hij De Ring van de enge bekrompenheid van het Teutoonse heroïsme om het de universaliteit van Shakespeare te geven. *"De Ring is de spiegel die Wagner de mensheid voorhoudt. Dit is zoals jullie zijn, dit is wat er zal gebeuren met onze wereld indien de mensheid niet radicaal verandert".*

Dat was nog maar het begin. De sleutel tot zijn interpretatie was het conflict tussen de vrouwelijke kwaliteiten van orde en liefde en de mannelijke kwaliteiten van agressie en machtswellust. Op deze wijze beklemtoonde hij, en met meer nadruk nog in zijn tweede versie, het politieke karakter van het werk, dat de politiek gelijkstelt met het kwaad. Het is onmogelijk om Wielands behandeling van de Ring te vatten zonder te begrijpen hoezeer hij zelf reageerde op zijn eigen politieke trauma. Soms kreeg hij gevoelsuitbarstingen tijdens repetities, zoals toen hij een Waltraute coachte en verklaarde dat zij zich het Walhalla moest inbeelden als de bunker van Hitler, met een Hitler binnenin wetend dat het einde nadert en die zich klaarmaakt om de hele wereld mee in de afgrond te trekken. Tenslotte ging Wieland niet alleen tekeer tegen het nationaal-socialisme maar tegen een geestesgesteltenis die tot op zekere hoogte altijd en overal heeft bestaan. Zoals zijn grootvader werkte hij met het ruwe materiaal van menselijke motivaties – macht, ambitie, agressie, verdrukking- die, indien on-

© VLAAMS WAGNER GENOOTSCHAP, oktober 1999

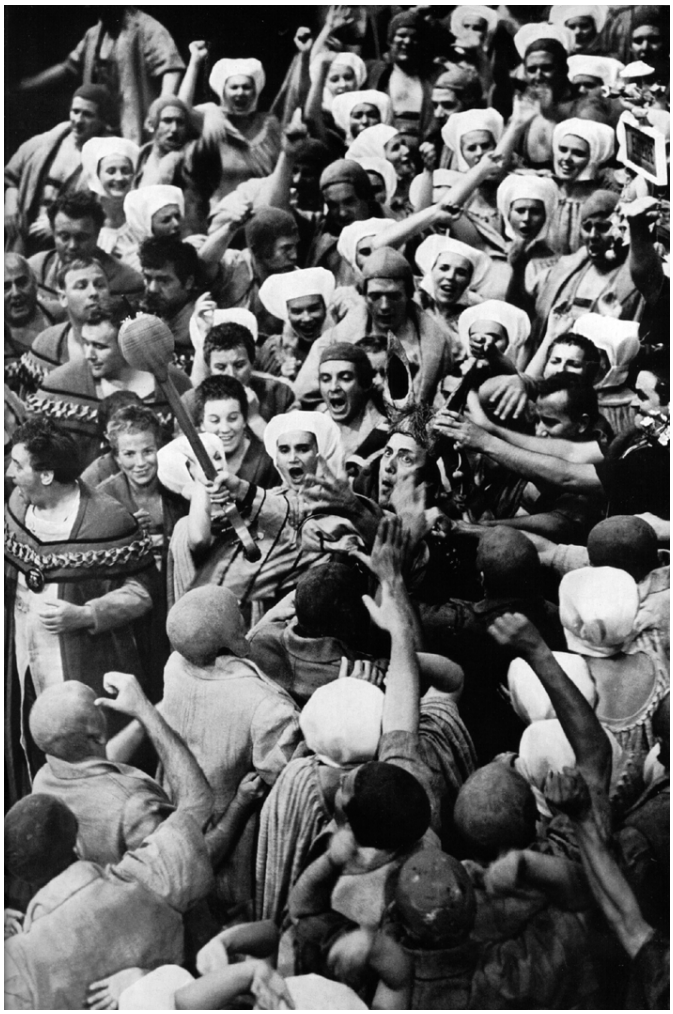
voldoende beheerst, onvermijdelijke tot destructie leiden. Wielands herinterpretatie van de Ring was tevens origineel in zijn benadering van het drama, een drama dat evolueerde van donker pessimisme in de eerste versie tot een pekzwart nihilisme in de tweede versie. Wotan was niet langer Ernest Newmans "god die verstrikt geraakt in het web van zijn eigen zorgeloosheid", en nog veel minder de traditionele "gedistingeerde oude heer met wit haar die over het toneel schrijdt en ondertussen plechtige melodieën zingt" zoals Wieland het ironische uitdrukte. Hier was hij de grote schurk, de incarnatie van de meedogenloze machtswellust, een prototype voor Hitler. Hij was het die de hele kosmische catastrofe inleidde door zijn verstoring van de natuurlijke orde, symbolisch uitgedrukt door de schending van de wereldes om een speer te maken. Deze daad had enkel heiligschennende gevolgen: de verkoop van Freia aan de reuzen, het duperen van Alberich, de toestemming tot het laten afslachten van zijn eigen zoon Siegmund. *"En zoals altijd met dictators, was de god niet bereid om in te zien dat het einde nabij was en probeerde hij nog, via Waltraute, om de Ring van Brünnhilde terug te krijgen in een laatste poging om de macht te heroveren. Zoals Adolf Hitler even voor het einde, bereidt ook Wotan een min of meer heroïsche zelfmoord voor waarbij de wereldes wordt geveld en wacht hij op een spectaculaire vuurdood, een dood die met hem zal afrekenen als met een misdadiger verantwoordelijk voor zijn misdaden".* De eerste Ring-productie eindigde met een glimworm die over het toneel cirkelde om aan te tonen dat er nog leven was na de wereldbrand. Op het einde van de tweede versie was er niets meer.

In zijn machtshonger was deze Wotan de archetypische man. Zijn antithese vormde Brünnhilde, het archetype van de vrouw wiens daden waren ingegeven door een allesomvattende liefde. De natuurlijke orde die Wotan verstoorde werd door haar hersteld. Binnen dit kader, waren alle andere personages van secundair belang, al waren zij daarom niet minder doordacht en getekend vanuit een diep psychologisch inzicht. Zelfs Siegfried kreeg nu de vorm van een passieve bijrol, de opponent van Wotan maar niet langer een groot heroïsch personage. De enige waarachtige held was Siegmund; hij was heroïsch omdat hij een rebel was, een uitdager van de goden. De anderen werden eveneens in een politiek licht gezien. Alberich was een fascist en een slavendrijver, die van Nibelheim het eerste concentratiekamp uit de geschiedenis had gemaakt; zijn technieken van anonimiteit (Tarnhelm) en angst (de Ring) waren typisch voor dictators. Mime was een extreme leugenaar, een mini-Goebbels; zijn techniek was het gif. Hagen, een soort Himmler en een andere figuur van het absolute kwaad, gebruikte ook gif maar met meer succes.

Voor Wieland was het einde van de Ring reeds vervat in het begin en hij drukte dit visueel uit door op het hoogtepunt van Rheingold de goden niet naar boven maar naar beneden over een bloedrode regenboogbrug te laten afdalen naar het Walhalla. Het was alsof hij in zijn inwendige oog een transparant legde over het historische gegeven van het Derde Rijk.

Die Meistersinger

De ultieme fase in Wielands "de-germanificatie" van Bayreuth en van Richard Wagners werken, was zijn behandeling van Die Meistersinger von Nürnberg, van al Wagners werken het grootste slachtoffer van het Duitse chauvinisme. Wieland verafschuwde het imbeciele Teutonisme, de burgerlijke gemoedelijkheid en het bombastisch nationalisme waaronder het werk al die tijd begraven was geworden. Het was dit werk dat hij persoonlijk het meest associeerde met het Derde Rijkse Bayreuth, net zoals Nürnberg ook de best gekende plaats was die met de nazi's was verbonden. Wagners meest apolitieke opera bevrijden van deze nachtmerrie beschouwde hij als zijn persoonlijke en artistieke missie. Hij bereikte dat in twee fasen.



Die Meistersinger von Nürnberg. Bayreuth 1963.

Zijn eerste productie was politiek getint in die zin dat hij alle sporen van nationalisme wegvaagde en het stuk presenteerde als de buitengewone humane parabel over de creatieve daad van het geniale. Om alle twijfel over zijn didactische bedoelingen bij zijn publiek weg te nemen, omschreef hij zijn intenties in een bijdrage in het programmaboek, getiteld: *" Hier werd een kind geboren"*. De vader van deze creatieve daad, was Walther, de *"extatische dromer en onstuimige revolutionair"* die natuurlijk Wagner zelf voorstelde. Om zijn kind – de originele inspiratie – tot een meesterwerk te laten uitgroeien had het een inspirerend voorbeeld uit het verleden nodig *(Walther von der Vogelweide)*, een wijze leraar om aan te tonen dat dromen zonder reflectie en enthousiasme zonder beheersing geen kunst kan produceren *(Hans Sachs)*, een vrouw om de latente creativiteit van de mannelijke eros op te wekken *(Eva)*, een snobistische oppositie *(de gilden)*, een provocerende tegenstander *(Beckmesser)* en tenslotte een flinke beschermheer *(Pogner)*. Het kon niet anders of onderweg moest publieke verontwaardiging ontstaan en een beetje van de krankzinnigheid die Wagner persoonlijk

© VLAAMS WAGNER GENOOTSCHAP, oktober 1999

essentieel achtte in het creatieve proces *(de midzomernachtsrel)*. Vrolijk onbewust van al het gedoe waren de meeste tijdgenoten *(De nachtwaker).* Het leven nemen zoals het kwam, dat was de houding van de eenvoudige stedelingen *(David en Magdalene)*. Ten langen leste zag de hoogste rechter in deze zaken *(het volk)* zich verenigd met het genie in de naam van de kunst. Zulks was Wagners *"kleine kunsttheater"*.

Zeer verschillend van deze cerebrale aanpak was Wielands tweede weergave die parodie, satire en komedie combineerde. Het was ingegeven door zijn overtuiging dat tussen de traditionele romantische versie en zijn vorige interpretatie nog een derde wijze om naar het werk te kijken mogelijk was, de wijze waarop Wagner, zo dacht hij, het werk min of meer zelf had opgevat – als een Shakespeariaanse komedie. Wieland plaatste de handeling in een vulgaire, materialistische samenleving en portretteerde de personages met een mengeling van cynisme en persiflage. Sachs was niet langer een eerbiedwaardige wijze maar een oude schoenlapper; Walther was niet langer een creatieve held maar een verpauperde aristocraat belust op een profijtelijke trouwpartij. Eva was de verwende dochter van een rijk man; haar vader, meer geïnteresseerd in zijn rijkdom als in zijn dochter was gehaast om zijn dochter te laten trouwen onder het mom van de kunst. Beckmesser werd niet zozeer door Eva's schoonheid aangetrokken als door haar bruidsschat. De meesterzangers zelf, een nogal haveloze bende, stelden zich aan terwijl ze hun kleren aantrokken. En het volk van Nürenberg was als een ruw, pre-kapitalistisch proletariaat. Het kwam niet als en verrassing dat zulke ontmaskering een explosie van verontwaardiging veroorzaakte zonder voorgaande. Het was Wielands minst populaire productie.

Tristan und Isolde

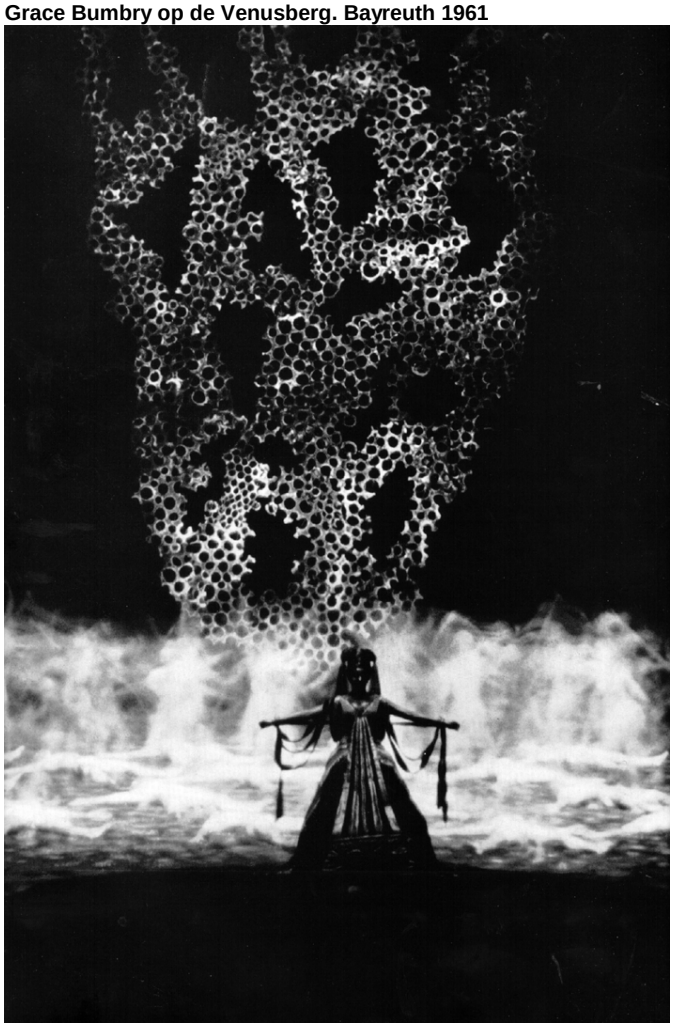
Zijn vertrekpunt in de beide producties van *Tristan und Isolde* was het overboord gooien van de traditie, die het stuk als een sentimentele, tragische liefdesgeschiedenis wilde zien, en de opera te presenteren als het sombere verhaal van de dodelijke kracht van eros en thanatos. Centraal in beide versies stond de scherpe focus op de beide geliefden en hun psychologische ontwikkeling. *"Het diepst verborgen motief dat de handelingen van Tristan en Isolde stuurt, is niets anders als de doodswens, een passie voor de nacht. Ongetwijfeld beminden zij elkaar maar elk beminde de ander vanuit zijn eigen standpunt en niet vanuit de andere zijn standpunt."* Tegelijkertijd ontwikkelde hij een parallel gegeven: de onvermijdelijke botsing tussen sexuele vrijheid en sociale verdrukking:
"Elke passie is een bedreiging voor de gevestigde orde en vertegenwoordigt een dodelijk gevaar voor de samenleving. Richard Wagner zelf blijft hierin zodanig objectief dat hij door middel van het personage van Marke de onmiskenbare realiteit van de wereld -macht, aanzien, eer, loyauteit, ridderschap, vriendschap- stelt tegenover de dromers- voor wie geluk, maatschappij en moraliteit niet langer bestaan en die de liefde als hun lotsbestemming, als het ideale en allerhoogste mysterie beschouwen."

Tannhäuser

Wagners drie romantische opera's behandelde Wieland min of meer als één geheel. Hij herkende er een gemeenschappelijk thema in: de man –de outsider- op zoek naar persoonlijke verlossing door de liefde van een zuivere vrouw. In het geval van Tannhäuser beschreef hij zijn concept in het programmaboek als volgt:
"In Tannhäuser is de overwinning van het boze niet de eros op zich maar het typische mannelijke zelfzuchtige egoïsme in contrast tot vrouwelijk zelfopoffering en onvoorwaardelijke devotie. De tragedie van Tannhäuser is in het algemeen die van de mens in het tijdperk van het christendom, die zich bewust is van de kloof tussen geest en instinct en die de weg terug zoekt naar zijn oorspronkelijke goddelijk-menselijke eenheid."

Maar tegen de tijd dat hij zij tweede productie bracht, zag hij het werk meer in openlijk religieuze termen waarin *"de thema's van boetedoening, van zelfopoffering, van verlossing en van de onoverkomelijke verschillen tussen eros en religio uitgewerkt zijn vanuit het standpunt van het westers christendom"*

Grace Bumbry op de Venusberg. Bayreuth 1961



Lohengrin

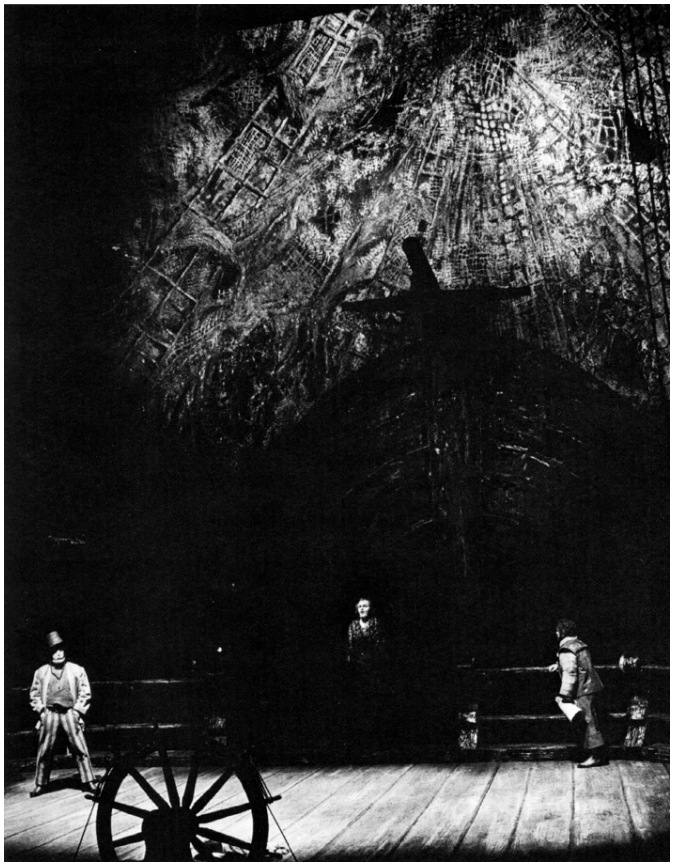
Niettegenstaande de originele mise-en-scène was Lohengrin de minst vernieuwende productie. Als parabel van de outsider zonder ontsnappingsmogelijkheid van zijn sociale isolatie, had de opera als centraal thema de vraag naar de ware aard van de liefde. Het was omdat hij zulke stereotiepe personages als Telramund en Ortrud moeilijk tot leven kon brengen dat Wieland zich een aantal vrijheden veroorloofde met de tweede bedrijf. Hij plaatste de klemtoon ook op de tegenstelling –en de wedijver- tussen Lohengrin en Ortrud, Elsa en Telramund naar de marge verbannend. De bruidskamerscè-

© VLAAMS WAGNER GENOOTSCHAP, oktober 1999

ne behandelde hij als het kritieke punt in het drama aangezien pas op dat moment de essentie van de liefde aan bod komt. Omdat er geen anonimiteit kan zijn in de liefde, vernietigt Elsa's vraag omtrent Lohengrins afkomst hen beide. Het was in feite een heruitgave van de talrijke klassieke mythes waarbij de sterveling zijn geluk verstoort door zijn blik te werpen op het goddelijke.

Der fliegende Holländer

In zijn Vliegende Hollander gaf Wieland het thema – verbanning, opoffering, liefde en verlossing- een minder sentimentele behandeling dan gebruikelijk was. De Hollander verscheen eerst eerder als een spook dan als een persoon; door zijn aanvaarding van de onbaatzuchtige en onvoorwaardelijke liefde van Senta werd hij volledig mens. Senta zelf werd geportretteerd als eerder naïef dan geobsedeerd; Daland was de personificatie van materialisme en hebzucht. Met zijn rood en wit gestreepte broekspijpen, zijn blauw jasje en zijn buishoed op het hoofd moest hij ongetwijfeld aan Uncle Sam doen denken. De interpretatie was een middenweg tussen een tragische ballade en een sentimentele romantische opera. *"Nu heeft hij toch wel dingen gedaan*, *die nooit iemand voor hem heeft bedacht, uiteindelijk heeft hij de Vliegende Hollander beter verklaard dan om het even wie"*,aldus een criticus.



Der Fliegende Holländer. Staatsopera van Hamburg, april 1966

Alhoewel veel van zijn interpretatie nooit de weg naar zijn publiek vond of nadrukkelijk werd afgewezen, liet hij een concept na van Wagneriaanse opera die minstens zo grondig gerevolutioneerd was als zijn enscenering. Tegen zijn dood had hij het voor zijn publiek onmogelijk gemaakt om Wagners werk nog op de oude manier te bekijken. Deze nieuwe Wagner was noch nationalistisch noch een vertegenwoordiger van de sprookjesopera. Verdwenen waren de oude noordse godheden en bovenmenselijke helden, redders in nood, dappere ridders, proto-Führers, of Gekozenen. Verdwenen was alle sentimentaliteit, gemoedelijkheid en happy endings. In de plaats daarvan was er opera als levend en universeel drama. Het was opera geïnspireerd door de zelfde bronnen die Wagner zelf hadden geïnspireerd: Aeschylos, Calderon, Shakespeare. Maar het was ook opera die flirtte met de psychoanalyse om inzicht te verkrijgen in de personages en in marxisme voor een beter begrip van sociale wetmatigheden. Deze Wagneriaanse opera had een boodschap, bovenal dat macht corrumpeert en dat absolute macht absoluut corrumpeert.

Zijn creatieve impuls vond hij in de verkenning van de aard van de liefde. Zijn interpretatieve kern was het conflict tussen de mannelijke honger naar macht en het vrouwelijke verlangen naar orde. Het was opera die zijn grote slagkracht haalde vanuit zijn innerlijke sterkte en integriteit. Dat dit soort opera uiteindelijk in Richard Wagners eigen heiligdom tot stand kwam, verleende het een bijzondere betekenis en autoriteit.

Met Pierre Boulez smeedde Wieland Wagner zijn belangrijkste plannen, die wegens zijn vroegtijdig overlijden helaas niet meer konden plaatsvinden. Foto anno 1965.

© VLAAMS WAGNER GENOOTSCHAP, oktober 1999