

RICHARD WAGNER

Leesexemplaar

Richard Wagner

De man
die opera
voor
het volk
maakte

Freddy Mortier

P E L C K M A N S

Inhoud

	Woord vooraf	7
	Inleiding	9
<i>Hoofdstuk 1</i>	Wagners immense impact	19
<i>Hoofdstuk 2</i>	Doorheen Wagners leven	41
<i>Hoofdstuk 3</i>	Nietzsche et alii contra Wagner	55
<i>Hoofdstuk 4</i>	Kunstreligie	79
<i>Hoofdstuk 5</i>	De links-politieke revolutie	99
<i>Hoofdstuk 6</i>	Der Ring des Nibelungen	117
<i>Hoofdstuk 7</i>	Die Meistersinger von Nürnberg	145
<i>Hoofdstuk 8</i>	Ultranationalisme	155
<i>Hoofdstuk 9</i>	Unzipping Parsifal	175
<i>Hoofdstuk 10</i>	Het eindpunt van de kunstreligie	189
<i>Hoofdstuk 11</i>	De laatste Wagner	205
<i>Conclusies</i>	Wagner mit uns	225
	Luisterepiloog	235
	Bibliografische informatie	243
	Register	253

*Opgedragen aan mijn vriend
Jan Danckaert, operazanger*

WOORD VOORAF

Ik ging dit boek over een liefhebberij later weleens schrijven, want er zijn veel andere onderwerpen die mijn aandacht vereisen. Maar het boek heeft mij ingehaald. Te veel materiaal lag daar al jaren, soms decennia, te wachten tot ik er iets mee deed. Ik dacht dat het snel zou gaan, want ik had massa's aantekeningen, maar het leek soms alsof ik in het verleden enkele anderen ben geweest, met andere invalshoeken, andere dingen die ik belangrijk vond. Ook het onderwerp zelf is in de loop van de jaren veranderd. Jean Bartholoni heeft in 1924 een boek gepubliceerd waarin hij Wagner in perspectief wilde plaatsen, 'achteraf gezien'. Er was sinds zijn dood immers al veel tijd verstreken. Maar het boek kon toen natuurlijk nog geen aandacht besteden aan de nazi's die de nagedachtenis van de componist zo gingen bezwaren. Sindsdien zijn er zo veel vragen bij gekomen en zijn er ook zo veel historische feiten aan het licht gekomen dat Wagner een heel andere figuur is geworden, een transformatie die doorgaat tot vandaag.

Ik heb maar met een paar mensen over de inhoud van dit boek gepraat. Grote dank gaat uit naar professor Michael Meeuwis, linguïst, cultuurhistoricus en *partner in Wagner-crime*. We wisselen vaak urenlang inzichten en nieuwtjes uit. Hij heeft een eerste versie met heel veel zorg voorzien van correcties en van zoals steeds interessante aanvullende inzichten. Heel veel dank ook aan Harold Polis, uitgever, die mij dankzij zijn enorme eruditie meer dieptezicht heeft gegeven op mijn eigen onderneming. Michiel Delanghe, niet voor niets dirigent, heeft mij ertoe gebracht een doorheen de verschillende versies verloren lijn te herstellen. Nancy Derboven, die nog andere boeken van mij heeft begeleid, was een heel zorgzame uitgever, net als Anneleen Baum, die de fijne vijl hanteerde. Zonder Jan Danckaert, mijn vriend sinds mijn tienerjaren, was ik wellicht nooit tot de muziek gekomen. Hij heeft er zijn leven van gemaakt. Mijn grootste steun was (en is) mijn allerliefste levensgezellin Lincy Van Twembeke, die grote delen van het boek heeft geannoteerd en gecorrigeerd, en die mijn neiging tot schrijven

RICHARD WAGNER

voor mijzelf in plaats van de algemene lezer heeft afgezwakt tot een naar ik hoop verteerbaar niveau. Zij heeft met mij talloze uren doorgebracht met Wagnermuziek en erover gepraat in en buiten de opera-zaal. De talrijke tekortkomingen van dit boek zijn uitsluitend aan mij te wijten.

INLEIDING

*In de wondermooie maand mei,
Kroop Richard Wagner uit het ei:
Zij die het meeste om hem geven
Wensen dat hij daar was gebleven*

R. WAGNER (19 MEI 1855)

EEN DUBIEUZE COMPAGNON DE ROUTE

Ik hou van muziek, en zeker van die van Richard Wagner (1813-1883). Dat heeft iets te maken met – bij gebrek aan een beter woord – zielsverwantschap. Ik voelde dat zo aan sinds ik een tiener was en het is nog steeds zo. Ook Charles Baudelaire (1821-1867) had dat gevoel. In 1860 schreef hij in een brief aan Wagner dat hij zijn muziek al leek te kennen toen hij haar voor het eerst hoorde. Met wat nadenken wist hij waarom: ‘Het scheen mij toe alsof die muziek *de mijne* was, en ik herkende haar zoals elke mens de dingen herkent die hij gedoemd is om lief te hebben.’ Zoiets dus.

Er zijn veel getuigenissen in die zin. De Duitse schrijver Thomas Mann (1875-1955) heeft een hele evolutie doorgemaakt wat betreft Wagner, van enthousiaste aanvaarding naar de beschuldiging dat zijn werk – tekst én muziek – het ‘hitlerisme’ in zich draagt. Maar zelfs na dat inzicht bekent hij: ‘Nog maar een flard uit die klankwereld moet mijn oor treffen of ik luister doorengeschud toe.’

De filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900) vond Wagneropera’s maar niets. Die koppeling van theater, muziek, mime, schilderkunst en andere media en hun onderschikking aan de dramatische idee moest volgens Nietzsche wel uitlopen op een platte verleiding en bedwelmeling van het publiek. En toch: diezelfde man die zoveel kritiek had op de muziek van Wagner hield er tomeloos van, zelfs van

Parsifal, dat hij als een laffe knieval voor het christendom beschouwde. Hij moest vechten tegen de aantrekkingskracht van die muziek zoals een ex-junk tegen de bestendige verleiding van heroïne.

Voor mij begon het dus met de muziek, die mij meteen fascineerde, en ging het, toen ik nog in de humaniora zat, verder met een deel van de prozageschriften van Wagner, en vervolgens de hoofdwerken van twee filosofen die Wagner diepgaand beïnvloed hebben: Arthur Schopenhauer (1788-1860) en Ludwig Feuerbach (1804-1872). Toen heb ik ook veel Nietzsche gelezen.

Ik weet niet hoeveel ik van en over Wagner heb gelezen in de loop van de decennia, hoeveel voorstellingen van zijn opera's ik heb bijgewoond, hoeveel uren ik heb geluisterd en gekeken naar allerlei versies en ensceneringen van zijn werken, ook op scherm. Ik weet alleen dat het aanzienlijk moet zijn.

Ondertussen heb ik een academische loopbaan in de filosofie opgebouwd. Die heeft weinig te maken met Wagner, hoewel ik mij als student wel heb toegelegd op de negentiende-eeuwse Duitse filosofie, in het bijzonder de stromingen rond Hegel en Marx. Ik heb gewerkt rond levensbeschouwing, filosofie van de godsdienst, filosofiedidactiek, ethiek en vooral dan op het domein van de bio-ethiek. Maar Wagner bleef een levensgezel. Vlaanderen en Brussel zijn gezegend met uitstekende operahuizen en ik pik graag de kersen uit hun programma's – niet alleen Wagner trouwens. Ik bezoek ook graag de opera's van Amsterdam, Berlijn, Keulen, Londen, en vooral Parijs en natuurlijk ook Bayreuth.

Ik speel een beetje piano, beschamend slecht wel. Maar er is geen groter plezier dan een stuk te ontcijferen en te zien en te horen hoe het in elkaar is gestoken. In de filosofie ben ik van de analytische school: denken is concepten fileren en strenge redeneringen opbouwen – een heel gedisciplineerd spel. Muziek is ook zo'n spel, met heel ander materiaal, maar even veeleisend bij het tailleren van de bouwstenen en het stroomlijnen van het geheel. Goede muziek geeft zelfs twee keer plezier: wanneer je haar hoort en wanneer je begrijpt hoe ze in elkaar zit.

Niettemin blijft Wagner na al die jaren voor mij eerder een figuur dan een persoon. Ondanks al die informatie heb ik nog steeds het gevoel dat ik in de grond weinig afweet van hem. 'Men betreedt een mens zoals een molen', schreef Jean-Paul Sartre in het begin van zijn driedelige Flaubertstudie, zonder kloppen dus en ongegeneerd. Maar je krijgt in het geval van Wagner vlot toegang tot een interieur dat blijvend in het duister lijkt te liggen. Dat heeft te maken met de veelzijdigheid, innerlijke tegenstrijdigheid en extravagantie van die figuur. En paradoxaal genoeg ook met de overvloed aan documenten van en over hem.

Koning Ludwig II van Beieren (1845-1886) heeft de componist heel goed gekend. Ludwig was dertig jaar jonger dan Wagner en hij aanbad hem, eerst grenzeloos maar na enige tijd wat meer getemperd. Hij maakte namelijk een onderscheid tussen de man en de kunstenaar: ‘Voor het genie geldt mijn verering, niet voor die kleine mateloze nietsontziende man, die opgewonden driftkikker.’

De karakterisering van Wagner zijn legio. Heel wat vrienden, kennissen, compagnons de route en toevallige voorbijgangers vonden hem meer dan interessant genoeg om hun indrukken over hem na te laten. Een evocatie die bijna tegengesteld is aan die van koning Ludwig komt van Nietzsche. In een brief aan Carl von Gersdorff van 4 augustus 1869 heet het: ‘In hem heerst een zo onvoorwaardelijke idealiteit, zulk een diepe en ontroerende menselijkheid, zulk een verheven levensernst, dat ik mij in zijn nabijheid als in de nabijheid van het goddelijke voel.’

Hoe de kleinmenselijkheid geëvoceerd door Ludwig rijmt met de ‘onvoorwaardelijke idealiteit’ van Nietzsche is moeilijk te bevatten. Wagner moet de twee hebben gecombineerd. Een ding is zeker: uit alle verhalen blijkt hoe groot zijn charisma was en hoe compromisloos en authentiek hij was als het op de kunst aankwam. Hij leek wel bezeten door zijn ideeën en projecten en droeg die bezetenheid over op anderen. In gezelschap voerde hij bijna steeds het hoge woord, maar meestal niet op een ergerlijke manier. Nietzsche getuigde na zijn eerste bezoek aan Wagner in november 1868: ‘Voor en na het eten speelde Wagner sleutel passages uit *Die Meistersinger*, waarbij hij alle stemmen imiteerde en heel uitgelaten was. Hij is namelijk een fabelachtige en vurige man, die heel snel praat, zeer geestig is en dergelijk intiem gezelschap heel vrolijk maakt.’ Die karakterisering komt in tal van andere herinneringen aan de maestro naar voren.

Wie onder de charismatische oppervlakte van de man probeert te kijken, vindt er het hoofdbestanddeel van het universum, donkere materie. In biografieën kan men lezen dat Wagner, zelfs als man op leeftijd, op zijn hoofd ging staan, in bomen klom, aan acrobatie deed en kinderlijk uit de hoek kon komen. Maar hij kon zich ook heel arrogant en onaangenaam gedragen. In één beweging aanbad en bedroog hij zijn vrienden (Ludwig II en de dirigent Hans von Bülow konden ervan meespreken). Schuldeisers – die vaak ook vrienden waren – gingen er het best van uit dat Wagner alleen geschenken aan zijn kunstenaarschap en geen schulden (er)kende. Hij was vaak extreem egocentrisch en onverwoestbaar verzekerd van zijn talenten, maar ook heel genereus met geschenken, inzichten en complimenten. Zijn humor was vaak bijzonder kwetsend en kon zijn intimi (Nietzsche, onder anderen) ook mateloos storen.

Getuigenissen uit het begin van zijn carrière, toen hij pas achttien was, zijn niet erg verschillend van wat er aan het eind van zijn leven over hem gezegd werd. Aan het begin werden zijn enorme zelfverzekerdheid, uitbundigheid en vurigheid vermeld. Hij was al jong overtuigd van wat romantici zijn 'genie' zouden hebben genoemd. Aan het einde van zijn leven ging het volgens een getuige over zijn 'demonische' aard, niet omdat hij 'des duivels' was, maar omdat hij 'bezeten' was door zijn eigen capaciteiten, zijn temperament, zijn wilskracht en vitaliteit.

Die kenmerken konden ten goede en ten kwade keren. Nu eens gaf hij zich over aan grappen en grollen en kon hij lachen tot de tranen vloeiden. Zijn uitbundigheid haalde vaak de bovenhand op zijn principes. Bijna aandoenlijk is hoe hij met *Parsifal* omging: hij had het publiek verboden te applaudisseren bij zijn meest plechtige opera. Maar tijdens een van de weinige uitvoeringen die hij kon bijwonen, applaudisseerde hij zelf met luid bravogeroep voor de bloemenmeisjes. Mensen in het publiek, die niet zagen dat het gejoel van de hogepriester zelf kwam, waren verontwaardigd over de onverlaat die zich zo weinig respectvol liet gaan.

Wagner had ook een kort lontje en kon zo in woede uitbarsten (vaak om even later weer te verschijnen alsof er niets gebeurd was). Hij kon ongemeen onbeschoft optreden tegenover medewerkers, vrienden, en zelfs tegen koningen. Zijn biograaf Ernest Newman stipt, zeker voor de latere fasen, zijn 'onvermogen om wat dan ook te zien vanuit een ander standpunt dan het zijne' aan. Maar in vroegere fasen was dat nauwelijks anders.

Bovenal leefde hij voor zijn kunst, daar valt niet aan te twijfelen. Hij heeft zo'n 26 jaar gewerkt aan *Der Ring des Nibelungen*, voor het grootste deel van die tijd in de onzekerheid of het werk ooit zou worden uitgevoerd. Tussen 1850, het jaar van de première van *Lobengrin*, en 1865, de première van *Tristan*, hoorde het publiek geen enkel nieuw werk van hem (op excerpten na), hoewel hij ondertussen *Das Rheingold*, *Die Walküre*, twee derde van *Siegfried*, *Tristan und Isolde* en een deel van *Die Meistersinger von Nürnberg* had gecomponeerd. Toen hij in de jaren 1850 de compositie van *Der Ring* voor vele jaren onderbrak om toch eens wat geld in het laatje te krijgen door een gemakkelijk uitvoerbaar en weinig middelen vereisend werk te componeren, was het resultaat de monumentale opera *Tristan und Isolde*, een werk waarvan Verdi zei dat hij zich niet kon voorstellen dat een mens het had gecomponeerd.

Hoewel Wagner onuitstaanbaar zuchtte naar roem, deed hij geen afbreuk aan zijn artistieke normen om zichzelf die faam te bezorgen. Zijn kritiek op het muziektheater van zijn tijd heeft alles met die fundamentele ernst te maken. Hij

fulmineerde tegen de onderwerping van de muziek aan vreemde mechanismen, zoals de invloed van geld, macht en klasse. Dat deed hij tot zijn laatste zucht.

EEN DEUS EX MUSICA

Dit boek gaat niet over de persoonlijkheid van Wagner, maar over hoe het artistieke project dat achter zijn compromisloze streven naar een ‘ernstige’ opera schulde de aanleiding kon zijn tot een Europese golf van ‘wagnerisme’ die zich tot ver buiten de muziekwereld manifesteerde, met ramificaties in de populaire cultuur tot vandaag toe. Wagner vormt natuurlijk ook een hoogtepunt in de opera en in de romantische muziek, maar zijn invloed liet en laat zich ver buiten de wereld van de muziek voelen.

Met een kleine eeuw en een half tussen zijn overlijden en onszelf kunnen we de impact van de culturele aardbeving die hij heeft teweeggebracht nu beter inschatten. Als het kenmerkend is voor de kunst van de eenentwintigste eeuw dat de kunstenaar alle mogelijke media gebruikt om schoonheid, lelijkheid, ideeën of gevoelens uit te drukken, en zich daarbij niet laat opsluiten in één medium, maar actief op zoek gaat naar gepaste combinaties van materialen, van welke aard ook – digitaal, materieel, sonoor, plastisch, conceptueel – dan is Wagner een wegbereider van de hedendaagse kunst, misschien wel de eerste in die rij.

Van zodra Richard Wagners ideeën grond onder de voeten kregen, was hij voor tal van kunstenaars, zoals Therese Dolan het zo mooi uitdrukt, een *deus ex musica*. Hij bracht vanuit de muziek esthetische inzichten aan die ook een revolutie teweeg konden brengen in andere kunsten. Een constante daarin was de fusie van media. De vroegste getuigenis van die invloed is misschien Edouard Manets *La Musique aux Tuileries* uit 1862, volgens Dolan ‘het eerste moderne tableau’. Het jaar daarvoor was er in de Parijse opera, toen het centrum van de internationale operawereld, een schandaal ontstaan naar aanleiding van de opvoering van Wagners opera *Tannhäuser*, waarbij hij nogal wat toenmalige normen en regels aan zijn laars had gelapt. Na honderdvierenzestig repetities en slechts drie – gesaboteerde – voorstellingen trok Wagner het werk terug. Maar het had, samen met de concerten die eraan voorafgingen en waardoor het Franse publiek ook met andere stukken van de componist had kunnen kennismaken, een onuitwisbare indruk nagelaten op de literaire avant-garde van die tijd, met de dichter Charles Baudelaire op kop. Zijn gedicht ‘Correspondances’ uit *Les Fleurs du mal* (1857) kan men zien als een esthetisch manifest van het symbolisme. De mens,

schrijft hij, loopt door een woud van symbolen, waarin geuren, kleuren en geluiden op een vage manier dezelfde dingen aanduiden. Die ervaring van de synesthesie (klanken zien als kleuren, geuren horen als klanken etc.) vond Baudelaire in Wagners muziek. De correspondentie van de zintuiglijke ervaringen verwees naar een realiteit onder en dieper dan de alledaagse.

In muziekethetische verklaringen bij zijn muziek (verschenen in het Frans) had hij geïnsisterd op het vermogen van de muziek om visuele indrukken na te laten en om de diepe werkelijkheid te benaderen door zintuiglijke kanalen te combineren.

Het schilderij van Manet, dat dateert van het jaar na het *Tannhäuser*-debacle, en dat over een tuinconcert in de Tuilerieën gaat, is het typevoorbeeld geworden van de impressionistische schilderkunst die het leven in de openlucht voorstelt. Bij zijn eerste tentoonstellingen werd het doek verguisd als een opeenhoping van vlekken. Opmerkelijk is dat er maar twee muzikanten op het doek staan, met name Giacomo Rossini en Jacques Offenbach. Zij zijn beiden afgezonderd van het gebeuren dat de anderen met elkaar delen. Wie voor de rest identificeerbaar is, is dichter en schrijver, pro-Wagner bovendien. Zo staat Charles Baudelaire erop en ook de vroege Franse Wagneradept Théophile Gautier (de vader van een latere minnares van de componist, Judith Gautier). Er is ook – toch wel opvallend voor een doek gewijd aan een concert – geen orkest te zien. De beelden zijn de muziek. De muziek die wordt uitgebeeld, suggereert Dolan, is die van Wagner en de vlekkencompositie is een parallel van de wagneriaanse klankwereld.

Als Manet inderdaad geprobeerd heeft om de muziek van Wagner te verbeelden, lijkt het doek mij mislukt. Ik zie die muziek niet in de textuur, wat de theorie van de correspondenties in vraag stelt. Maar dat Baudelaire, en ook Manet en Gautier, en na hen nog vele anderen, dachten dat muziek zichtbaar kon zijn en in Wagner een esthetische *deus ex musica* zagen, is wel een feit. Het staat vast dat de revolutie in de schilderkunst die er kwam met Manet, het begin van de hedendaagse schilderkunst, voor een deel geïnspireerd was op Wagners opvatting dat geslaagde expressie samenvalt met het experimenteren met uiteenlopende media. Dat sloot aan bij de opvatting van Manet dat het naturalistische uitgangspunt van de beeldende kunst, met name dat het schilderij de realiteit getrouw moet afbeelden, op de schop moest.

Wagnerisme gaat behalve over de relaties tussen de media waarin de kunstenaar zich uitdrukt ook over de plaats van kunst in de maatschappij. Vandaag vinden wij het vanzelfsprekend dat kunst een maatschappijkritische of een gemeenschapsvormende functie heeft. Wagner heeft vele duizenden blad-

zijden geschreven waarin hij die sociale betekenis opeiste voor de kunst. Voor hem was dat de kern van de artistieke zaak. Hij was de eerste om dat niet alleen in conceptteksten te gieten, maar om ook een kunstvorm te realiseren die deze concepten belichaamde. Wagner ligt trouwens zowel aan de basis van de linkse strekking, die kunst een maatschappelijk-revolutionaire functie toekende, als van een sociaal-conservatieve strekking.

Die boodschap sloeg vroeg aan, ook in België. In het Franstalige cultuurleven, dat zich ook in Vlaanderen afspeelde, waaide wat Wagner betreft de artistieke Franse wind. Maar daarnaast had hij met zijn model van een nationale toonkunst ook invloed op de Vlaamse beweging (en op de socialistische). Albrecht Rodenbach bijvoorbeeld, de negentiende-eeuwse voorvechter van de katholieke en antiliberaal Vlaamse beweging, verkeerde in de ban van de epische muziek van Wagner. Hij had Wagners boek *Duitse kunst en Duitse politiek* (1868) gelezen, waarin de tegenstelling tussen de ‘Waalse’ en de ‘Duitse’ cultuurproductie ten top wordt gedreven. Rodenbachs germanofilie (zijn familie had wortels in Duitsland) vond in de componist een bondgenoot die de dominantie van de ‘Waalse geest’ verketterde.

Maar de liberale en antiklerikale Vlaamse beweging eerde Wagner net zo goed en zag in hem, aldus een artikel in *De Zweep* van 1871, een strijder tegen het ‘Walendom’ en ‘het Waalsche monster’.

Peter Benoit, de Vlaamse componist die weldra een vurig promotor werd van de muziek van de Duitser, zag er net als Rodenbach een voorbeeld voor een eigen Vlaams-nationale stijl in en een instrument van volksverheffing. Opmerkelijk in zijn geval is dat niet de muzikale innovaties van Wagner aansloegen. Aan het einde van zijn leven componeerde Benoit nog altijd even conservatief als voor hij had kennisgemaakt met Wagner.

HOE DE DEUS EX MUSICA KON VERSCHIJNEN UIT EEN KUNSTRELIGIE

In de negentiende eeuw was opera een veel belangrijker en maatschappelijk dieper gewortelde kunstvorm dan vandaag het geval is. De sociale elites lieten zich zien in de theaters waar opera werd gebracht, en er waren er veel (de eerste nationale census in 1868 reveleerde dat er toen in Italië alleen al 775 actieve operahuizen waren). In de ogen van de jonge Wagner waren de toonaangevende operatypes (Italiaans en Frans) echter geperverteerde vormen van kunst, gericht op het vertier van de aristocratie en de burgerij en onderworpen aan de luimen

van onbekwame intendanten en op winst beluste impresario's. Het genre moest au sérieux genomen worden als een hoge kunstvorm, naar het voorbeeld van de instrumentale muziek in diezelfde periode. Maar tegelijk moest die kunstvorm de massa's aanspreken, in tegenstelling tot de instrumentale muziek die zat opgesloten in academiën die in toenemende mate bestemd waren voor de bevoorrechte kenner.

Zijn voorbeeld was het oude Griekse theater, dat in de jaren 1840 weer bestudeerd werd door mensen als Johann Droysen. Wagner haalde uit het Griekse voorbeeld twee dingen. Het eerste was de gedachte van de kunstreligie. De opera moest zoals het Griekse theater een kunstvorm zijn die mensen toeliet om een gemeenschap op te bouwen rond artistieke belevingen. De opera moest er dus een zijn voor het hele volk. Het tweede wat Wagner eruit haalde, was de gedachte dat zoiets alleen kon lukken als je verschillende artistieke media met elkaar combineerde in een totaalconcept. De dramatische gedachte moest centraal staan en de media, waaronder de muziek, in dienst ervan.

In die paradoxale combinatie van grote kunst voor de massa schuilt een groot deel van de formule van het succes van Wagner. Hij schreef complexe en revolutionaire muziek die expliciet bedoeld was om ook niet-muzikaal gevormde mensen aan te spreken. Hoewel hij enorm veel heeft geschreven, gaf hij maar heel weinig prijs over zijn compositietechnieken. Die moesten verborgen blijven en de tovenarij moest op een directe manier werken op de luisteraar-toeschouwer. Het ging Wagner dus, in hedendaagse termen, om de creatie van een *consumer culture*, een consumentgerichte cultuur. Zeker, de traditionele opera was zelf een voorbeeld van *consumer culture*, maar Wagner wilde die veredelen in de richting van een kunstreligie, en dus van sociale en politieke gemeenschapsvorming. Hij was niet alleen artistiek revolutionair, maar bleek in de loop van zijn leven ook bereid om zijn kunstreligie voet aan wal te verschaffen, om deel te nemen aan sociale en politieke revoluties, linkse zowel als rechtse.

Dat merk je ook aan de Wagneropera's zelf, als je die onder de loep neemt. Een doel van dit boek is ook te laten zien hoe het concept van een kunstreligie de dramatische vormgeving van werken zoals *Der Ring des Nibelungen*, *Die Meistersinger von Nürnberg* en *Parsifal* heeft bepaald.

Hoofdstuk 1 gaat over de splinterbomachtige impact van Wagner in zeer uiteenlopende gebieden. Hij werd in het fin de siècle algemeen begroet als een modernist in de literatuur, plastische kunsten, filosofie, architectuur en het theater en had ook invloed op de populaire cultuur van de twintigste eeuw. Hoofdstuk 2 omvat een korte biografische schets van Wagner. Hoofdstuk 3 gaat in

op de kritieken op het ‘wagnerisme’, de esthetische filosofie van Wagner, bij Friedrich Nietzsche en in de twintigste eeuw verder uitgewerkt door vooral Theodor Adorno. Zij zien in een maatschappij die de massacultuur privilegieert de muziek ontaarden en menen dat Wagner geen ‘echte’ muziek meer kon componeren doordat hij het effect ervan op een muzikaal ongecultiveerd publiek centraal stelde. Ik beantwoord er, met Roger Scruton en Deryck Cooke, de vraag of wagnerisme een valide muziekethisch project kan zijn. Ik denk van wel. Hoofdstuk 4 zet dan Wagners opvatting van een kunstreligie uiteen. Het gaat in wezen om een kunstvorm die voor de moderne staat het equivalent zou moeten zijn van wat de antieke Griekse tragedie was voor de Atheense stadsstaat, een instrument van gemeenschapsvorming. Dat project is naar mijn mening intern contradictorisch: het probeert een ontwikkeling binnen de kunsten naar meer autonomie en naar een sacralisering van de kunstproductie te realiseren door er een werk voor ‘het volk’ van te maken. Maar de autonomisering van een kunst gaat altijd langs de instelling en versterking van een grens tussen leek en specialist. Hoofdstuk 5 toont hoe Wagner is geradicaliseerd tot een anarchistisch communist vanuit zijn gedachte dat de opera ernstig moest worden genomen en geen vertier mocht zijn voor rijke burgers en aristocraten, en hoofdstuk 6 illustreert hoe je dat gedachtegoed terugvindt in *Der Ring des Nibelungen*. Je kunt dat werk ‘consumeren’ zonder iets af te weten van Wagners revolutionaire denkbeelden in die periode en interpretatief weinig missen. Maar als je weet wat hij dacht, zie je ook hoe dat *Der Ring* heeft vormgegeven. Wagner hield zijn twee publieke personae – de publicist en de operacomponist – netjes gescheiden. Ik hou in de volgende hoofdstukken die wisselwerking tussen zijn artistieke werk en de sociale en politieke achtergrondfilosofie aan. Hoofdstuk 7 brengt een close reading van *Die Meistersinger von Nürnberg* en hoofdstuk 8 schetst er de achtergrondfilosofie van. Wagner is inmiddels van extreemlinks opgeschoven naar rechts, en ook steeds extremer. Nogal wat van die opera kun je koppelen aan zijn volksnationalisme en antisemitisme – opnieuw zonder dat de opera daarom zo moet worden gelezen, dankzij de zelfcensuur van de dichter-componist. In hoofdstuk 9 geef ik een dieptelezing van *Parsifal*. De achtergronden bij dat werk breng ik in twee hoofdstukken, hoofdstuk 10 over de betekenis van Parsifal als laatste realisatie van de kunstreligie en hoofdstuk 11 over de politieke denkbeelden van de laatste Wagner. Dat hoofdstuk behandelt ook de vraag naar het protofascistische karakter van zijn verhandelingen in deze periode.

De conclusies proberen een balans op te maken van de schitterende mislukking van het project van Wagner.

Hoofdstuk 1

WAGNERS IMMENSE IMPACT

De impact van Wagner ging niet alleen uit van zijn operawerken. Zeker, hij heeft tien magistrale opera's gecomponeerd, voorafgegaan door een drietal opera's die volgens de componist zelf niet in de canon van zijn oeuvre thuishoren. Maar daarnaast heeft hij ook een beschouwend proza-oeuvre bijeen geschreven, naast een massa poëzie. Hij werd ook gelezen, en vaak voor zijn muzikale werken hun weg vonden. Het prozawerk gaat vooral over esthetica en bevat veel muziekkritiek, maar er zijn ook verhandelingen bij over een heleboel politieke en sociale thema's. Wagner was een muzikant die zijn licht liet schijnen over zowat elk thema dat in de negentiende eeuw, zijn eeuw, actueel was.

MUZIKAAL

De grote impact van Wagner heeft voor een deel te maken met de revolutionaire kracht van zijn muziek zelf. Giuseppe Verdi, die andere grote operafiguur uit de negentiende eeuw, was een uitstekend componist. Toen Hans von Bülow Verdi's *Requiem* op de korrel nam als een opera in priestergewaad, trok Johannes Brahms naar de muziekwinkel, bekeek er de partituur en gaf Bülow nadien de uitbrander dat hij zichzelf voor gek had gezet: 'Dat requiem is het werk van een genie.' Maar hoewel hij een uitstekend componist was, geldt Verdi in de muziekgeschiedenis niet als een groot vernieuwer.

Met Wagner ligt dat anders. Muziektechnisch heeft hij als geen ander de weg gewezen naar al wat voorbij de tonaliteit ligt. Theodor Adorno (1903-1969), de filosoof die samen met andere denkers uit de Frankfurter Schule de marxistische kritiek op de hedendaagse cultuurindustrie heeft ingeluid, was ook een compo-

nist die zijn vorming had gekregen bij Alban Berg (1885-1935), een reus uit de atonale en twaalftoonsmuziek. Adorno wist waarover hij sprak toen hij stelde dat Wagner ‘de dissonant (had) geëmancipeerd’ en dat hij van de spanning in plaats van de resolutie het harmonische principe van de compositie had gemaakt.

Dat zijn beginselen die in de twintigste eeuw hebben geleid of bijgedragen tot de radicale experimenten van de Tweede Weense School (waartoe Berg behoorde), van Claude Debussy (1862-1918), Béla Bartók (1881-1945), de Darmstadt-school enzovoort. Over het befaamde Tristanakkoord (een verhoogde kwart, verhoogde sext en verhoogde none boven een grondnoot) met zijn onverwachte resoluties zijn hele boeken geschreven. Wagner is niet alleen een operacomponist, maar hij staat ook – en ik zou eigenlijk moeten zeggen: het duo Wagner-Liszt – voor de vroege fase van een hele omwenteling in compositietechnieken. Wagner heeft, hoe ‘romantisch’ zijn drama’s ook mogen lijken, de romantische muziek boven zichzelf uitgetild. Hij is een muzikale modernist.

Na hem was het afgelopen met de klassieke opera, die is opgebouwd uit recitatieven, aria’s en ensembles, en was het ook uit met muziektheater als een gelegenheid om schlagers aan elkaar te rijgen, waarbij de tekst het spelverloop vooruit stuwt tussen de muzikale hoogtepunten door. Opera werd nu doorgecomponeerd volgens het wagneriaanse principe van de ‘oneindige melodie’ en werd een heuse synthese van literatuur en muziek. Debussy’s *Pelléas et Mélisande* (1902) is gezet op een theatertekst van de Belgische Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, en zo ook Paul Dukas’ *Ariane et Barbe-Bleue* (1907). De lijst van dergelijke samenwerkingen tussen componisten en literatoren is eindeloos. Zelfs *The Rake’s Progress* (1951) van Igor Stravinsky, een geïsoleerde poging om de oude nummeropera weer leven in te blazen, is gecomponeerd op teksten geleverd door stevige dichters zoals W.H. Auden en Chester Kallman.

Na Wagner was opera zelf literatuur. De oude operavorm, met zijn gesproken en dansstukken afgewisseld met muziekcomposities die het drama tijdelijk bevroren, werd geërfd door de operette en musical.

Wagner had ook invloed op de uitvoeringspraktijk van opera in het algemeen. Het concept van de opera als een quasireligieuze belevenis van kunst is vandaag zonder meer gemeengoed geworden, ook al beseffen weinigen dat. Wagner plaatste het onderscheidende kenmerk van zijn conceptie van de opera in de diepe ernst waarmee de werken opgevoerd moesten worden. In operahuizen over de hele wereld worden alle opera’s, ook de meest vertiergerichte en volgens Wagner voor de kunst geheel verloren producten uit de negentiende eeuw, van-

daag opgevoerd volgens de principes van het wagneriaanse *sérieux*. Mocht een bezoeker van de voormalige Parijse opera in de rue Le Peletier vandaag de Opéra de la Bastille of het Palais Garnier betreden, dan zou hij nauwelijks doorhebben dat hij met de opvolgers van zijn vertrouwde huis te maken heeft, ook al zijn de werken voor een deel nog dezelfde. De afstand tussen beide is die tussen een sociaal netwerkevent en een seculiere mis.

DE THEORIE VAN DE FUSIE VAN DE KUNSTEN

De theorie van de fusie van de kunsten maakte niet alleen indruk op Baudelaire en Manet. Rond de eeuwwisseling was het wagnerisme toonaangevend in veel Europese landen. In steden zoals Berlijn, Londen, München, Parijs, Sint-Petersburg, Praag, Wenen en Brussel werden Wagners opera's heel vaak uitgevoerd en zij sloegen aan bij de avant-gardebewegingen uit andere kunsten. Dit succes kwam er voor de doorbraak van de radio en de verspreiding van de grammofoon. De reclame voor het werk van Wagner werd gevoerd via de geschreven pers, via bladmuziek, via concertuitvoeringen van fragmenten uit de opera's, en via publieke concerten van het Tuilerieëntype door (vaak militaire) blaaskapellen en harmonieorkesten.

Daarbij ging een bigbangeffect uit van de Richard Wagner-Festspiele in Bayreuth in 1876. Er waren in Bonn en Birmingham wel eerder muziekfestivals geweest, maar een naar intentie periodiek festival, bedacht als viering van de kunst en bindmiddel tussen het publiek, bovendien gewijd aan één nog levende musicus in een speciaal gebouwd theater, waarvoor in heel Europa fondsen waren ingezameld, dat was een ongeziene gebeurtenis. Het voorbeeld kreeg, op de fixatie op één enkele componist na, tamelijk snel navolging in de klassieke muziek. Maar ik denk dat de gemeenschapsvormende kracht die achter Bayreuth stak pas met het Newport Jazz Festival en het Monterey Festival in de jaren 1950 weer aan bod kwam – met Woodstock als meest bekende startpunt voor een vandaag stevig verankerde praktijk. Ook dit is een misschien wat onverwacht aspect van de impact van Wagner.

Wagners impact gold Europabreed en ook in de Nieuwe Wereld, al beperk ik mij hier wat vaker tot voorbeelden uit Frankrijk, België en Nederland. In een boek van Albert Lavignac, professor harmonie aan het Parijse conservatorium, is een approximatieve lijst opgenomen van de Fransen die tussen 1876 en 1902 de Festspiele hebben bijgewoond. Het is opvallend hoeveel topliteratoren en bekende

componisten die eerste edities bijwoonden. Sinds Baudelaire was Parijs, de door Wagner zo beschimpte stad, het Europese centrum geworden van het wagnerisme.

Niet dat Wagner geliefd was bij het grote publiek. Integendeel, de Frans-Duitse oorlog van 1870-1871 deed Duitsland en Wagner geen goed. Maar bij de artistieke avant-garde sloeg hij beslist aan. Een aantal schrijvers die bekendstaan als symbolisten, en die in Baudelaire een voorloper zagen, stichtte in 1885 *La Revue wagnérienne*. In 1888 verdween het blad alweer. De mensen die erin publiceerden voerden klinkende namen zoals Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, en Joris-Karl Huysmans, de auteur van het beruchte *À rebours* (1884). De grote bezielers waren Edouard Dujardin en Téodor de Wyzewa, Bayreuth-bezoekers van het eerste uur.

Wat de symbolisten in Wagner vonden, was een esthetiek die inging tegen het naturalisme en realisme en die gericht was op de communicatie van de innerlijke essentie van de dingen. Wat de symbolisten en de ermee verwante avant-gardekunstenaars diep trof, was zijn radicale keuze voor de expressie van de subjectiviteit, voor een kunstvorm die de kern van de dingen zoekt in de beleving en die mensen meevoert in die werkelijkheid.

Volgens Mallarmé, in zijn *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* (half beschouwend, half *poème en prose* en verschenen in de *Revue wagnérienne*), kon de realiteit zelf niet rechtstreeks benaderd worden maar alleen gesuggereerd. Muziek was daartoe het uitverkoren medium. De dichtkunst moest voortaan zelf dat muzikaliteitsideaal betrachten. Dat muzikaliteitsideaal vind je ook bij Verlaine ('De la musique avant toute chose') en bij de avant-gardedichter René Ghil, die de 'instrumentale poëzie' van Wagner als literair voorbeeld nam.

Het Belgische literaire symbolisme werd gedragen door Franstalige Vlamingen, zoals Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren en Georges Rodenbach (niet te verwarren met Albrecht Rodenbach). Zij assimileerden het wagneriaanse gedachtegoed van hun Franse voorbeelden en hadden daarnaast gemakkelijker toegang tot het werk van Wagner dan de Fransen, dankzij De Munt en de opera's van Gent en Antwerpen. Het Parijse Palais Garnier hield – ondanks de literaire golf – Wagner nog lang uit het repertoire. Na de mislukking van *Tannhäuser* in 1861 was het wachten tot 1891 voor *Lobengrin* werd geënceneerd, en pas in 1911 werd de tetralogie er voor het eerst opgevoerd. De Opéra Royal in Antwerpen had *Tannhäuser* al in 1855 opgevoerd. De Munt had de meester zelf horen dirigeren in 1860, *Lobengrin* was er opgevoerd in 1870, *Der Ring* in 1883, en in 1885 viel

Die Meistersinger er te beleven. Er zijn zelfs plannen geweest, met steun van Leopold II, om in Oostende een Wagnertheater op te richten naar het voorbeeld van het Festspielhaus. De Antwerpse tenor Ernest Van Dyck – die de rol van Parsifal had gezongen in Bayreuth – moest er de leiding van krijgen.

Het zou te ver leiden om alle meanders van het wagnerisme in de Franstalige symbolistische literatuur (of schilderkunst) te volgen. Zeker is dat Wagner niet als een romanticus werd binnengehaald, maar als een antirealist en antinaturalist die nieuwe expressievormen aanbracht.

Nederland, meer op Duitsland gericht dan België, ontdekte Wagner al vroeg. *Tannhäuser* was er ingeburgerd voor Parijs de opera verguisde. Nederland zag de Italiaanse en Franse opera waartegen Wagner van leer trok als een ‘speeltje van koningen’, zoals Josine Meurs het stelt in haar boek over de Wagnerreceptie in Nederland. Wagner werd er dus meteen als een ernstig alternatief begroet. In 1860 werd in Rotterdam op kosten van de rijke burgerij een Duitse opera opgericht en tot de sluiting van de stichting in 1891 was er geen seizoen zonder Wagner.

De fakkel van Rotterdam werd begin jaren 1890 overgenomen door Amsterdam. In 1883 was er een Wagnervereniging gesticht die er eerst een heel intense concertpraktijk op na hield. Tussen 1893 en 1919 encenseerde de vereniging in zogenaamd besloten kring – dus zonder tantièmes af te dragen aan de erfgenamen van de componist – niet minder dan 49 Wagnerproducties, die konden gelden als uitstekend. In 1905 gaf de vereniging de allereerste (verboden) voorstelling van *Parsifal* in Europa buiten Bayreuth. ‘Wagner was rage in Nederland’, schrijft Meurs, tussen de eerste Festspiele in Bayreuth en ongeveer de eeuwwisseling. Het enthousiasme bedaarde toen de Festspiele van een internationale ontmoetingsruimte verschrompelden tot een nationalistisch feest.

Het plan van de Oostendse Wagnerspelen heeft een parallel in Nederland. In 1910 ontwierp de architect H.P. Berlage er een ambitieus Wagnerhuis, dat aan de rand van Scheveningen zou worden gebouwd, en dat manifest geïnspireerd was op het Festspielhaus in Bayreuth. Het plan werd opgeborgen.

Ook in Nederland had Wagner invloed op de fin-de-sièclekunstenaars. Dat geldt in het bijzonder voor de Beweging van Tachtig, met grootheden als Willem Kloos, Herman Gorter, Albert Verwey en Frederik van Eeden, die in 1885 *De Nieuwe Gids* stichtten. Waar de Franse symbolisten zich zowel tegen het realisme als de kunst om de kunst richtten, waren al die stromingen vertegenwoordigd bij de Tachtigers. Wat hen verbond was de gedachte dat kunst ernst is en geen tijdverdrijf, zodat vragen over de plaats van kunst en kunstenaar in de maat-

schappij en hun maatschappelijke rol en functie er met verschillende antwoorden – gaande van rechtstreekse betrokkenheid tot maximale afstand – aan bod kwamen. Behalve schrijvers kan men ook schilders, meestal neo-impressionisten, tot de beweging rekenen.

De gedachte van de gemeenschap der kunsten en van de multimedialiteit sloeg aan. Willem Kloos vertaalde *Der Ring des Nibelungen* onder de titel *De ring van de neveling* in 1911 in metrische verzen. De vertaling werd in een fraaie art-nouveau-uitgave gepubliceerd met de reeks van vierenzestig illustraties die Arthur Rackham (1867-1939) had gemaakt bij de tetralogie. De Amsterdamse opera ging in 1901 experimenteren met minder 'realistische' ensceneringen van Wagneropera's, daarbij de lijn volgend van de voorstellingen die Gustav Mahler promoveerde voor de Weense opera. Hij had de hulp ingeschakeld van Alfred Roller, een lid van de Jugendstilbeweging Die Sezession. In Nederland bracht de kunstnijveraar Antoon Molkenboer (1872-1960) nieuwe ensceneringen in symbolistische stijl.

Het symbolisme in de plastische kunsten kende in Nederland een interessante variant, die aansloot bij de Frans-Belgische esoterische richting. Die werd gelanceerd door de schrijver Joséphin Péladan (1858-1918), een excentrieke figuur die behalve lange romanreeksen ook een pak door hemzelf 'wagneriaans' gedoopte toneelstukken heeft geschreven. Hij was lid van verscheidene esoterische genootschappen en in zijn *salons de rose+croix* lanceerde hij menig symbolistisch schilder. In België kreeg Péladan navolging in de groep van *Les xx* (*Les Vingt*), symbolistische kunstenaars, onder wie Fernand Khnopff (1858-1921), Henry Van de Velde (1863-1957) en James Ensor (1860-1949). Tot de groep behoorde ook de Nederlander Jan Toorop (1858-1928), die aan de Brusselse Académie Royale des Beaux Arts had gestudeerd. In de werken van deze groep, waaruit de art nouveau (met zijn idee van totaalontwerp) groeide, zijn talrijke verwijzingen naar Wagner of afbeeldingen van Wagnerpersonages te vinden.

Hetzelfde geldt voor Antoon Derkinderen (1859-1925), die ook een deel van zijn vorming in Brussel had gekregen. In het symbolisme van Toorop vierde de graalmystiek hoogtij en was de tegenstelling tussen de zuivere liefde en de wel lust aan de orde. In zijn schilderij *Parsifal en Kundry* is een roos in een kruis afgebeeld. Derkinderen was de exponent van een katholieke revival, die de gotiek als voorbeeld van gemeenschapskunst nam. Op de terugweg van Bayreuth in 1891 bezocht Derkinderen de kathedralen van Reims en Straatsburg. De Belgische schilder Jean Delville (1867-1953) is een knooppunt tussen wagnerisme en esoterisme. Hij stelde tentoon in de salons van Péladan en was voorzitter van de

Belgische Esoterische Vereniging. De Spaanse schilder Rogelio de Egusquiza (1845-1915) exposeerde eveneens in de salons van Péladan en was een persoonlijke vriend van Wagner geweest. Veel van zijn werken gaan over Wagner-thema's.

Wagner, vooral met zijn graaldrama's *Lobengrin* en *Parsifal*, inspireerde dus ook de esoterische beweging, die het zocht in 'het hogere' en in Wagners thematiek van de verlossing een verwant geluid herkende. Wagner werd zo onderdeel van een ersatzgodsdienst waarin de symbolistische kunst als medium fungeerde.

Via de symbolisten, de art nouveau en de Jugendstilbeweging had Wagner ook veel invloed op de productietechnieken van gesproken theater. Wagners kunstwerk van de toekomst werkte een goede halve eeuw als inspiratie voor theatermakers, in het bijzonder in de kunsttheaters, zeker die in Duitsland, Frankrijk en Groot-Brittannië (in Engeland zelfs vaak theater gepromoot door vernieuwers die deze kunstvorm een maatschappelijke rol toekenden). Natuurlijk is Wagner verre van de enige die deze evolutie in de *performing arts* heeft bewerkt en had hij vooral invloed op de niet-naturalistische theaterstromingen (in de opera stond hij dan weer aan de wieg van naturalistische stromingen, met zijn nadruk op de aansluiting van zang bij spraak).

Wagner had niet alleen invloed op het symbolisme of langs het symbolisme om. Erwin Koppen ziet ook een 'episch-muzikale' lijn in de impact van Wagner op de Europese cultuur. Dat gaat dan over literatoren die muzikale principes zoals de oneindige melodie en het leidmotief (een motief dat in allerlei variaties en transformaties terugkeert) zijn gaan hanteren als vormprincipes van dichtkunst en proza. Vaak nemen zij ook het verhaal of delen van het verhaal van Wagner-opera's als thema.

Veel voorbeelden vindt men bij Thomas Mann. Een novelle zoals *Wälsungenblut* (1906) hanteert de incestueuze relatie tussen Siegmund en Sieglinde (uit *Die Walküre*) als metafoor voor de uitzonderlijke situatie van geïntegreerde joden in Duitsland. Bepaalde situaties en uitdrukkingen keren daarbij terug als leidmotieven – een techniek die Mann ook gebruikte in een monumentale roman als *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* (1901). Ook James Joyce maakte er gebruik van in *Ulysses* (1922), een mijlpaal van de modernistische literatuur. Bij Joyce en de al vermelde Edouard Dujardin komt daar ook de techniek van de *monologue intérieur* bij. Dujardin voert dat vandaag gebanaliseerde stijlelement terug op Wagner, tot wat veel mensen precies zo ondraaglijk vinden aan een voorstelling

van een van zijn opera's. Extern gebeurt daar immers weinig tot niets. De hele dramatiek situeert zich op het interne plan. Een opera als *Tristan und Isolde* is wat plot betreft zelfs in enkele lijnen samen te vatten. Aan de statiek van het zichtbare gebeuren beantwoordt wel een intense dynamiek van de interioriteit.

Het gebruik van elementen uit Wagners verhalen, leven en compositietechniek heeft vele tientallen of misschien zelfs honderden literatoren beïnvloed, van wie de meeste ons vandaag niets meer zeggen. We kunnen het houden op de reuzen. Behalve de al vermelde is er bijvoorbeeld ook de Franse Nobelprijswinnaar Romain Rolland, een fervent bezoeker van Bayreuth, met zijn tiendelige roman *Jean-Christophe* (1904-1912). Die *roman-fleuve* gaat over een musicus in wie men aspecten van Beethoven en Wagner kan herkennen en die *leitmotivisch* is opgebouwd. Marcel Proust was een bewonderaar van Wagner. Hij is de door hem meest geciteerde muzikant en zijn monumentale *À la recherche du temps perdu* bevat tal van referenties aan de componist (en trouwens ook, zoals bij Thomas Mann, aan Arthur Schopenhauer). Proust ziet de muziek van Wagner als een middel om tot het innerste van de dingen te komen. De weg van de extase biedt zo'n toegang. Een literaire evocatie daarvan is de lange beschrijving in *Le côté de Guermantes* (1920-1921) van de openingsscène van *Das Rheingold*, waar de climax in de muziek samenvalt met een andere climaxervaring van de verteller: madame de Guermantes gunt hem vanuit haar loge een discrete glimlach.

Onder de grote Duitstalige auteurs zijn ook nog Theodor Fontane, Klaus Mann (de broer van Thomas), Franz Werfel, Arnold Zweig, Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler en Annette Kolb te vermelden. Over de Engelstalige heb ik het nog, maar de dichter Algernon Swinburne (Wagner legde volgens hem 'the world's great heart' bloot) en de grote romancier Joseph Conrad passen hier in het rijtje. Bij de Fransen zijn er ook Auguste Villiers de l'Isle-Adam (*Axël*, 1890), Paul Valéry en de Nobelprijswinnaar André Gide. En dan heb ik alleen diegenen vermeld die zelf proclameerden dat Wagner een belangrijke invloed had op hun werk.

Het concept van het *Gesamtkunstwerk* heeft ook zijn weerslag gehad in de architectuur. Het befaamde Bauhaus (1919) van Walter Gropius, een school voor ontwerpers waar een hele reeks gerenommeerde kunstenaars actief was, was gebaseerd op de gedachte van de opvoeding tot samenwerking in de kunsten, en beriep zich op het concept van het *Gesamtkunstwerk*, zoals ook het werk van verscheidene art-nouveaustenaars, onder wie de latere Gentse hoogleraar Henry Van de Velde. Het Stocletpaleis in Brussel (1905-1911), waarvan het con-