

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Denisa Valterová

**Wagnerův Bayreuth po 2. světové válce - překonání nebo
pokračování nacionálněsocialistického projektu?
(*Rekapitulace debaty 1945 – 1980*)**

Wagner's Bayreuth after World War II – overcoming
or continuation of a National Socialist project?
(*Recapitulation of a discussion 1945 – 1980*)

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu diplomové práce, prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc., za odborné vedení, pomoc a konzultace při zpracování této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 4. srpna 2017

.....

podpis

Abstrakt

Diplomová práce navazuje na práci bakalářskou věnovanou těm aspektům vzniku a fungování Wagnerova bayreuthského festivalu, které jsou nejčastěji dávány do souvislosti s ideologickým prostředím Třetí říše. Tato práce zkoumá vývoj předmětné problematiky v období od konce druhé světové války. Klade si za cíl zmapovat poválečný vývoj bayreuthského festivalu, osobní kontakty dědiců Wagnerova odkazu s představiteli Třetí říše nebo upřímnost „denacifikace“ Bayreuthu v 50. letech. Shrnuje v hlavních bodech wagnerovskou reflexi od roku 1945 do konce éry Winifred Wagner v roce 1980.

Klíčová slova

Wagner, Bayreuth, Festspielhaus, opera, Hitler, nacionální socialismus, Winifred, Wieland, Wolfgang, Spruchkammer

Abstract

This thesis follows on the Bachelor's thesis dedicated to those aspects of origins and functioning of Wagner's festival in Bayreuth, which are seen as links to the ideological ambiance of the Third Reich most often. This thesis examines the development of the same issue in the period after the end of World War II. The objective of this thesis is to survey the post-war development of the Bayreuth festival, personal contacts between the heirs of Wagner's legacy with representatives of the Third Reich or the sincerity of "denazification" of Bayreuth in the 50s. The thesis summarizes Wagner reflection from 1945 until the end of era of Winifred Wagner in 1980.

Keywords

Wagner, Bayreuth, Festspielhaus, opera, Hitler, National Socialism, Winifred, Wieland, Wolfgang, Spruchkammer

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Koncentrační tábor v Bayreuthu	9
2.1. Odhalení existence „pobočného tábora Bayreuth“	9
2.2. Bodo Lafferentz – zakladatel koncentračního tábora v Bayreuthu	10
2.3. Wieland Wagner a jeho působení v koncentračním táboře v Bayreuthu	11
3. Poválečný Bayreuth.....	18
3.1. Situace v Bayreuthu a členů rodiny Wagnerů po konci války	18
3.2. Denacifikační řízení před <i>Spruchkammer</i> – Winifred Wagner a ostatní.....	21
4. „Nový Bayreuth“?	30
4.1. Úskalí znovuotevření festivalového divadla	30
4.2. Znovuotevření <i>Festspielhausu</i> v roce 1951	31
4.3. Umělecký koncept „Nového Bayreuthu“	37
4.4. „Nový Bayreuth“ v éře Wielanda Wagnera	40
5. Od Wielandovy smrti (1966) ke 100. výročí festivalových her (1976)	49
5.1. Éra Wolfganga Wagnera	49
5.2. Patrice Chéreau a „Ring století“	52
5.3. Hans Jürgen Syberberg a jeho „Zpovědi Winifred Wagner“	54
6. Závěr.....	61
7. Seznam použité literatury.....	64
8. Obrazová příloha.....	67

1. Úvod

Když se v roce 1945 německý spisovatel a žurnalista Klaus Mann vrátil s americkou 5. armádou z dlouholetého exilu do vlasti, rozhodl se jako korespondent vojenského časopisu *The Stars and Stripes* rozmlouvat s obyvateli poraženého Německa a hledat odpověď na otázku, jak mohl zdánlivě celý národ propadnout nacistické ideologii. Vytyčil si tím však mnohem těžší úkol, než si byl vědom. Poválečné Německo bylo plné zapřísáhlých antinacistů, ale po (kdysi tak početných) stoupcích Hitlerova režimu jako by se slehla zem. Až poté, co podle svých vlastních slov „*mluvil se stovkami lidí, kteří prohlašovali, že jsou antinacisté*“,¹ se na něj dne 18. 6. 1945 v bavorské vesničce Oberwarmensteinachu usmálo štěstí. Spolu se svým kolegou, Curtem Riessem, se zde setkal s Winifred Wagner, snachou slovuťného skladatele Richarda Wagnera, někdejší ředitelkou bayreuthského festivalu a ctitelkou a důvěrnou přítelkyní Adolfa Hitlera. A tak měl Klaus Mann pro své čtenáře nakonec něco mnohem lepšího, než co původně hledal. Ženu, která bez zaváhání či pocitů studu vzpomínala na „*krásné přátelství*“ s „*nejrytějšíším mužem, kterého kdy poznala*“.² V roce, kdy by dle Mannovy zkušenosti většina Němců nejraději zapomněla, že nějaký Hitler kdy žil, Winifred vesele vzpomínala, jak si Hitlera oblíbili její dva synové – starší Wieland a mladší Wolfgang. Z Mannovy reportáže je zřejmé, že uprostřed trosk Bayreuthu a celého Německa se právě Winifred Wagner rozhodla, že svoji porážku a ponížení nikdy nepřipustí. A zpětně vzato si Winifred tento vzdor i mohla dovolit. Jako osoba v očích německé veřejnosti přímo spojovaná s Hitlerem neměla v roce 1945, ve svých 48 letech, žádnou naději, že by se kdy mohla vedení wagnerovského festivalu znovu ujmout. O to překvapivější může nicméně být Mannova poznámka o tom, že rozhovoru byl přítomen a vzpomínání Winifred na Hitlera přizvukoval také tehdy 26 letý Wolfgang Wagner, který měl o šest let později spolu se svým bratrem Wielandem vedení bayreuthského festivalu převzít.³

Přes všechnu snahu nicméně Winifred nemohla zamaskovat neradostnou realitu Bayreuthu na konci 2. světové války. Velké části města byly zničeny bombardováním

¹ MANN, Klaus. Wagner Kin Freely Admits admiration for Adolf Hitler. *The Stars and Stripes* 22. 6. 1945, s. 4.

² Op. cit.

³ Klaus Mann se o Winifred zmínil také svojí sestře Erice v dopise z 27. 7. 1945, ve kterém detailněji popsal jejich tehdejší rozhovor: „*Mluvili jsme o Hitlerovi. ‚Jestli jsme byli přátelé? No jistěže! Certainly! A jaci!‘ Vypadala, jako by na to byla dokonce pyšná. Vysoko zvednutá hlava, energická a blond, seděla naproti mě, valkýra impozantního formátu a impozantní drzosti. ‚On byl půvabný‘, řekla agresivně. ‚Politice moc nerozumím, ale mužům hodně dobře. Hitler byl šarmantní. Pravý Rakušan, víte! Dobrosrdečný a vřelý. A jeho humor byl jednoduše báječný...‘“ Viz MANN, Klaus. *Der Wendepunkt: ein Lebensbericht*. Berlin: Aufbau, 1974, s. 654.*

britského Královského letectva a puma zasáhla mimo jiné i Wagnerovu vilu *Wahnfried*. Winifred jako kdysi čelní osobnost německého kulturního života a prominentka nacistického režimu tak v roce 1945 ztratila domov i operní festival (který byl smyslem života rodiny již sedmdesát let). A když zrovna nepřijímala udivené americké vojenské korespondenty, navštěvovali ji především novináři vyptávající se na Hitlerův vztah s Evou Braunovou. Winifred v té době rovněž opustila podstatná část její rozvětvené rodiny. Její dcera Verena uprchla se svým manželem, vlivným nacistickým podnikatelem Bodo Lafferentzem, do letního rodinného sídla v Nussdorfu u Bodamského jezera. S nimi odjel i Wolfgangův starší bratr Wieland se svojí manželkou Gertrudou. A co bylo nejhorší, Wolfgangova sestra Friedelind odjela již v roce 1939 se světoznámým dirigentem Arturem Toscaninim na západ, kde během války napsala řadu protinacistických článků a v roce 1945 připravovala na vydání své kontroverzní vzpomínky *Dēdictví ohně*.

Je možná příznačné, možná paradoxní, že ve vsi té zkáze a zmatku zůstala přeci jen jedna část titánského odkazu Richarda Wagnera v Bayreuthu válkou zcela nedotčena. Bylo jí festivalové divadlo na „zeleném návrší“, Wagnerův *Festspielhaus*, který ač byl plodem prvotního Wagnerova záměru, vybudovat provizorní dřevěnou scénu pro první a poslední provedení *Prstenu Nibelungova* (která měla být slavnostně spálena po posledním dějství *Soumraku bohů*), nakonec přestál i závěr světové války. Podle historika Frederica Spotts se bayreuthští vysvětlovali zachování *Festspielhausu* hned několika teoriemi. Podle jedné se například Friedelind přes všechny antipatie vůči dění v Bayreuthu přimluvila u Roosevelta, aby divadlo ušetřil. Jiní zase situaci vysvětlovali vlivem americké a anglické wagnerovské „lobby“ ve spojeneckém válečném letectvu.⁴ Jak to bylo doopravdy, dnes nevíme. Spotts uvádí, že *Festspielhaus* nebyl na spojeneckém seznamu chráněných budov na území Bavorska, a tak se jako nejpravděpodobnější jeví vysvětlení, že Bayreuth se stal terčem britských náletů především kvůli svému nádraží, které bylo vyhodnoceno jako strategický cíl. *Wahnfried* a další budovy ve městě, které byly nádraží blíže, než divadlo, byly zřejmě zasaženy v důsledku nepřesnosti bombardování. Bayreuth se každopádně na sklonku války stal pátým válkou nejponičenějším městem v Bavorsku.⁵

Festspielhaus sice unikl spojeneckému bombardování, ale nikoliv zájmu okupačních vojsk. Pozoruhodná epizoda se odehrála tři týdny po konci války, kdy divadlo jako voják navštívil operní kritik Joseph Wechsberg. Ke svému překvapení našel před monstrózním

⁴ SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven & London: Yale University Press, 1994, s. 198-199.

⁵ Op. cit.

prázdným hledištěm *Festspielhausu* scénu připravenou na druhé dějství *Mistrů pěvců norimberských*. Publiku čítajícímu jednoho místního řemeslníka pak na scéně zazpíval slavný Sachsův monolog *Wahn! Wahn! Überall Wahn!* z třetího dějství.⁶ Tato úvodní slova monologu jako by předznamenávala další události nejen ve Wagnerově rodině, ale také v uvažování o postavení, smyslu a směřování festivalového divadla.

Bayreuth a skupina lidí kolem festivalového divadla mohla být s nacionalismem, rasismem a antisemitismem právem spojována dávno před nástupem Hitlera k moci. Směr uvažování původně jen naznačený některými spisy Richarda Wagnera dal v letech po jeho smrti v období tzv. „bayreuthského kruhu“ vzniknout prostředí, do něhož mohl Adolf Hitler vstoupit jako element zdaleka nikoliv cizorodý. Katastrofa nacionalisticky a rasově odůvodněné světové války spolu se zločiny holokaustu se měly stát historickou příležitostí pro Bayreuth, jednou provždy odmítnout nejen rodinné styky s čelními představiteli Třetí říše, ale i starší myšlenky lidí jako H. S. Chamberlain nebo dokonce i některé kontroverzní myšlenky velkého Mistra samotného.

Otázka, zda proces tzv. denacifikace probíhající v jednotlivých okupačních zónách z iniciativy a pod dohledem vítězných Spojenců, byl skutečnou příležitostí danou nejen rodině Wagnerů, ale celému německému národu, vyrovnat se se svojí minulostí a odmítnout ji, je v základu této diplomové práce. Bratři Wieland a Wolfgang Wagnerové svým projektem „Nový Bayreuth“ v roce 1951 zahájili poválečnou etapu bayreuthského festivalu, která časově na proces denacifikace navazovala. Jejich Bayreuth tedy oficiálně již byl úspěšně denacifikován. Samotná skutečnost, že spojování nejen přímo Richarda Wagnera, ale i bayreuthského festivalu s antisemitismem, nacionalismem a nacismem, je živé i v dnešní době, je sama o sobě důvodem k zamyšlení, jak úspěšná denacifikace Bayreuthu ve skutečnosti byla.

⁶ Op. cit., s. 200.

2. Koncentrační tábor v Bayreuthu

V roce 1971 vydal britský historik Geoffrey Skelton autorizovaný životopis Wielanda Wagnera „*Pozitivní skeptik*“. V osmé kapitole nazvané „*Konec iluze*“ okrajově zmínil skutečnost, že Wieland Wagner v posledních dvou letech války působil ve „*zvláštním táboře*“ a „*přísně tajném zařízení*“ přímo v Bayreuthu.⁷ Tato stručná poznámka, která ve skutečnosti odkazuje na působení vnuka Richarda Wagnera v koncentračním táboře, zůstala překvapivě stranou zájmu veřejnosti takřka dvacet let. Existenci *Außenlager Bayreuth* a významu tohoto zařízení pro rodinu Wagnerů je věnována následující kapitola.

2.1. Odhalení existence „pobočného tábora Bayreuth“

Byla to studentka bayreuthského gymnázia, Karin Osiander, která v roce 1989 v rámci svého studia náhodou vypátrala a následně poprvé informovala širokou bayreuthskou veřejnost o existenci koncentračního tábora v bývalé místní přádelně.⁸ Karinina seminární práce zaujala bayreuthského žurnalistu Petera Engelbrechta, který se vydal po stopě zapomenutého tábora a z vlastní iniciativy a na vlastní náklady začal po Evropě hledat přeživší pamětníky (především z řad vězňů), kteří by mu účel tábora osvětlili. Engelbrechtova práce vyvolala zájem dalších médií a nakonec vyburcovala k činnosti i vedení města Bayreuthu, které nechalo ještě donedávna zcela nezajímavou budovu přádelny zbourat a na jejím místě v roce 2000 vybudovat památník.⁹ Vzpomínka na temnou kapitolu historie města tak získala „oficiální“ a neškodnou tvář a neměla být jinak připomínána.¹⁰

Zájem historiků o atraktivní téma nicméně neopadal a spolu s Engelbrechtem se o bayreuthský koncentrační tábor začal zajímat také Jörg Skriebeleit a zcela nezávisle na jejich výzkumu též gymnaziální pedagog Dr. Albrecht Bald, který se zaměřil na osobu zakladatele bayreuthského tábora, nacistu Bodo Laffrentze. Výsledky svého bádání Bald a Skriebeleit vydali společně v roce 2003 pod názvem *Pobočný tábor Bayreuth koncentračního tábora Flossenbürg*. Jmenovaná práce představuje jedinou hlubší sondou do problematiky bayreuthského koncentračního tábora. Skýtá tak unikátní příležitost, seznámit se nejen s „tajuplným“ bayreuthským *Institutem pro fyzikální výzkum*, ale i s úlohou, kterou sehráli

⁷ SKELTON, Geoffrey. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. New York: St. Martin's Press, 1971, s. 78.

⁸ BALD, Albrecht – SKRIEBELEIT, Jörg. *Das Außenlager Bayreuth des KZ Flossenbürg*. Bayreuth: C. & C. Rabenstein, 2003, s. 13.

⁹ Viz obrazová příloha č. 1. a 2.

¹⁰ BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 13.

členové Wagnerovy rodiny při svém působení v organizaci přímo podřízené koncentračnímu táboru Flossenbürg.

2.2. Bodo Lafferentz – zakladatel koncentračního tábora v Bayreuthu

V červnu 1944 zahájilo Hitlerovo Německo necelý rok trávající bombardování Velké Británie střelami V1. Na podzim téhož roku byly poprvé nasazeny modernější rakety typu V2. Tyto „zázračné zbraně“ sice byly technickou novinkou, ale velkou přesností neoplývaly. Raketa V1 vystřelená hned v první den ofenzivy, 13. 6. 1944, na Tower Bridge v Londýně, minula cíl o 30 km. Pokud tedy měly mít rakety výraznější účinek na vedení války, musela se nutně zvýšit jejich přesnost. Tohoto úkolu se měl ujmout čerstvě přiřazený člen Wagnerovy rodiny, Bodo Lafferentz, který si v roce 1943 vzal za ženu sestru Wielanda Wagnera, Verenu. Lafferentz byl prominentní člen NSDAP zastávající v období nacismu významné funkce jak ve veřejné správě, tak v obchodní sféře (mj. působil ve vedení Volkswagenu). Aktivně se nicméně podílel i na životě politických organizací, byl členem SS a držitelem tzv. *Totenkopfringu*, prstenu s lebkou udělovaného Heinrichem Himmlerem za věrnost Adolfu Hitlerovi. V Bayreuthu se angažoval již dříve jakožto vedoucí volnočasové a turistické celostátní organizace *Kraft durch Freude*, která mj. pořádala tzv. „válečné festivaly“ v Bayreuthu v letech 1940 – 1944.¹¹ Lafferentz se nicméně nevyhýbal ani projektům v oblasti vědy a výzkumu a mj. pro Adolfa Reissigera (tchána Wielanda Wagnera) založil jednočlenný výzkumný institut pod názvem *Bavorská bayreuthská společnost pro břidličnou ropu*, která měla zkoumat možnosti pevninské těžby ropy.¹² V Bayreuthu Lafferentz dále založil institut pro zkoumání ukládání energie v akumulátorech, ve kterém zaměstnal ukrajinské chemiky z Kyjeva přechající ze Sovětského svazu.¹³ Mezi jeho další realizované podnikatelské projekty patří institut pro výzkum větrné energie u Bodamského jezera, z nerealizovaných pak stojí za zmínku projekt výroby gumy z rostlin nalezených v Rusku.¹⁴

Lafferentzova bohatá podnikatelská kariéra by pochopitelně nebyla možná bez úzkých osobních vazeb na špičky nacistického režimu – Hitlera, Himmlera a Goebbelse. Právě Goebbels se ve svém deníku zmínil o rozhovoru, který vedl s Lafferentzem o raketách V1 a

¹¹ Mezi festivalovými hosty byli nicméně členové *Kraft durch Freude* již od roku 1933, v roce 1938 je doložených 3000 hostů a v roce 1939 až 5000 hostů. Viz BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 24.

¹² Op. cit., s. 40.

¹³ Op. cit.

¹⁴ Lafferentz dokonce jednal s Himmlerem o realizování projektu v satelitním koncentračním táboru Osvětimi v Rajsku. Op. cit., s. 40-41.

V2, když k němu Lafferentz s chotí Verenou přišli na návštěvu: „*Lafferentz mi vyprávěl velkou spoustu zajímavých věcí. Zvláště toho hodně ví o přípravě našich tajných zbraní...*“¹⁵

Setkání s Goebbelsem přineslo plody v podobě založení *Institutu pro fyzikální výzkum* pod faktickým vedením Lafferentze a odborným vedením Dr. Wernera Rambauske. Institut byl umístěn do budovy někdejší bayreuthské přádelny na Carl-Schüller-Straße 54. Oficiálním úkolem institutu bylo pracovat na naváděcích zařízeních zvyšujících přesnost raket V1 a V2. Tato práce pochopitelně vyžadovala nekvalifikované i kvalifikované pracovníky (zejména fyziky a elektrikáře), kteří byli zajištěni – podobně, jako v případě dalších zařízení pracujících na vývoji tajných zbraní – z koncentračních táborů. Nejblíže Bayreuthu byl koncentrační tábor Flossenbürg, který bayreuthský institut začlenil mezi své „pobočné tábory“. Z několika koncentračních táborů dostal Lafferentz pro svůj institut zhruba 80 vězňů.¹⁶ Ačkoliv se nejednalo o klasický koncentrační tábor, objekt někdejší přádelny byl obehnan ostnatým drátem, jeho součástí byly ubikace SS a podle předpisů v něm byla postavena šibenice. Není sice známo, že by v táboře kdy proběhla nějaká poprava, z výpovědí pamětníků nicméně vyplývá, že vězni byli bití a trpěli hladem. Nemocní vězňové nebo ti, kteří nedokázali uspokojivě plnit pracovní úkoly, byli posíláni zpět do Flossenbürgu, který byl opravdovým koncentračním táborem s vlastním krematoriem a každodenními popravami.¹⁷ Tak je třeba chápat výpověď jednoho z bayreuthských vězňů, Hanse Imhofa, který po konci války během Lafferentzova denacifikačního řízení označil Lafferentzovo jednání za korektní a lidské a svůj pobyt v bayreuthském institutu popsal jako: „*nejlepší část celého mého času v koncentračních táborech*“.¹⁸

2.3. Wieland Wagner a jeho působení v koncentračním táboře v Bayreuthu

Wieland Wagner byl nejstarším dítětem Siegfrieda Wagnera a jeho manželky Winifred. Ředitelem bayreuthského festivalu byl v letech 1951 – 1966, kdy po jeho smrti převzal vedení festivalu jeho mladší bratr Wolfgang. Kromě bratra měl Wieland dvě sestry, jejichž životní příběhy byly – jak je popsáno výše – v období nacistického režimu velmi rozdílné. Zatímco mladší Verena se provdala za vlivného nacistického magnáta Bodo

¹⁵ Op. cit., s. 45.

¹⁶ Původně se však počítalo s až 400 vězni. Ostrahu institutu zajišťovalo 14 strážných SS. Viz HAMANN, Brigitte. *Winifred Wagner: A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth*. London: Granta Books, 2005, s. 379.

¹⁷ Op. cit., s. 380.

¹⁸ BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 50.

Lafferentze, starší Friedelind emigrovala na západ a psala protihitlerovské články. Když začala 2. světová válka, bylo Wielandovi 22 let, ale s Adolfem Hitlerem se on i sourozenci osobně znali již od dětství ve dvacátých letech. Například Friedelind na jeho návštěvy vzpomíná takto: „*Někdy se Hitlerův vůz tiše přiblížil po půlnoci a on sám se tajně vplížil domů. I když bylo pozdě, nikdy nezapomněl vejít do dětského pokoje a vyprávět nám hrůzostrašné zážitky ze svých dobrodružství. Všichni jsme seděli mezi polštáři v napůl osvětleném pokoji a poslouchali, až nám naskakovala husí kůže....*“¹⁹ Winifred a její děti vynahrazovaly v tomto období Hitlerovi rodinu, kterou sám nikdy neměl.²⁰ V patriarchálně strukturované společnosti se pochopitelně zvláštnímu zájmu Hitlera těšil právě Wieland jako prvorozený syn – a tedy přímý dědic odkazu Richarda Wagnera. Hitler se osobně zajímal o Wielandovo vzdělání a podporoval jej. Když v roce 1936 Wieland úspěšně absolvoval gymnázium, dostal od Hitlera za odměnu černý mercedes. Hitler rovněž Wielandovi zajistil právo pořizovat a prodávat oficiální fotografie z Bayreuthu, což pro Wielanda představovalo vítaný zdroj příjmu.²¹ V roce 1938 dále Hitler Wielandovi dohodl soukromé lekce dějin umění u vyhlášeného malíře a Hitlerova oblíbence Ferdinanda Staegera v Mnichově.²² Z dalších významných kontaktů, které Hitler Wielandovi zajistil, je třeba jmenovat skladatele a dirigenta Kurta Overhoffa, který působil mj. jako generální hudební ředitel opery v Heidelbergu, a který s Wielandem řadu let studoval interpretaci Wagnerových hudebních dramát.²³

V roce 1943 zřejmě Hitler usoudil, že Wielandova umělecká příprava je dovršena a požádal Goebbelse, aby Wielanda jmenoval režisérem Zemského divadla v Altenburgu. Wielandovým úkolem bylo, uvést zde ve válečných letech 1943 a 1944 kompletní *Prsten Nibelungův* v hudebním nastudování Kurta Overhoffa. Kuriózní je, že ve stejném období měl Wieland režírovat kompletní tetralogii také v nedalekém Norimberku. Wieland tak paralelně připravoval premiéry hned dvou provedení obřího wagnerovského cyklu. Aby se ale zcela

¹⁹ WAGNER, Friedelind – COOPER, Page. *Heritage of fire*. New York: Harper & Brothers, 1945, s. 31.

²⁰ Gottfried Wagner vzpomíná, jak mu jeho otec Wolfgang Wagner vyprávěl o Hitlerových slovech pronesených u krbu v Siegfriedově domě během jedné z Vůdcových návštěv: „*Až konečně vyčistíme svět od židobolševických spiklenců, budeš ty, Wielande, řídit divadla na Západě, a ty, Wolfgangu, divadla na Východě.*“ WAGNER, Gottfried. *Kdo nevyje s vlkem*. Přel. Iva Kratochvílová. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 33.

²¹ SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. Přel. Ivan Brož. Praha: EPOCHA, 2007, s. 272.

²² Známa je Wielandova návštěva mnichovské výstavy *Entartete Art (Zvrhlé umění)*. Podle vzpomínek A. Speera Wieland „zvrhlé umění“ dostatečně nekritizoval, což Hitlera zklamalo. Viz BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 23.

²³ KUČERA, Jan Pavel. „... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001, s. 203.

neodcizil Bayreuthu, navrhoval Wieland v roce 1943 rovněž scénu k novým Tietjenovým²⁴ *Mistrům pěvcům norimberským* pro tehdejší bayreuthský „válečný“ festival.

Paralelní nastudování *Prstenu Nibelungova* ve dvou operních divadlech poskytlo kontrast a vděčné téma pro kritiky i wagnerovské badatele. Zatímco norimberský cyklus²⁵ byl režijním pojetím poměrně tradiční²⁶, tetralogie uvedená v odlehlejších a méně významném divadle v Altenburgu nesla některé znaky, které se později staly pro Wielandovu režii typickými. Řeč je v této souvislosti především o prakticky prázdné scéně, jejímž využitím Wieland v poválečných letech vytvářel v Bayreuthu protiklad k předválečným a válečným konzervativním scénickým koncepcím. Wielandův životopisec Geoffrey Skelton uvádí, že Wieland později často vzpomínal, že altenburská koncepce v sobě obsahovala zárodky jeho budoucího uměleckého vývoje.²⁷ Podle Skeltona ovšem nepanovala mezi pamětníky shoda ohledně důvodu, proč byla právě altenburská inscenace tak novátorská. Sám Wieland údajně vzpomínal, že „revoluční“ režijní pojetí se zrodilo vlastně z nutnosti. Altenburské kulisy pro starší provedení *Prstenu Nibelungova* byly ve velmi špatném stavu a působily celkově zastarale. Místní divadlo mělo oproti Bayreuthu či Norimberku poměrně malé jeviště, a proto nebylo možné použít kulisy dovezené. Wieland pak během zkoušek nechával odstranit ze scény nejhůře vyhovující kulisy, což dělal tak dlouho, až na scéně v podstatě nic nezbylo.²⁸ Britský žurnalista a autor monografie *The Clan Wagner* Jonathan Carr popsal scénu altenburského *Prstenu* jako: „temnou, prázdnou, téměř kosterní, předvídací Wielandův zralý styl odklizením haraburdí a soustředěním na jádro dramatu“.²⁹ Jak Wieland vzpomínal, v tomto přístupu mu nikdo nezabránil – hudební nastudování měl na starosti jeho letitý přítel a mentor Kurt Overhoff, soubor sestával převážně z mladých zpěváků a divadlo celkově nebylo zatíženo přísnou tradicí wagnerovských inscenací.

V roce 1943 (trochu paradoxně v programu k *Valkýře* z konzervativního norimberského provedení) rovněž Wieland definoval svůj přístup k „novému“ pojetí režie s odkazem na často citovaná slova Richarda Wagnera: „*Děti, dělejte nové*“.³⁰ Wieland v roce 1943 chápal toto poselství velkého Mistra tak, že úkolem režiséra je vycházet z partitury (tj.

²⁴ Heinz Tietjen, německý dirigent a režisér působící od roku 1931 v Bayreuthu jako umělecký šéf.

²⁵ Byl proveden kompletně kromě předvečera *Zlato Rýna*, jehož premiéru zmařilo uzavření divadla. CARR, Jonathan. *The Wagner Clan*. New York: Atlantic Monthly Press, 2007, s. 226.

²⁶ Norimberská scéna byla sestavena z velkých kulis vyrobených v dílnách přímo v Bayreuthu.

²⁷ SKELTON, G. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. Op. cit., s. 65.

²⁸ SKELTON, Geoffrey. *Wagner at Bayreuth: Experiment and tradition*. London: Barrie and Rockliff, 1965, s. 165.

²⁹ CARR, J. Op. cit., s. 226.

³⁰ Z dopisu Richarda Wagnera Franzi Lisztovi ze dne 8. 9. 1852.

z hudby a zpívaného textu) a tu maximálně výstižně přenášet na scénu. Avšak nikoliv otrocky podle dobových režijních poznámek nebo podle „tradice“, která navíc podle Wielanda beztak byla obtížně do detailů definovatelná. V roce 1943 Wieland zastával názor, že pokud jevištní dění souhlasí s hudbou a textem, má režisér při jeho utváření poměrně volnou ruku.³¹

Wieland tento praktický důvod redukce kulis inscenace v Altenburgu zmiňoval při více příležitostech,³² nicméně – jak se podařilo zjistit Skeltonovi – tehdejší umělecký ředitel divadla v Altenburgu, Ernst Lüsenshop, vzpomínal na přípravu cyklu zcela jinak. Podle něj se v případě uvedení nejrozsáhlejšího Wagnerova díla v režii Mistrova vnuka jednalo o velmi prestižní záležitost a divadlo počítalo s pořízením nových kulis i kostýmů. Na tento účel dle Lüsenshopa přispělo rovněž město Altenburg a místní úřady. Wieland tak měl údajně na inscenaci k dispozici částku 110.000 říšských marek, z nichž však nakonec spotřeboval pouze 70.000. Na dostatek finančních prostředků pro realizaci altenburského *Prstenu* dále upozorňuje Carr, podle něhož byla inscenace finančně dotována říšským ministerstvem propagandy Josepha Goebbelse. Dle Carra se z Goebbelsovy strany jednalo o promyšlený plán, jak si Wielanda zavázat a jeho prostřednictvím později získat vliv v přímo Bayreuthu. Carr spekuluje, že právě s tímto úmyslem také zajistil Goebbels Overhoffovi místo hudebního ředitele právě v Altenburgu. Cílem tehdy mělo být oslabení Tietjenova vlivu v Bayreuthu. Pokud tomu tak skutečně bylo, má možná Goebbels nechtěnou významnou „zásluhu“ na poválečném Wielandově režijním stylu tzv. „Nového Bayreuthu“.³³

I přes uvedené spekulace nicméně zůstává dodnes nejasné, zda byl Wieland ve svém režijním přístupu v Altenburgu veden spíše praktickými důvody nebo se skutečně již v roce 1943 snažil nalézt vlastní inscenační styl, kterým by se vymezil proti tradicionalismu přežívajícímu v Bayreuthu z éry Wagnerovy vdovy Cosimy.

S postupem spojeneckých vojsk přišel i konec standardního divadelního života v Německu. Časté denní i noční nálety komplikovaly a později zcela znemožňovaly představení ve významnějších městech a v srpnu 1944 Goebbels nechal všechna divadla v Říši zavřít. Německo čekal poslední rok obrany vlastního území a mnoho Němců, kteří se z nějakého důvodu doposud branné povinnosti vyhýbali, muselo narukovat do domobrany, tzv. *Volkssturmu*. Zatímco Wielandův mladší bratr Wolfgang narukoval do armády již v roce

³¹ WAGNER, Wieland. Zur Inszenierung von Richard Wagners „Die Walküre“. *Blätter der Theater der Stadt der Reichsparteige Nürnberg* 1. 6. 1943, [s. ?].

³² Mj. též v rozhovoru s francouzským hudebním kritikem Antoinem Goléa. Op. cit., s. 69.

³³ CARR, J. Op. cit., s. 226.

1939 a byl raněn v Polsku,³⁴ Wieland byl na Hitlerův pokyn od frontové služby osvobozen.³⁵ V poslední fázi obrany hroučící se Říše byl však Vůdce neoblomný a i Wielandovi přišel povolávací rozkaz do *Volkssturmu*.

Naštěstí však zasáhl Wielandův švagr, výše zmiňovaný Bodo Lafferentz, který svým politickým a obchodním vlivem i vynalézavostí Wielandově rodině nejednou předtím pomohl. Například je známo, že Lafferentz chtěl plánovanou přestavbu festivalového divadla odejmout architektovi Emilu Mewesovi a přidělit tento úkol Gertrudinu strýci Hansi Reissingerovi. Ten se již dříve „zasloužil o vlast“ návrhem *Domu německé výchovy*, který byl skutečně v Bayreuthu v roce 1936 vybudován. Jednalo se o nacistický „chrám“ zdobený mj. sousoším německé matky s dětmi pod vycházejícím sluncem se svastikou. Sám Hitler označil stavbu za „skutečně krásnou“,³⁶ což ji ovšem nechránilo před úplným zničením při náletu 11. 4. 1945. Lafferentz nicméně pomáhal i dalším členům rodiny a například pro Gertrudina otce Adolfa Reissingera prosadil zřízení výše zmiňované *Bavorské bayreuthské společnosti pro břidličnou ropu*.³⁷

A tak, když měl Wieland Wagner narukovat, sehnal mu Lafferentz místo ve vedení civilní složky v témže roce založeného *Institutu pro fyzikální výzkum*, který měl jakožto pobočný tábor koncentračního tábora Flossenbürg pracovat na zdokonalení neřízených střel V1 a V2.³⁸ Zdá se být až ironií, že právě v budově přádelny, kde byl v roce 1944 založen pracovní tábor, seděl o dva roky dříve Wieland spolu s Wolfgangem a Winifred a po boku Boda Lafferentze společně poslouchali festivalový orchestr, který pod taktovkou Overhoffa hrál místním dělníkům.³⁹

Ani výzkumníkům Albrechtu Baldovi a Jörgovi Skriebeleitovi, kteří se bayreuthskému pracovnímu táboru věnovali do hloubky, se nepodařilo zjistit, co přesně Wieland pro institut dělal. Jeho poměrně volná pracovní doba (podle vzpomínek členů rodiny docházel do

³⁴ Wolfgang Wagner byl v Polsku raněn dvěma střelami – jedna zasáhla zápěstí a druhá stehno. V červnu roku 1940 byl prohlášen za vojenské služby neschopného a vrátil se domů. Viz CARR, J. Op. cit., s. 222. Po propuštění z nemocnice mohl Wolfgang Wagner nastoupit do Státní opery v Berlíně, kde vypomáhal, a ještě před uzavřením divadel v roce 1944 mu byla svěřena režie díla jeho otce Siegfrieda Wagnera *Schwarzschanenreich* u příležitosti 75. výročí otcova narození. SKELTON, G. *Wagner at Bayreuth: Experiment and tradition*. Op. cit., s. 165.

³⁵ SPOTTS, F. *Hitler a síla estetiky*. Op. cit., s. 272.

³⁶ CARR, J. Op. cit., s. 224.

³⁷ HAMANN, B. Op. cit., s. 378.

³⁸ Viz 2.2. výše.

³⁹ Jednalo se o koncert na počest pracovníků bayreuthské továrny pořádaný organizací *Kraft durch Freude*. Na programu byla Schubertova *Symfonie h moll*, Beethovenův *Koncert pro klavír a orchestr c moll* a na závěr předehra k Wagnerově opeře *Mistři pěvci norimberští*. ELLWANGER, A. *Großes Werkkonzert für die Schaffenden*. *Bayreuther Tagblatt* 25., 26. 7. 1942, s. 4.

institutu před obědem a odpoledne se vracel) naznačuje, že z pracovního hlediska se jednalo o funkci spíše formálního charakteru. Pro to svědčí i skutečnost, že Wieland byl členem prominentní místní rodiny a příbuzným Lafferentze jakožto hybatele v pozadí vzniku celého institutu. Pokud Wieland skutečně měl v institutu nějakou moc, odvozovala se zřejmě právě od jeho vztahu k Lafferentzovi a byl pravděpodobně vnímán jako jeho zástupce. Toto postavení ilustruje incident z 2. 11. 1944, kdy z tábora uprchli dva vězni a ostatní vězňové se báli pomsty příslušníků SS střežících tábor. Vězňové se tehdy proto obrátili přímo na Wielanda Wagnera (Lafferentz ten den v institutu nebyl) s žádostí, aby se za ně u strážných přimluvil.⁴⁰

K válečnému úsilí ani ke zdokonalení zázračných zbraní V1 a V2 Wieland Wagner během svého působení v institutu zřejmě ničím nepřispěl. Jako pravděpodobné se proto jeví tvrzení Boda Lafferentze, který Geoffreymu Skeltonovi řekl, že Wieland se v institutu zabýval především vlastními věcmi – stavěl si makety kulis a protože v táboře pracovali kvalifikovaní vězňové, pracoval s jejich pomocí na zdokonalení divadelních osvětlovacích systémů.⁴¹

Sám Wieland Wagner se ke své zkušenosti v pracovním táboře v Bayreuthu – pokud je známo – nikdy nevyjadřoval. Z kritického období se dochoval například Wielandův dopis adresovaný dirigentu Overhoffovi, který byl po uzavření divadel převelen s vojskem na ruskou frontu.⁴² Wieland v něm píše: „*Budoucnost příliš temná leží nad námi všemi – ,Nic z naší moudrosti již nepozná svět‘.*“⁴³ *A kdo ví, zda život poté, nesmete-li nás všeobecný chaos, bude stát za to, aby byl žit?*“⁴⁴ Ačkoliv Wielandův pesimismus vyjádřený v citovaném dopisu nemusí nutně reflektovat Wielandovy zkušenosti v pracovním táboře, ale celkově neradostnou situaci Německa a dlouholetého přítele na frontě v prohrané válce, Wielandova dcera Nike Wagner považovala právě otcovu zkušenost v institutu za rozhodující zlom v jeho životě. Ve své knize věnované rodině Wagnerů píše: „*Tam konečně syn Winifred přišel do kontaktu s realitou. Sprátelil se tam s jedním z nuceně nasazených, s nimiž spolupracoval, a ten mu mohl vyprávět o skutečné tváři Třetí říše.*“⁴⁵ Podle Nike právě zde započalo Wielandovo

⁴⁰ BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 49.

⁴¹ SKELTON, G. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. Op. cit., s. 78-79.

⁴² Overhoff se z fronty velmi brzy vrátil domů. Dodnes ale trvají spekulace, zda se v případě jeho povolávacího rozkazu jednalo o administrativní pochybení nebo o spiknutí, v jehož rámci se Göringova „frakce“ v Bayreuthu (Tietjen, Winifred a Preetorius) pokusila Overhoffa zbavit a oslabit tak pozici Wielanda, jehož preferoval Göringův rival Goebbels. CARR, J. Op. cit., s. 229.

⁴³ Wieland zde cituje slova z prologu *Soumraku bohů*.

⁴⁴ BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 49.

⁴⁵ WAGNER, Nike. *Wagner Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013, s. 319.

„*Schweigen*“ (mlčení) a deziluze, která Wielanda v pozdějších letech vedla k uzavření do sebe.

Wielandovo mlčení jako by se samo o sobě stalo v pozdějších letech wagnerovským „leitmotivem“ (ne)vypořádání rodiny s dědictvím nacistické éry. Dokonce ani během Wielandova denacifikačního slyšení, tzv. *Spruchkammeru*, nepřišla na *Institut pro fyzikální výzkum* řeč. Nakonec tedy víme o Wielandově působení v bayreuthském pracovním táboře víceméně náhodou, ze svědectví vězně Imhofa, který byl vyslýchán v rámci denacifikačního řízení s Bodo Lafferentzem jako svědek obhajoby. Ať už byl tedy Wielandův vztah k bayreuthskému táboru a jeho práci v něm jakýkoliv, je pravděpodobné, že Wieland se rozhodl celou tuto kapitolu svého života zatajit, aby ještě více neztěžoval situaci festivalu, jehož vedení se měl od roku 1951 spolu s Wolfgangem ujmout. Denacifikační řízení v poválečných letech se soustředilo především na Hitlerovu osobní přítelkyni Winifred Wagner a snad i to umožnilo jejím synům po válce převzít vedení festivalu víceméně bez zátěže odkazu předchozího politického režimu.

3. Poválečný Bayreuth

3.1. Situace v Bayreuthu a členů rodiny Wagnerů po konci války

„*Všeobecný chaos*“, o kterém psal Wieland Wagner svému příteli Overhoffovi na ruskou frontu v roce 1944 vpadl do Bayreuthu nejprve v podobě opakovaného bombardování britským Královským letectvem, po kterém těsně následovalo obsazení města americkou armádou a začlenění Bayreuthu do americké okupační zóny. Řada civilistů se ze dne na den ocitla v amerických zajateckých táborech. Byla mezi nimi i řada přátel Wagnerovy rodiny - například Edwin Bechstein (výrobce klavírů, který v roce 1923 seznámil Winifred s Hitlerem), Paul Eberhardt (technický ředitel *Festspielhausu*), Otto Strobel (archivář ve *Wahnfriedu*), Adolf Reissinger (Wielandův tchán) nebo Hitlerův přítel z mládí August Kubiczek.⁴⁶

Členové Wagnerovy rodiny se po náletu na Bayreuth, v němž bylo zpola zničeno jejich rodinné sídlo *Wahnfried*, zčásti rozprchli po okolí. Winifred odjela do nedalekého Oberwarmensteinachu, kde ji později vypátral Klaus Mann. Zprávy o dění v Bayreuthu dostávala především od Wolfganga Wagnera, který ve městě zůstal. Wieland Wagner a Bodo Lafferentz, kterým v souvislosti s jejich angažmá v NSDAP a *Institutu pro fyzikální výzkum* hrozilo relativně velké nebezpečí, skončili po neúspěšném pokusu o útěk do Švýcarska i s rodinami (tj. i s Bodovou manželkou, Wielandovou sestrou Verenou) v letním sídle Wagnerů u Bodamského jezera ve francouzské okupační zóně.⁴⁷ Naopak Wolfgang Wagner, jehož vztah k nacistickému režimu nikdy nešel nad rámec vojenské služby, si mohl dovolit zůstat v Bayreuthu. Nikdy nebyl členem NSDAP a denacifikační orgány se o něj nezajímaly. Friedelind Wagner byla v tomto období již v emigraci v USA.

Jak bylo řečeno výše, *Festspielhaus* stojící stranou městského centra nebyl nálety poškozen, byl nicméně zabrán americkou armádou. Američané obsadili také trosky *Wahnfriedu* a nepoškozený Siegfriedův dům v zahradě *Wahnfriedu*. Právě do Siegfriedova domu (za války přezdívaného „*Führerův dům*“⁴⁸) se nastěhoval velitel amerických sil

⁴⁶ HAMANN, B. Op. cit., s. 402-403.

⁴⁷ Jednotlivé okupační mocnosti nepřistupovaly k denacifikačnímu procesu jednotně. Na rozdíl od Američanů, kteří si původně předsevzali kompletní denacifikaci celé okupační zóny, francouzské okupační úřady se soustředily na „velké ryby“ a řadové členy NSDAP nechávali na pokoji. TOMENENDAL, Dominik. *Die Wagners*. Regensburg: Friedrich Pustet, 2012, s. 99.

⁴⁸ Když jezdil Hitler pravidelně na bayreuthské slavnosti, Winifred mu od roku 1936 poskytla k ubytování Siegfriedův dům. Tam trávil volný čas (především s Wagnerovými dětmi) a přijímal své hosty.

v Bayreuthu a život v místech, kde duše Richarda Wagnera „nalezla klid“,⁴⁹ se proměnil k nepoznání. Američtí vojáci zde našli klavír, na který kdysi hrával Richard Wagner a Franz Liszt, a hráli na něj „šlágry“ z poslední doby. Posvátný nástroj byl nadobro znesvěcen. Na zahradě vily pořádali vojáci tancovačky, na které zvali blondaté německé dívky.⁵⁰ O mnoho lépe se v okupovaném městě nevedlo ani *Festspielhausu*, kde podle výpovědi Winifred: „... většina škod byla napáchána barevnými americkými vojáky, kteří bez přemýšlení... vzali dům útokem, vykradli šatnu a sebrali všechno osvětlení... všechnu nákladnou techniku, reflektory atd., všechno to rozstříleli z revolverů a na jevišti po nich zůstala hromada trosek, tedy rozbitého skla.“⁵¹ Winifred později uváděla, že američtí vojáci také vykradli divadelní garderobu, oblékali si kostýmy z Wagnerových oper a královsky se tím bavili.⁵² V období americké okupace se také *Festspielhaus* „dočkal“ prvního a posledního významného rozšíření repertoáru - hrály se zde různorodé revue, show a operety. Byl to především bayreuthský starosta Oskar Meyer, který přesvědčil americké úřady, aby byla v divadle prováděna důstojnější díla. A tak poprvé ve *Festspielhausu*, svatostánku německé kultury, zazněla díla jako *Traviata* nebo *Madam Butterfly*.⁵³ V restauraci vedle festivalového divadla, v níž si Hitler po představení povídal se sólisty a hosty, bylo rušno bez ohledu na okolí dějinné změny. Peklo se zde denně 12.000 - 15.000 doughnutů pro americké vojáky.

Americká armáda nakonec vyklidila festivalové divadlo v červnu 1946, když okupační správa začala objekt připravovat pro ubytování 500 sudetských Němců odsunutých z Československa. Zázemí divadla obsadili úředníci vyřizující uprchlickou agendu. Komplex na „zeleném návrší“ fungoval jako uprchlické útočiště po čtyři roky.⁵⁴ V roce 1951 se zde konal první wagnerovský festival po sedmi letech.

Rok 1951 byl ale v roce 1945 ještě velmi daleko. Wieland si byl samozřejmě vědom, že samotná existence bayreuthského festivalu je ohrožena, a že je třeba najít zaštitující osobnost, která nebude kompromitována spoluprací s bývalým režimem. Proto již v roce 1945 napsal ze svého exilu u Bodamského jezera dopis Toscaninimu a žádal jej, aby se pokusil přemluvit Friedelind, aby se vrátila z exilu a své rodině pomohla. Z dopisu je patrné, že Wieland tehdy považoval Friedelind za jedinou členku Wagnerovy rodiny, která se v poválečné situaci může ujmout vedení festivalu. Apeloval na Friedelind i Toscaniniho, aby

⁴⁹ Richard Wagner nechal na průčelí domu napsat nápis: „*Weil hier mein Wännen Ruhe fand, Wahnfried sei dieses Haus genannt*“.

⁵⁰ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 201.

⁵¹ HAMANN, B. Op. cit., s. 403.

⁵² Op. cit.

⁵³ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 202.

⁵⁴ Op. cit., s. 201.

se vrátili a ujali se Bayreuthu jakožto „*nechráněné svatyně*“.⁵⁵ Závěrem Wieland napsal, že „*vkládá budoucnost Bayreuthu do Toscaniniho rukou*“.⁵⁶ Friedelind sice (po několika týdnech) odepsala a potvrdila, že si je vědoma, že jen ona s Toscaninim mohou festival zachránit, nicméně dodala, že se bude jednat o dlouholetý proces.

Ve Friedelind, která během války otevřeně vystupovala proti Hitlerovu režimu, viděli naději pro obnovu festivalu i další lidé, mezi nimi například výše zmiňovaný starosta Bayreuthu, Oskar Meyer. I on v roce 1946 Friedelind napsal dva dopisy, ve kterých ji žádal, aby se vrátila do Německa a ujala se řízení festivalu. Je pravdou, že Friedelind měla pro vedení divadla vynikající předpoklady. Na západě byla veřejně známou osobností a měla konexe i na spojenecké politiky, jejichž prostřednictvím mohla zajistit obnově festivalu potřebnou podporu. Na rozdíl od svých bratrů hovořila plynule anglicky a v Toscaninim měla spojence, který se mohl stát nejen špičkovým hudebním ředitelem, ale také díky svým kontaktům sehnat pro Bayreuth množství mezinárodně proslulých umělců.

Jisté nicméně je, že Friedelind se do Bayreuthu nevrátila a rozhodla se zůstat ve Spojených státech, jejichž občanství dokonce 9. 6. 1947 získala. Friedelind jako důvod uváděla, že nechtěla „triumfovat“ nad svojí vlastní rodinou v těžkých časech. Navíc měla v Americe připravený vlastní wagnerovský projekt a zorganizovala turné s inscenací *Tristana a Isoldy*. Ukázalo se ale, že o *Tristana* v poválečné Americe nebyl zájem a Winifred později možná s jistým zadostiučiněním tvrdila, že v New Yorku přišlo do operní síně pro 2000 lidí na představení sotva 50 diváků.⁵⁷

Zatímco Friedelind rozvíjela vlastní projekt v USA, v Bayreuthu hledali dalšího potenciálního nástupce do čela festivalu. Zmiňovaný starosta Mayer zvažoval osobu Franze W. Beidlera, syna Isoldy Wagner. Ten byl z Bayreuthu vykázán v roce 1925 Cosimou poté, co si vzal za ženu Židovku, a do města se po válce vrátil při hledání pramenů pro zamýšlenou knihu právě o Cosimě.⁵⁸ Při té příležitosti se setkal se starostou, aby s ním projednal možné působení v čele festivalu, nicméně tento plán narazil na Siegfriedovu závěť, podle níž zdědila Bayreuth Winifred a její děti. Beidlera proto bylo možné dostat do čela festivalu pouze cestou konfiskace celého majetku rodiny, což bylo nemyslitelné. Beidler proto přišel 20. 12. 1946 ke starostovi Mayerovi s návrhem založit *Nadaci Richarda Wagnera*, jejímž prezidentem by se

⁵⁵ HAMANN, B. Op. cit., s. 413.

⁵⁶ Op. cit.

⁵⁷ Op. cit., s. 417.

⁵⁸ Podle Brigitte Hamann dával Wolfgang Wagner Beidlerovi pouze kusé dokumenty jako např. deníky Cosimy Wagner nebo korespondenci Isoldy Wagner. Op. cit., s. 425.

stal Thomas Mann.⁵⁹ Podle Beidlerových slov by tak „*Bayreuth oznámil světu radikální a rozhodný rozchod s neblahou minulostí a ochotu se znovu spojit s pravou Wagnerovskou tradicí*“.⁶⁰ Netřeba snad dodávat, že by Beidler zastával post generálního tajemníka. Bohužel ani tento projekt nevyšel, protože Thomas Mann se Beidlerovi omluvil. Tou dobou pracoval na svém románu *Doktor Faustus* a na řízení wagnerovské nadace mu nezbýval čas.

Zvažovány byly i další alternativy. V roce 1947 například starosta Meyer hovořil o projektu, v jehož rámci by v roce 1948 byl v Bayreuthu znovu uveden *Parsifal* a následně by divadlo sloužilo pro světové premiéry vynikajících současných oper. Bayreuth by si tak zachoval status světové operní metropole, a to nejen výlučně díky vazbě na Richarda Wagnera.⁶¹ Mezi možné varianty patřilo také částečné znárodnění divadla a jeho převedení pod sdružení, ve kterém by vedle rodiny Wagnerů figuroval bavorský stát, město Bayreuth a mezinárodní sponzoři.⁶²

3.2. Denacifikační řízení před *Spruchkammer* – Winifred Wagner a ostatní

Mayerové a Beidlerové sice v roce 1946 hledali nového ředitele pro budoucí obnovený wagnerovský festival, nicméně faktem bylo, že dosavadní vládkyně Bayreuthu, Winifred Wagner, doposud neřekla své poslední slovo. A poslední slovo v této fázi nevyřkli ani její četní odpůrci. Ačkoliv si Friedelind Wagner i jiní byli vědomi, že Winifred nemůže po změně politického režimu v čele festivalu zůstat, Winifredina případná vina v souvislosti se zločiny nacistického režimu doposud nebyla nikým úředně vyslovena.

Bezprostředně po konci války se Winifred Wagner zdržovala v ústraní ve Fichtelgebirge. Později vzpomínala, jak ji ve vesničce Oberwarmensteinachu „špehovali“ Američané, kteří doufali, že třeba u sebe doma přechovává záhadně zmizelého Adolfa Hitlera.⁶³ Američané nicméně Winifred jako veřejně známou Hitlerovu přítelkyni opakovaně vyslychali i oficiálně. Již v této fázi Winifred zvolila způsob obhajoby, který neopustila až do své smrti, a vyslychajícím důstojníkům armádního Kontrašpionážního sboru (CIC) stále dokola tvrdila, že její vztah s Vůdcem byl čistě osobní a neměl nic společného s politikou. Toto tvrzení dokládala například skutečností, že v éře Třetí říše nikdy nezastávala žádný úřad,

⁵⁹ Původní návrh počítal ve vedení nadace mj. s Albertem Einsteinem, Arnoldem Schönbergem nebo Paulem Hindemithem. SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 202.

⁶⁰ HAMANN, B. Op. cit., s. 426.

⁶¹ M. Neue-Pläne für das Festspielhaus. *Fränkische Presse* 1. 7. 1947, s. 5.

⁶² –ert. „Bayreuth ein Pfeiler der Kulturbrücke zur Welt“. *Fränkische Presse* 25. 5. 1949, s. 1.

⁶³ HAMANN, B. Op. cit., s. 405.

čímž ilustrovala, že jako čistě osobní vnímal jejich přátelství i Hitler.⁶⁴ Je třeba zmínit, že i někteří představitelé okupačního režimu tuto argumentaci přijímali. Winifred byla například v úzkém kontaktu s plukovníkem Fiorim, jemuž si stěžovala na lhostejný přístup okupačních úřadů i města Bayreuthu k cenným předmětům z Wagnerovy pozůstalosti, které byly rozkrádány a poničeny válkou.⁶⁵ Prostřednictvím dobrého vztahu s Fiorim se Winifred dokonce podařilo zapojit americké orgány do pátrání po ztracených Wagnerových partiturách, avšak pátrání nepřineslo výsledky.⁶⁶

O poznání méně byl Winifred nakloněn další americký vyšetřovatel (rakouského původu), John H. Lichtblau. Ten od počátku viděl ve Winifred i v jejím před lety zesnulém manželovi Siegfriedu Wagnerovi přímé podporovatele Adolfa Hitlera. Lichtblau se zajímal především o korespondenci mezi Winifred a Hitlerem, nicméně Winifred mu její větší část zatajila s výmluvou, že se stejně jedná jen o vánoční přání a obdobné dopisy.⁶⁷ Stejně, jako ostatní američtí vyšetřovatelé v poválečném chaosu, i Lichtblau měl k dispozici jen omezený okruh důkazů, a uvedl proto ve svém hlášení z 14. 9. 1946, že korespondence Winifred s Hitlerem „*měla pouze osobní charakter zahrnující věci jako vánoční nebo narozeninová přání*“.⁶⁸ Přes všechnu snahu proto i Lichtblau musel uzavřít, že Winifred Wagner ve Třetí říši žádný politický vliv nevykonávala.⁶⁹ Dnes už je známo, že Winifred ve skutečnosti většinu své korespondence s Hitlerem zatajila, o čemž svědčí její dopis Friedelind z roku 1960. Winifred v něm napsala: „*jeden muž z kontrarozvědky, pan Lichtblau, mi tehdy v roce 1945 řekl, že mu musím vydat všechny dopisy – což jsem samozřejmě neudělala – dala jsem mu jich pouze pár, mám z nich kopie, a nechala jsem si zbytek*“.⁷⁰ Skutečný obsah korespondence mezi Winifred Wagner a Adolfem Hitlerem za dlouhá léta jejich přátelství není dodnes veřejně znám.

Z uvedeného je zřejmé, že Winifred Wagner nebyla svým okolím vnímána jednoznačně a dokázala si získat sympatie i vlastních vyšetřovatelů z řad nepřátel. Ohledně výsledku jejího denacifikačního řízení proto od počátku panovaly pochyby.

⁶⁴ Op. cit., s. 407.

⁶⁵ Op. cit., s. 408.

⁶⁶ Partitury se dostaly do rukou Adolfa Hitlera, od něhož se je v posledních měsících války marně snažil dostat zpět Wieland Wagner s Bodo Lafferentzem. Bohužel neúspěšně a osud partitur nebyl dodnes objasněn. TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 97.

⁶⁷ Podle Hitlerovy sekretářky Christy Schroeder nicméně Winifred vedle Goebbelse, Göringa a Leye dostávala od roku 1933 vánoční přání s razítkem Třetí říše a jménem Adolfa Hitlera ve zlatě, což byl výraz nejvyšší Vůdcovy úcty. HAMANN, B. Op. cit., s. 409.

⁶⁸ Op. cit.

⁶⁹ [?]. Wer kann das wissen? *Der Spiegel* 10. 8. 1950, s. 31.

⁷⁰ HAMANN, B. Op. cit., s. 409.

Samotný denacifikační proces začal pro Winifred stejně, jako pro všechny ostatní Němce stanoveného věkového rozmezí – vyplněním dotazníku se 131 otázkami mapujícími činnost respondentů v období Třetí říše. Okupační správa mohla v mnoha případech pravdivost odpovědí porovnat s oficiálními seznamy členů NSDAP a další získanou úřední dokumentací. Po vyhodnocení odpovědí v dotazníku byl každý z respondentů zařazen do jedné z pěti kategorií: I. hlavní pachatelé, II. pachatelé (aktivisté), III. méně závažní pachatelé, IV. stoupenci, V. zproštění.⁷¹ Winifred si hned v této úvodní fázi „zatrhala“ první kategorii nejvážnějších provinilců. Čekalo ji proto řízení před zvláštním civilním soudem označovaným jako *Spruchkammer*. Spojenci totiž vzhledem k počtu projednávaných případů (šlo o miliony Němců) neměli pro denacifikační řízení dostatečný počet vlastních soudců. Museli proto řízení přenechat německým, vesměs laickým, soudcům z řad osob nezkompromitovaných spoluprací s nacistickým režimem.

Stejně, jako mnozí její spoluobvinění, ani Winifred autoritu *Spruchkammerů* neuznávala a své denacifikační slyšení vnímala především jako součást kampaně vedené s cílem zmocnit se bayreuthského festivalu a vyrvat jej právoplatným dědicům, mezi které se počítala. Tak svůj případ prezentovala mj. též příznivcům Wagnerova díla. Např. v dopise Joachimmu Schäferovi z 31. 8. 1946 napsala: „*Ať už bude verdikt Spruchkammeru jakýkoliv, nepřinese žádný důvod pro mé odstranění z vedení festivalu, a já nikdy nevzdám svůj boj za svá práva a svoji povinnost, dokud nebudu vědět, že odkaz je bezpečně v rukou jediných skutečných dědiců.*“⁷² Není nám znám jediný důkaz, který by jakkoliv naznačoval, že Winifred by své přátelství s Hitlerem a jeho zásahy do chodu Bayreuthu ve válečných letech vnímala jako své osobní morální selhání. Winifred si navíc byla vědoma, že není jedinou významnou osobností kulturního života s úzkými vazbami na nacistické pohlaváry. V dopise Ottovi Daubemu ze dne 24. 3. 1946 napsala: „*Pokud Gründgens a Furtwängler mohou dál vesele podnikat, mělo by to být možné i pro mě, jakmile mi dovolí, hájit se a obhájit se.*“⁷³

Umělci spojovaní s nacistickým režimem, a lidé kolem nich, vnímali vinu kolaborace různě. Například Thomas Mann, který emigroval do Spojených států, narážel po válce na řadu kolegů – umělců, kteří si s nacistickým režimem zadali. Z osobností angažovaných v Bayreuthu byl mezi nimi například scénograf Emil Preetorius.⁷⁴ „*Jistě nás napadnou*

⁷¹ Op. cit., s. 417.

⁷² Op. cit., s. 420.

⁷³ Op. cit., s. 419.

⁷⁴ Thomas Mann se při psaní svého *Doktora Faustuse* inspiroval právě Emilem Preetoriem, podle něhož vytvořil postavu Kridwisse. V románu je postava grafika, uměleckého úpravce knih a sběratele východoasijských barevných dřevořezů a keramiky Sixta Kridwisse představena takto: „*byl drobný*

poctivější zaměstnání než scénograf Hitlerova Bayreuthu – přesto se však zdá, že na to není nikdo citlivý... vytvářet kulturní propagandu pro Třetí říši skrz chytré přednášky – netvrdím, že to bylo hanebné. Pouze říkám, že tomu nerozumím a s některými lidmi se nechci znovu setkat.“⁷⁵ Je otázkou, zda Thomas Mann věděl o tom, že Emil Preetorius byl v roce 1943 pro své kontakty s holandskými Židy, vyslýchán gestapem a pouze díky Hitlerově osobní intervenci vyvázl jen se zákazem práce v umělecké sféře.⁷⁶ Emil Preetorius se také v korespondenci s Thomasem Mannem bránil a používal pojem tzv. „vnitřní emigrace“. Tímto slovním spojením popisoval vnitřní výhradu Němců, kteří neopustili Německo, ale s panujícím politickým režimem se neztotožnili.

Podobně například Winifred výše zmiňovaný elitní dirigent Wilhelm Furtwängler se na Mannův odsudek vyjádřil takto: „Nikdo, kdo v té době v Německu nežil, si nemůže udělat názor na to, jaké to zde bylo. Podle Thomase Manna bylo opravdu špatné, hrát Beethovena v Himmlerově Německu. Copak nechápe, že to byli právě Němci žijící v područí Himmlerova teroru, kterým bylo nejvíce ze všech třeba Beethovena a jeho poselství o svobodě a lásce k lidstvu?“⁷⁷

Jako opačný extrém ke kritickému pohledu Mannovu můžeme dát za příklad slovutného skladatele Richarda Strausse, jehož názory zaznamenal Klaus Mann v rámci svých reportáží pro americký armádní časopis *The Stars and Stripes*. Po Winifred Wagner byl Strauss další velkou osobností, s níž se Mann setkal, která neprojevila prakticky žádnou schopnost kritického uvažování o nacionálním socialismu. Během rozhovoru ve Straussově alpské rezidenci v Garmisch-Partenkirchenu dne 29. 5. 1945 si Strauss v souvislosti s poraženým režimem stěžoval pouze na to, že nacisté z důvodu židovského původu libretisty Stefana Zweiga nechtěli hrát Straussovou operu *Mlčenlivá žena*. Nejvíce za zlé měl pak Strauss nacistům to, že mu na konci války nastěhovali do alpské vily rodinu uprchlíků, kteří přišli o

pán neurčitého věku, s výslovností silně porýnsko-hesenskou, neobyčejně čiperného ducha, který se, aniž se dalo zjistit, zda má nějaký vztah k tomu nebo onomu smýšlení, zaposlouchával z čiré zvědavosti do všech možných hnutí doby a tomu a onomu, co se mu zrovna zachytilo v uchu, říkal „sakra důležitá věc“.“ Viz MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Přel. Hanuš Karlach. Praha: Academia, 2015, s. 479. Inspiraci Mann potvrdil např. v dopisu adresovaném bratru Viktoru Mannovi z 20. 2. 1948. Mann v něm krátce vysvětluje: „Máš na mysli Kridwisse? To je vážený Preetorius.“ Nicméně o dva měsíce později v dopisu Emilu Preetoriuvi z 24. 4. 1948 přímou inspiraci odmítá. Oba dopisy viz MANN, Thomas. *Selbstkommentare: Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt am Mein: Fischer, 1992.

⁷⁵ Text Thomase Manna s komentářem Hanse Wyslinga. Aus dem Briefwechsel Thomas Mann – Emil Preetorius. *Strojopis*, s. 7. Uloženo v Archivu Thomase Manna v Zürichu.

⁷⁶ Preetorius dlouhodobě měl špatné vztahy s Wielandem Wagnerem, protože Wieland považoval jeho umění za zastaralé. Jonathan Carr dokonce spekuluje, zda sám Wieland neměl podíl na tom, že byl scénograf gestapem vyslýchán. CARR, J. Op. cit., s. 230.

⁷⁷ FURTWÄNGLER, Elisabeth. *Über Wilhelm Furtwängler*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1979, s. 133.

střechu nad hlavou při náletu. Strauss se tehdy obrátil se stížností na přítomnost cizích lidí ve svém domě přímo na Hitlera, ale ten mu pouze sdělil, že v čase národní krize musí oběti přinášet každý Němec. Ve vzpomínce Klause Manna se jedná o unikátní epizodu, v níž Hitler projevil větší morální kvality, než slavný skladatel. Strauss se dále pozitivně vyjadřoval o „vládcí“ okupovaného Polska, Hansi Frankovi, ale i samotném Hitlerovi - oba podle Strausse měli vybraný umělecký vkus.⁷⁸ Rozhovor s Mannem pak uzavřel slovy, že „*nebýt těch dvou incidentů se Stefanem Zweigem a mojí vilou v Garmisch, mohl bych říct, že nacisté byli více méně v pořádku.*“⁷⁹ Rozhovor pořízený se Straussem bezprostředně po konci války jasně ilustruje, že Winifred nebyla zdaleka jediná, kdo se tak či onak k vrcholným představitelům nacistické Říše veřejně hlásil.

Zcela nečekaně a možná neúmyslně zasáhla nepřímo do soudního procesu s Winifred její dcera Friedelind, která setrvala v americké emigraci a odmítla příležitost, vrátit se do Bayreuthu a ujmout se vedení festivalu. V květnu 1945 nicméně Friedelind vydala v New Yorku spolu s novinářem Pagem Cooperem vlastní autobiografické vzpomínky pod názvem *Dědictví ohně*.⁸⁰ Kniha se stala ihned bestsellerem, protože americkým čtenářům se vůbec poprvé dostalo do rukou líčení příběhu o „strýčkovi Wolfim“ a jeho vazbě na rodinu Wagnerů. Winifred byla v knize pochopitelně vykreslena poměrně negativně a kniha posloužila jako užitečný materiál pro její denacifikační stíhání. Kniha totiž již koncem roku 1946 vyšla ve Švýcarsku v německém překladu (pod názvem *Nacht über Bayreuth*), díky čemuž se s jejím textem mohli seznámit nejen němečtí žalobci, ale i samotná Winifred. *Dědictví ohně* vešlo v obecnou známost i v Německu, kde byly nejkontroverznější úryvky přetiskovány v novinách a v březnu 1947 dokonce odvysílal Bavorský rozhlas závěrečnou 23. kapitolu „*Je to tvoje matka*“. V ní Friedelind vylíčila své setkání s Winifred v Curychu v roce 1940, tedy již po emigraci z Německa. Friedelind popisuje, že matka jí nejprve seznámila s novinkami v rodině, ale oznámila jí také: „*Vůdce se na tebe doopravdy zlobí. Poslali jsme za tebou tolik posílů, tolik lidí. Pokaždé věřil, že se vrátíš, že tentokrát se nebudeš hádat, ale uděláš, co se ti nařizuje.*“⁸¹ Podle vzpomínek Friedelind na ni matka i v Curychu naléhala, aby se vrátila do Německa a ukázala veřejnosti, že protinacisticky vystupující dcera se usmířila s rodinou. Friedelind ovšem odmítala i tentokrát a ve své knize zaznamenala

⁷⁸ MANN, Klaus. Strauss still unabashed about ties with Nazis. *The Stars and Stripes* 29. 5. 1945, s. 4.

⁷⁹ MANN, Klaus. Music master Richard Strauss found Nazis not such bad people. *The Stars and Stripes* 30. 5. 1945, s. 2.

⁸⁰ Friedelind napsala do knihy věnování: „*Mým dvěma otcům Siegfriedu Wagnerovi a Arturu Toscaninimu.*“

⁸¹ WAGNER, Friedelind – COOPER, Page. Op. cit., s. 219.

údajná Winifredina slova, která potom měla být opakovaně rozebírána během Winifredina denacifikačního slyšení: „*Byla jsem poslána, abych ti dala na výběr. Nemusíš se rozhodovat ihned. Můžeš si vzít čas na rozmyšlenou, ale musíš si vybrat. Můžeš se vrátit do Německa, kde budeš prozatím držena na bezpečném místě pod zámkem, nebo můžeš zůstat na neutrálním území, ale pak se musíš chovat slušně. Ale musíš přestat mluvit. Pokud nebudeš souhlasit, budeš unesena a vzata na bezpečné místo... A pokud tato opatření selžou, bude vydán rozkaz; budeš zničena a zlikvidována při první příležitosti.*“⁸²

Je logické, že tato slova matce k dceři údajně pronesená v roce 1940 vyvolala po odvysílání v roce 1947 v denacifikačním procesu poprask. Ačkoliv Winifred sama tato tvrzení nikdy přímo nevyvracela, například podle J. P. Kučery je třeba Friedelindinu knihu považovat za „*materiál přece jen poněkud sporný*“,⁸³ neboť Friedelind poznala Hitlera v pěti letech a emigrovala z Německa ve svých jednadvaceti. Řada kompromitujících vzpomínek Friedelind pochází z jejího dětství, a podle Kučery proto mnoho lidí již v době procesu pokládalo její literární dílo za pouhé „*dětské žvanění*“.⁸⁴

Winifred se nicméně rozhodla situaci nepodcenit a sepsala na svoji obhajobu 64 stránkové vzpomínky na svůj vztah s Hitlerem a kariéru během trvání Třetí říše. Hotový spis v německé a anglické verzi rozeslala wagnerovským společností.⁸⁵ Rakouská historička Brigitte Hamann ve své obsáhlé monografii věnované Winifred vyslovuje hypotézu, podle níž Winifred nepsala vzpomínky sama – jako skutečně autentické vzpomínky – ale jako víceméně „*oficiální*“ dokument připravovaný ve spolupráci se svým právníkem a dalšími osobami.⁸⁶ Tak snad lze vysvětlit vnitřní rozpory v textu, když například na jednom místě Winifred píše, že věděla pouze o existenci tří koncentračních táborů (Oranienburg, Dachau a Belsen Buchenwald), ale na jiném místě píše o Terezíně a Osvětimi.

Stěžejním bodem Winifrediny obhajoby, prezentovaným již v uvedeném dopisu wagnerovským společností, byla její bohatě zdokumentovaná pomoc židovským umělcům a dalším osobám pronásledovaným nacistickým režimem. Winifred doložila celkem 44 dopisů, ve kterých jí pisatelé děkují za záchranu před koncentračními tábory. Vedle lidí, kterým skutečně zachránila život se Winifred obracela s žádostí o pomoc i na veřejně známé osobnosti – například na výše zmiňovaného bayreuthského scénografa Emila Preetoria. Ten se nicméně v dopisu z 13. 5. 1945 odmítl slyšení účastnit se slovy: „*Nechci se znovu setkat*

⁸² Op. cit., s. 223-224.

⁸³ KUČERA, J. P. „... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“. Op. cit., s. 208.

⁸⁴ Op. cit.

⁸⁵ Winifrediny vzpomínky dodnes nebyly publikovány.

⁸⁶ Podle Brigitte Hamann se na přípravě textu mohl podílet též Wolfgang Wagner.

*s vašimi dětmi, nikdo z nich se ke mně nezachoval obzvlášť hezky. (...) Neuvěřitelná arogance vašich dětí – především Wielanda, který využíval vazeb na Hitlera a Bormanna, takže mu prošlo cokoliv.*⁸⁷

Za zmínku stojí, že kromě Preetoria oslovila Winifred například i Hitlerova osobního lékaře Karla Brandta. Není známo, zda si Winifred byla vědoma toho, že Brandt měl na starosti koordinaci pokusů na lidech v koncentračních táborech a řídil program eutanázie pacientů trpících duševními poruchami. Jisté je jen to, že ještě před odsouzením v Norimberku a následnou popravou napsal Brandt Winifred prohlášení potvrzující její charakter.⁸⁸

Obžaloba proti Winifred Wagner byla oficiálně vznesena 14. 5. 1947 a vycházela především z informací obsažených ve Friedelindině *Dědictví ohně*. Winifred přišla o svého obhájce Ericha Ebermeyra, který byl v tu samou dobu zatčen, protože lhal ve svém denacifikačním formuláři. Winifred si proto musela rychle zvolit nového obhájce, advokáta Fritze Meyera. Obžaloba byla v řízení svěřena dvěma žalobcům – prvním z nich byl tovární dělník, který Wagnerovu rodinu alespoň trochu znal, protože v minulosti pomáhal s opravami Siegfriedova domu sousedícího s *Wahnfriedem*. Druhý byl údajně potulný kazatel odkudsi ze Slezska. Volba laických žalobců byla jednak vynucena absolutním nedostatkem právníků, kteří by množství projednávaných případů mohli zvládnout, ale měla také zaručit nestrannost žalobců ve vztahu k případu. Zde je namístě připomenout, že obžalovaní přicházeli před *Spruchkammer* již „zařazení“ do skupiny viníků podle toho, jak vyplnili denacifikační dotazník. Winifred byla zařazena v nejtěžší kategorii I. a očekávalo se, že bude v této skupině i odsouzena. Možná toto uvědomění, stejně jako rozruch, který vyvolalo *Dědictví ohně*, přimělo Friedelind k rozhodnutí se na slyšení osobně dostavit. Dokonce žádala dopisem o odložení procesu, ale protože jí nebylo vyhověno, nakonec do Bayreuthu nepřijela.

Slyšení bylo zahájeno v Bayreuthu 25. 5. 1947 a trvalo 4 dny. Soudu předsedal bývalý úředník Otto Säger, který podle vzpomínek účastníků nebyl na proces dobře připraven. Soudní síň byla plná reportérů a na galerii seděli jak stoupenci, tak odpůrci obžalované Winifred. Ta se dostavila přesně na čas, v černých šatech, jako pravá dáma. Winifred hned první den vynesla své největší trumfy – 44 děkovných dopisů zachráněných osob pronásledovaných režimem a prokázala, že své konexe využívala pro dobro ostatních. Zdálo se, že Winifred se dokáže očistit hned první den, a proto se pokusilo zasáhnout bavorské Ministerstvo školství a kultury, které vyslalo na soud mnichovského profesora, který měl

⁸⁷ HAMANN, B. Op. cit., s. 430.

⁸⁸ Op. cit., s. 441.

podpořit obžalobu. Když se však zjistilo, že jeho informace pocházejí v drtivé většině z *Dědictví ohně*, soud jej přestal brát vážně.⁸⁹

Obžaloba se však nevzdávala a proces pokračoval v bouřlivé atmosféře. Zejména svědkové, kteří přijeli Winifred podpořit, museli snášet ostré výměny s obžalobou. Průběh jednání lze dobře ilustrovat na úryvcích z výpovědi Dr. Körbera, jemuž Winifred zachránila přímluvou v roce 1938 život:

KÖRBER: *To byla moje obhajoba Frau Wagner. Ale vy i všechny ostatní Spruchkammery si musíte uvědomit, že v těch těžkých časech byli v Německu lidé, kteří pomáhali druhým a Frau Wagner byla jednou z nich.*

ŽALOBCE (SLEZSKÝ KNĚZ): *Já si uvědomuji tolik, že Frau Wagner je jednou z nejvíce vinných osob, která pomáhala vytvářet Stranu a udržet ji při životě.*⁹⁰

Ilustrativní je rovněž případ svědka Justa Michela, františkánského mnicha, za jehož propuštění z koncentračního tábora se Winifred přimluvila u Göringa, aniž by jej osobně znala, pouze na základě prosby jeho rodiny. Michelův příběh vyvolal mezi diváky v soudní síni nadšení a aplaus, který vedl předsedajícího Sägera k závěru, že se na jednání zřejmě přišli podívat samí bývalí nacisté a nechal vyklidit síň.⁹¹ Další ze svědků obhajoby, antropoložka Lydia Beil se zase od žalobců dozvěděla, že její názor „*zde nikoho nezajímá*“.⁹²

Svědectví lidí, často Židů, zachráněných před smrtí v koncentračním táboře však mělo váhu, která se v procesu ukázala jako neotřesitelná. A tak, ačkoliv byla Winifred původně podle dotazníku klasifikována v I. kategorii nejvážnějších provinilců, soud ji dne 2. 7. 1947 zařadil do mírnější II. skupiny. Byla tak odsouzena k 450 dnům veřejných prací a konfiskaci 60% majetku. Dostala však výjimku z trestu uvěznění v pracovním táboře (který se ve II. skupině jinak uděloval), protože se během války nedopustila žádného násilí a ani její chování nebylo brutální ani represivní. Soud rovněž, poněkud paradoxně, vyzdvihl její velkorysost a humanitu.⁹³ Winifred se proti rozsudku odvolala a v závěru roku 1948 byla její klasifikace zmírněna na III. skupinu „méně závažných“ pachatelů. Nakonec musela zaplatit pokutu 6.000

⁸⁹ Op. cit., s. 433.

⁹⁰ Op. cit., s. 434.

⁹¹ Op. cit., s. 437.

⁹² Op. cit., s. 438.

⁹³ Op. cit., s. 439.

marek a dostala zákaz provozovat dva a půl roku jakýkoliv podnik.⁹⁴ Ve srovnání s původně hrozícími nucenými pracemi to byl pro Winifred významný úspěch.

V roce 1948 zájem západních Spojenců o dotažení denacifikace Německa významně ochabl. Zúctování se stoupenci nacistického režimu nesmělo brzdit hospodářskou obnovu západních okupačních zón a v zahraniční politice se akcent přesouval na nepřítel v podobě SSSR a začínající studenou válku. Řízení před *Spruchkammery* proto byla kvapně dokončována. Z výše jmenovaných osob byl odsouzen například architekt bayreuthského „nacistického chrámu“ Hans Reissinger (IV. stupeň tzv. „stoupenců“ režimu), jeho bratr a ředitel *Bavorské bayreuthské společnosti pro břidličnou ropu*, Adolf Reissinger (rovněž IV. stupeň) nebo bayreuthský archivář Otto Strobel (též IV. stupeň).

Pokud jde o Wielanda Wagnera, i ten byl *Spruchkammerem* odsouzen ve IV. stupni. Proces proběhl – na rozdíl od Winifred – bez většího zájmu a o Wielandově působení v koncentračním táboře nepadla před soudem jediná zmínka. Wielandovi naopak přitížilo jeho členství v rozličných organizacích – v NSDAP od roku 1938, v Hitlerjugend (1933-34), v Říšské komoře výtvarného umění (1939-1945) a Říšské komoře divadel (1943-1945).⁹⁵

Posledním členem rodiny, který stanul před *Spruchkammerem*, byl Bodo Lafferentz, který byl v polovině roku 1949 odsouzen ve III. skupině, stejně, jako Winifred. Bývalý člen SS, držitel mnoha stranických funkcí a úspěšný nacistický podnikatel ovšem nakonec musel platit menší pokutu než ona.

Čtyři roky od konce války tak byla denacifikace, pokud jde o Wagnerovu rodinu, „úspěšně“ dokončena a pro rodinu i bayreuthský festival mohla začít nová historická kapitola. Toho si byl vědom i nový starosta města, sociální demokrat Hans Rollwagen, který si právě znovuotevření *Festspielhausu* vytkl jako jeden ze svých politických cílů.⁹⁶ Ten si také v srpnu 1948 zavolal z Oberwarmensteinachu do Bayreuthu Winifred, aby s ní jednal o dalším osudu festivalu. Návrat Winifred do Bayreuthu potažmo znamenal uvedení jejích synů, Wielanda a Wolfganga do vedení festivalu. Naopak Hans Tietjen v Bayreuthu prozatím vítán nebyl. V dopisu ze dne 17. 12. 1948 Emilu Preetoriovi napsal: „*tak se dědic zmocnil díla pro sebe a bavorská vláda naletěla tomu nejodpornějšímu Hitlerovu oblíbenci.*“⁹⁷

⁹⁴ Op. cit., s. 447.

⁹⁵ BALD, A. – SKRIEBELEIT, J. Op. cit., s. 62.

⁹⁶ TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 105.

⁹⁷ HAMANN, B. Op. cit., s. 448.

4. „Nový Bayreuth“?

4.1. Úskalí znovuotevření festivalového divadla

Formální dokončení denacifikace německých divadel – a s ním i Wagnerovy rodiny – pro bratry Wielanda a Wolfganga znamenalo, že mohli své úsilí soustředit na znovuotevření festivalového divadla. Winifred souhlasila, že se dobrovolně vzdá funkce ředitelky festivalu a předala vedení budoucích wagnerovských slavností svým dvěma synům. Samotný *Festspielhaus*, stejně, jako rodinný majetek však byl nadále vlastnictvím Winifred, která bratrům divadlo pronajímala. Toto uspořádání mělo na jednu stranu ten význam, že Winifred z vedení festivalu formálně odešla, ale z divadla jí stále plynul příjem ve formě nájemného.⁹⁸ Vzhledem k tomu, že Wieland a Wolfgang rozvíjeli své umělecké vize v jejím majetku, který měli pouze „půjčený“, počítala Winifred do budoucna ale i s alespoň určitým vlivem na další podobu bayreuthských inscenací.

Oficiálně ovšem měli stát v čele poválečných her bratři Wieland a Wolfgang. Jakožto starší z obou bratrů měl být Wieland uměleckým vedoucím, zatímco mladší Wolfgang měl být bratrovi nápomocný po organizační stránce. Toto rozdělení bylo logické i vzhledem k tomu, že zatímco Wieland získal během války rozsáhlou uměleckou průpravu jako Overhoffův žák a režisér v Altenburgu a Norimberku, Wolfgang působil za války jako Tietjenův asistent v berlínské Státní opeře spíše v oblasti produkčně-organizační. Snad proto se toho rozdělení úloh mezi bratry udrželo až do Wielandovy předčasné smrti v roce 1966. Podle Wielandovy dcery Nike Wagner mělo tohle prvotní rozdělení rolí zásadní vliv i na celou budoucí spolupráci bratrů. Nike vzpomíná, že strýc Wolfgang léta poněkud úkorně snášel svoji roli druhého z bratrů Wagnerových. Podle Nike bylo problematické již samotné rozhodnutí fakticky ještě za života „odkázat“ bayreuthský festival dvěma bratrům, mezi nimiž muselo toto uspořádání nutně vyvolávat rozpory. Ve své knize *Wagner Theater* přirovnává Nike vztah svého otce a strýce (v nejlepší wagnerovské tradici) k dvojicím soupeřících sourozenců z tetralogie *Prsten Nibelungův* – k obrům Fasoltu a Fafnerovi a ke skřetům Mimemu a Alberichovi.⁹⁹

Znovuotevření festivalu představovalo v poválečném Německu samozřejmě i významné finanční obtíže. Bavorská vláda neměla po měnové reformě v roce 1948

⁹⁸ TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 105.

⁹⁹ WAGNER, N. Op. cit., s. 345-346.

k dispozici prostředky na významnější finanční podporu a, jak píše Spotts,¹⁰⁰ i v očích německé veřejnosti panovaly ohledně budoucnosti divadelní instituce úzce spojené s osobou Adolfa Hitlera významné pochybnosti. Podle Spottse se však snad právě proto našla pro bayreuthský festival podpora mezi německými průmyslníky, často úzce napojenými na starý režim, kteří v Bayreuthu viděli připomínku „starých dobrých“ časů a byli ochotni festival po válce podpořit. Jedním z těchto mužů byl i někdejší dlouholetý Hitlerův spolupracovník Gerhard Rossbach. Ten Hitlerovi již ve 20. letech pomáhal s organizací polovojenského *Freikorpsu* a později se jako jeden z velitelů zúčastnil mnichovského puče a pomáhal organizovat SA. Když ovšem v Hitlerově Německu éra SA skončila „Nocí dlouhých nožů“, přesunul se Rossbach do businessu. Tam přestál světovou válku i denacifikaci a v roce 1949 stál u zrodu *Společnosti přátel Bayreuthu*,¹⁰¹ jejíž členové byli dle Dominika Tomenendala „konzervativní stejně jako majetní.“¹⁰² Peníze na znovuoctvení festivalu se nakonec bratrům podařilo sehnat z mnoha zdrojů – od města Bayreuthu, bavorské vlády, prodejem vysílacích práv rozhlasu i od řady soukromých sponzorů. Naštěstí nebylo nutné sáhnout k prodeji originálních Wagnerových partitur, který bratři rovněž zvažovali. Rozhodující však byl příspěvek mecenášské *Společnosti přátel Bayreuthu*, která jako by byla další cestou, kterou se do festivalového divadla vracel stín svrženého režimu. Když v závěru první plenární schůze Společnosti předstoupila před členy Winifred, dočkala se nadšeného přivítání a ovací ze strany přítomných.

4.2. Znovuoctvení *Festspielhausu* v roce 1951

„V zájmu hladkého průběhu slavnostních her prosíme, aby se jejich účastníci na návrší, kde se slavnostní hry konají, laskavě zřekli rozhovorů a debat politického druhu. Zde jde o umění.“¹⁰³ Právě těmito slovy vytištěnými na letácích vítali Wieland a Wolfgang Wagnerovi návštěvníky prvního poválečného festivalu v létě 1951. Málokterý wagnerovský

¹⁰⁰ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 205.

¹⁰¹ *Společnost přátel Bayreuthu* byla organizací, která jako by navazovala na Patronátní spolky prvních festivalových her v Bayreuthu. Už zakladatel divadla, Richard Wagner, vyzval příznivce svého umění, aby se sdružili do patronátních spolků a pomohli zafinancovat festivalové hry. Z plánovaných 1000 přispěvatelů tenkrát přispěla pouhá třetina. Viz KUČERA, Jan Pavel. *Drama zrozené hudbou*. Praha: Paseka, 1995, s. 191-192.

¹⁰² TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 106. Naopak Wieland Wagner v rozhovoru pro *Welt am Sonntag* v roce 1961 vzpomínal, že nešlo o „fanatické“ wagneriány. HAAS, Willy. Gespräch in Bayreuth mit Wieland Wagner. *Welt am Sonntag* 29. 7. 1961, s. 3.

¹⁰³ Wieland Wagner – Wolfgang Wagner. Leták s textem „*Hier gilt's der Kunst*“, Strojopis. [léto 1951]. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu. Viz obrazová příloha č. 3.

citát tak trefně vystihuje schizofrenické rozpolčení bayreuthského festivalu a snad i osobnosti Richarda Wagnera jako „*Hier gilt's der Kunst!*“ z druhého dějství *Mistrů pěvců norimberských*. Apel na uměleckou povahu Wagnerova díla použil již před rokem 1951 Siegfried Wagner, když v roce 1924 otevíral divadlo po desetileté přestávce způsobené 1. světovou válkou. Provedení německé „národní opery“ *Mistři pěvci norimberští* již tehdy přilákalo nacionalistické publikum, které na závěrečný sbor o „*svatém německém umění*“ spontánně navázalo zpěvem *Deutschland, Deutschland über Alles*. Projevy nacionalismu, napadání židovských návštěvníků a antisemitská propaganda přímo v ulicích města byly v roce 1925 Siegfriedu Wagnerovi odporné a citát „*Zde jde o umění*“ nechal rozmístit na vývěskách po celém *Festspielhausu*. Sám se tehdy údajně vyjádřil, že se nechce dočkat toho, jak publikum v divadle zpívá vojenskou vlasteneckou píseň *Die Wacht am Rhein* a když po příštím představení diváci opět začali zpívat, nechal zhasnout světla.¹⁰⁴

Již ze zmíněného incidentu z roku 1925 je patrné, že striktní oddělení Wagnerova umění a politiky je ve své podstatě nemožné. Richard Wagner byl svým založením politicky aktivní a politicky smýšlející člověk a jeho politické názory jsou nikoliv nejméně důležitým prvkem řady jeho hudebních dramát. Kdyby Wagner neměl ambice, změnit svým dílem svět, nepřitahoval by možná Bayreuth ani vynikající myslitele, jako byl Friedrich Nietzsche nebo Thomas Mann, ale ani politicky angažované osobnosti, jako byl Chamberlain nebo Hitler. Snaha depolitizovat Wagnerovo dílo samozřejmě mohla být v roce 1925 i v roce 1951 tváří v tvář nacionalismu a nacismu pochopitelná, ale ve své podstatě byla „anti-wagnerovská“ a zákonitě musela a musí být podrývána samotným obsahem předváděných hudebních dramát.

Je také pravdou, že Wieland s Wolfgangem se svým „novým“ (apolitickým) Bayreuthem u některých pozorovatelů narazili. Velmi nemilosrdně se vyjádřil například výše zmiňovaný Franz Beidler ve svém článku *Pochyby o Bayreuthu*, v němž shrnul svůj pohled na vývoj festivalu od doby Richarda Wagnera do aktuálního roku 1951. Je pravdou, že Beidler mohl být vůči duu Wieland-Wolfgang zaujatý z osobních důvodů (jak je popsáno výše, neuspěl již dříve se svým projektem nadace, která by fakticky znamenala jeho vládu nad Bayreuthem). I tak si ovšem z jeho slov lze dovodit mnohé o tom, jak festivalové hry v roce 1951 vypadaly a působily: „*To, co bylo v roce 1945 zcela nepředstavitelné, se stalo skutečností: pouhých šest let po nevídaném materiálním a ještě víc morálním kolapsu... bayreuthský festival pokračuje, jako by se nic nestalo, bez sebemenšího vnějšího náznaku*

¹⁰⁴ CARR, J. Op. cit., s. 148.

změny systému, změny kurzu, proměny smýšlení, nýbrž právě naopak, s hrdě zdůrazňovanou kontinuitou, dokonce s pompou a luxusem hodným společenské události první kategorie.“¹⁰⁵

Beidlerova slova o okázalé návaznosti na festivaly z nacistického období docení jistě každý, kdo si vezme do ruky *Festspielbuch*¹⁰⁶ z roku 1951, který měl v sérii teoretických i faktografických článků přiblížit bayreuthské slavnosti poválečnému publiku. Hned na úvodní stránce vítá čtenáře fotografie busty Richarda Wagnera vytvořená na Hitlerův příkaz elitním nacistickým sochařem Arnem Brekerem.¹⁰⁷ Na dalších stránkách nalezneme texty od Zdenka von Kraft, rakouského spisovatele a dlouholetého stoupence Adolfa Hitlera. Ten do knihy přispěl především patetickou básní *Génies* opěvující znovuzrození a nesmrtelnost nejen wagnerovské myšlenky, ale i obnoveného kruhu či společenství soustředěného kolem Bayreuthu.¹⁰⁸ Von Kraft je rovněž autorem článku *75 let bayreuthských festivalových her*, ve kterém podává přehled historie festivalu. Osobu Adolfa Hitlera opatrně zmiňuje pouze v té souvislosti, že za jeho éry byla bayreuthská myšlenka použita pro reprezentaci vládních činitelů. Působení Winifred Wagner hodnotí jednoznačně kladně: „*Pracovala neustále a vytrvale. Bayreuth sice změnil trochu svoji podobu i význam a jeho ‚slavnostnost‘ se otevřela z vnitřku směrem ven. Zůstává však a žije dost silný na to, aby přestál zlovlné interpretace.*“¹⁰⁹ Na dalších řádcích von Kraft „prorocky“ předpovídá, že – stejně, jako v minulosti – bude Bayreuth jistě (úspěšně) čelit nepřátelské agitaci s politickým podtextem.¹¹⁰ Svůj článek končí autor optimisticky laděnou kapitolou „*Chceme doufat?*“, v níž sentimentálně popisuje Wielandovy a Wolfgangovy děti hrající si v zámeckém parku za vilou *Wahnfried*. Historický úkol bratrů Wagnerových pak von Kraft shrnuje takto: „*Jejich úkolem je, potřeť splnit velké zadání, vybudovat znovu velké dílo jejich děda takřka z ničeho. Wagnerova smrt a dvě války to dílo třikrát takřka pohřbily, ale nyní kvete nový život takřka viditelně přímo na troskách.*“¹¹¹

¹⁰⁵ BEIDLER, W. Franz. Bedenke gegen Bayreuth. *Das literarische Deutschland* 20. 8. 1951, s. 1.

¹⁰⁶ Jedná se o více než dvoustostránkovou publikaci vydávanou přímo vedením festivalu, sestávající především z esejí na rozličná wagnerovská témata, často zaměřená na aktuální ročník festivalu.

¹⁰⁷ Busta je dodnes k vidění v parku pod *Festspielhaus*em.

¹⁰⁸ Také „Bayreuthský kruh“ se obrodil - na poslední straně *Festspielbuchu* nalezneme trojjazyčný náborový text pro nově založenou *Společnost přátel Bayreuthu*.

¹⁰⁹ KRAFT, von Zdenko. 75 Jahre Bayreuther Festspiele. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951, s. 17.

¹¹⁰ Op. cit.

¹¹¹ Op. cit. s., 21.

Vedle von Krafta se nicméně v souvislosti s festivalem v roce 1951 vrátila do organizačního zázemí slavnostních her i řada dalších prominentů nacistického režimu či osob přímo spojených s érou „panování“ Winifred Wagner v Bayreuthu.

Do výše zmiňovaného *Festspielbuchu* tak přispěl mj. již vzpomínaný strýc Wielandovy manželky, Hans Reissinger, architekt *Domu německé výchovy*. Ten zřejmě v souvislosti se svým bayreuthským „nacistickým chrámem“ nepociťoval žádný stud a ve festivalové publikaci se rozepsal na téma *Richard Wagner jako stavitel a Bayreuth, krásné město*. V nich informativně a věcně pojednal nejprve *Festspielhaus* a *Wahnfried*, tj. budovy navržené za přímé účasti slavného skladatele, a posléze seznámil návštěvníky s architekturou a významnými budovami města. Reissinger se dále aktivně zapojil do přípravy festivalu, když navrhl konzervativní scénu a kostýmy k inscenaci *Mistrů pěvců norimberských*.

Svojí troškou přispěl v roce 1951 také kdysi zavržený Wielandův mentor, Kurt Overhoff, který ve své stati *Znějící vesmír Richarda Wagnera* dospěl na základě muzikologické analýzy Wagnerova díla k závěru, že Wagnerova díla působí na lidi všech ras (!) a národů, „*neboť tato hudba nemůže podlehnout žádné módě nebo výkyvům lidských chutí, protože je v pravém smyslu slova „nadlidská“, totiž je znějícím vesmírem*“.¹¹²

Beidlerovy stížnosti na „kontinuitu“ a absenci distancování se od předchozího režimu dobře dokládá také přítomnost dvou dalších jmen ve *Festspielbuchu* navázaných přímo na nacistickou ideologii. Prvním z nich je Paul Bülow, který na svoji brožuru z roku 1933 *Adolf Hitler a bayreuthský kulturní kruh*¹¹³ úspěšně navázal statí *První bayreuthské festivalové léto 1876 ve světle anekdot*. Na autora, který v roce jmenování Adolfa Hitlera kancléřem opěvoval roli *Bayreuthských listů*¹¹⁴ v boji za nacionálněsocialistickou věc, si v roce 1951 zvolil překvapivě veselé téma. Konečně je třeba zmínit článek *Hudební utváření Richarda Wagnera* z pera významného nacistického ideologa Hanse Grunského.¹¹⁵ Ten v období Třetí říše proslul především svými spisy namířenými proti židovským filozofům a snahou vytvořit pro nacismus svébytnou filozofii.

¹¹² OVERHOFF, Kurt. Richard Wagners tönender Kosmos. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951, s. 87.

¹¹³ KUČERA, Jan Pavel. „... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“. Op. cit., s. 186.

¹¹⁴ *Bayreuthské listy* s podtitulem „zprávy wagnerovského spolku“ bylo periodikum, které vzniklo v roce 1878 na popud Richarda Wagnera za účelem propagace jeho myšlenek, díla a *Festspielhausu*. Kolem *Bayreuthských listů* se semkli po smrti Richarda Wagnera jeho uctívači, kteří vytvořili tzv. bayreuthský kruh.

¹¹⁵ Byl synem hudebního vědce a nacistického propagátora Karla Grunského, který hojně přispíval do *Bayreuthských listů* a byl tedy jednou z osobností, které ve své brožuře tak vyzdvihoval Paul Bülow.

Výčet kontroverzních osobností spoluutvářejících program „Nového Bayreuthu“ ovšem nekončí u přispěvatelů do *Festspielbuchu*. V této souvislosti je třeba zmínit i dirigenty, tj. osobnosti pro festival zásadní z uměleckého hlediska. Wieland a Wolfgang se rozhodli navázat na myšlenku svého dědečka, který u příležitosti položení základního kamene *Festspielhausu* v roce 1872 dirigoval v bayreuthském markraběcím divadle Beethovenovu *9. symfonii*. Jeho vnukové se rozhodli symfonií s *Ódou na radost* zahájit 29. 7. 1951 obnovený festival. Jako dirigenta prestižního koncertu zvolili nejvýznamnějšího dirigenta Třetí říše, Wilhelma Furtwänglera, který ovšem proslul¹¹⁶ mj. dirigováním stejné symfonie v roce 1942 s berlínskou filharmonií u příležitosti Hitlerových narozenin.¹¹⁷ Uznávaný britský kritik Ernest Newman byl poněkud znechucen tím, co označil za Furtwänglerovu exhibici a shrnul celkový dojem slovy „příliš mnoho Furtwänglera a příliš málo Beethovena“.¹¹⁸ V závěru recenze dodává, že obecnost bylo nadšené a „jestli závěrečný aplaus nebyl projevem čisté hysterie, tak nepoznám primadonou vyvolanou hysterii ani, když ji vidím“.¹¹⁹

Ani další z hlavních dirigentů festivalu 1951, Hans Knappertsbusch, neměl v souvislosti s nacistickým režimem zcela čistý štít. Ačkoliv byl obecně vnímán jako umělec, který si díky svým vynikajícím schopnostem mohl dovolit před nacisty nepoklonkovat, je pravdou, že v roce 1933 inicioval štvavou kampaň proti Thomasi Mannovi a jeho eseji *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera* publikované k 50. výročí smrti skladatele. Mann se v eseji pustil vzhledem k dějinnému období na „tenký led“, když vyličil Richarda Wagnera jako geniálního diletanta¹²⁰ čerpajícího především ze schopnosti pomocí hudebního dramatu apelovat na nejhlubší rovinu lidské duše. Přes neskonalý obdiv k Wagnerovu hudebně-dramatickému dílu si Mann „dovolil“ kritizovat Wagnerovy teoretické spisy a zpochybnil samotnou myšlenku *Gesamtkunstwerku*. Za „diletantskou“ označil Mann Wagnerovu představu „rozpadu“ jakéhosi prvotního antického celistvého umění na nesamonosné části, které má *Gesamtkunstwerk* znovu sjednotit. Podle Manna je třeba za tímto velkým Wagnerovým plánem třeba vidět prozaickou skutečnost, že Wagner nebyl příliš dobrý básník ani spisovatel, o výtvarné umění se nezajímal a doopravdy do hloubky zkrátka rozuměl pouze

¹¹⁶ CARR, J. Op. cit., s. 246-247.

¹¹⁷ O tomto incidentu a Furtwänglerově *Spruchkammeru* pojednává mj. divadelní hra Ronalda Harwooda *Taking Sides* (česky *Na miskách vah*), podle níž mj. v roce 2001 vznikl stejnojmenný film v režii Isztvána Szabó.

¹¹⁸ NEWMAN, Ernest. Bayreuth Revived. *The Sunday Times* 12. 8. 1951, [s. ?].

¹¹⁹ Op. cit.

¹²⁰ MANN, Thomas. Utrpenie a veľkosť Richarda Wagnera. In *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Přel. Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1976, s. 44.

opeře. Jí se proto rozhodl – z čistě osobních důvodů – všechna ostatní umění podřídil. Tento názor samozřejmě musel u militantních zastánců „svatého německého umění“ narazit. Mnohým zřejmě po chuti nebylo ani to, že Mannova esej má mnoho rysů psychoanalýzy a odkazuje jak na neurózy a úzkosti přímo ve Wagnerově duši, tak na propojení řeči nevědomí a řeči mýtů, na němž Wagnerovo dílo staví.¹²¹ Ačkoliv dnes můžeme Manna chápat tak, že Wagnera líčí jako génia, který zpracovával psychoanalytická témata dávno před Freudem, ve třicátých letech byly předsudky vůči Freudovi a psychoanalýze velmi rozšířené. Mohlo se tak zdát, že Mann spojuje Wagnera s pokleslou, nevědeckou (a židovskou) psychoanalytickou teorií. Knappertsbusch byl Mannovou statí pohoršen, a jakožto ředitel bavorské Státní opery zorganizoval spolu s tamním hudebním ředitelem Hansem Pfitznerem v dubnu roku 1933 kampaň ve formě článku *Protest Mnichova, města Richarda Wagnera*. Pod článkem bylo podepsáno na 41 kulturních osobností, mj. skladatel Richard Strauss, které se ohradily proti „estetizujícímu snobství“ a odsoudili Manna jako člověka, který píše o věcech, kterým nerozumí.¹²² Jak bylo řečeno, článek vyšel v dubnu 1933, tedy již po požáru Říšského sněmu a za Hitlerova kancléřství. Jak nicméně uvádí Carr, je pravděpodobné, že manifestace osobností německého kulturního života proti jeho osobě byla poslední kapkou, která přiměla Thomase Manna k rozhodnutí přečkat období Hitlerovy vlády v emigraci.¹²³

Posledním z trojice dirigentů, kteří se podíleli na festivalových hrách v roce 1951, byl Furtwänglerův mladší rival Herbert von Karajan. Ten jako mladý ambiciózní umělec vstoupil do NSDAP hned dvakrát – jednou v Rakousku a podruhé v Německu. V Bayreuthu byl však víceméně neznámou tváří a kolem angažmá relativně mladého dirigenta panovaly určité pochybnosti. Podle Skeltona se i Wieland obával, že zatímco staří dirigenti jsou nabídkou z Bayreuthu poctěni, mladí umělci na vrcholu sil mohou požadovat nepřiměřeně vysokou odměnu.¹²⁴

Jakkoliv je tedy festival z roku 1951 spojován se slovním spojením „Nový Bayreuth“, z personálního hlediska se – jak psal Franz Beidler – jednalo spíše o Bayreuth „starý“. Těžko přitom argumentovat, že Wieland a Wolfgang prostě neměli z čeho vybírat, a že kdo se zajímal o Wagnera, zajímal se o něj i za nacismu, takže k osobnostem spojovaným s nacismem neexistovala žádná alternativa. Wagnerovo dílo se kontinuálně těšilo celosvětové oblibě a s wagnerovskou interpretací byla spojena řada jmen bez jakýchkoliv vazeb na

¹²¹ Op. cit., s. 38.

¹²² [?]. Protest der Richard -Wagner - Stadt München. *Münchner Neueste Nachrichten* 16., 17. 4. 1933, s. 4.

¹²³ CARR, J. Op. cit., s. 247.

¹²⁴ SKELTON, G. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. Op. cit., s. 99.

předchozí režim – jména jako Arturo Toscanini, Bruno Walter, Oto Klemperer nebo i Rafael Kubelík.¹²⁵ Ačkoliv můžeme jen spekulovat, zda by osobnosti typu Toscaniniho byly ochotné působit v Bayreuthu, kde nad chodem festivalu stále ze zákulisí dohlížela Winifred, nabízí se úvaha, zda množství „přátel“ předchozího režimu podílejících se na organizaci festivalu v roce 1951 nesouviselo se *Společností přátel Bayreuthu*, která festival z velké části financovala, a která byla – jak je popsáno výše – v rukou konzervativních průmyslníků s láskou vzpomínajících na hitlerovské Německo. Určité rozpaky kolem tohoto aspektu „Nového Bayreuthu“ potvrzuje i skutečnost, že ačkoliv wagnerovský „svatostánek“ v roce 1951 navštívili představitelé vlád okupačních zón (s výjimkou ruské), kancléř Konrad Adenauer i prezident Theodor Heuss na festivalu v roce 1951 chyběli.¹²⁶

4.3. Umělecký koncept „Nového Bayreuthu“

Frederic Spotts označil znovuotevření bayreuthského festivalu Wielandovým *Parsifalem* za „největší operní událost v Německu od uvedení *Vojcka v Berlíně* v prosinci 1925.“¹²⁷ Namísto lesní tišiny s jezerem a hradem Grálu na kopci v pozadí před diváky ze tmy (bez otevření opony) vyvstala takřka prázdná scéna jen vzdáleně evokující náladu lesa prostoupeného svitem ranního slunce.¹²⁸ Tak se „Nový Bayreuth“ poprvé zjevil (více či méně šokovanému) publiku.

Pokud tedy konzervativní pravicoví mecenáši nadšeně aplaudovali Winifred Wagner a mohli si pochvalovat přítomnost „staré gardy“ při čtení *Festspielbuchu*, při pohledu na scénu je čekalo nemilé překvapení. Wieland Wagner skutečně spustil v Bayreuthu revoluci a jako se celé denacifikované Německo mělo zcela distancovat od nacistické minulosti, svým nastudováním *Parsifala* se zcela distancoval od předchozí inscenační tradice.

Tradice přitom byla do té doby vnímána jako klíčová hodnota bayreuthského festivalu. Sám Wagner napsal ke všem svým dramatům detailní režijní poznámky a popisy scén a myšlenka *Gesamtkunstwerku* byla tradičně chápána tak, že v důsledku těsného propojení všech elementů představení je pojmově vyloučeno, se od těchto pokynů a popisů výrazněji odchylovat. V roce 1951 už sice nebyl ve vedení Bayreuthu nikdo, kdo by se s Wagnerem osobně setkal, ale řada přítomných pamatovala Cosimu, takže osobní vliv mrtvého Mistra na

¹²⁵ Který mj. v pozdějších letech v Mnichově nahrál vynikajícího *Lohengrina*, *Parsifala* a *Mistry pěvce norimberské*. CARR, J. Op. cit., s. 248.

¹²⁶ TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 106.

¹²⁷ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 212.

¹²⁸ Viz obrazová příloha č. 4.

podobu jeho vlastního divadla pro provádění jeho vlastních děl byl stále takřka hmatatelný. Zásadním odklonům od Wagnerem zavedené inscenační praxe paradoxně bránila i Thomasem Mannem formulovaná skutečnost, že Wagnerova díla jsou prostoupena jeho vlastní osobností, což je dále podtrženo množstvím článků, dopisů a pojednání, v nichž Wagner svá vlastní díla interpretoval. V tomto ohledu je třeba dát za pravdu britské kritičce a autorce knihy „*Nový Bayreuth*“ Penelope Turing, která srovnává shakespearovský festival ve Stratfordu s festivalem v Bayreuthu a konstatuje, že „*shakespearovský inscenátor ví příliš málo o autorových přáních, musí vše interpretovat z her samotných (...) Wagnerovský inscenátor ví naopak až příliš mnoho.*“¹²⁹

Wieland Wagner si byl samozřejmě tohoto velkého inscenačního odkazu vědom, stejně, jako symbolického významu svého děda a jeho festivalového divadla pro německý konzervativismus. Napsal proto do *Festspielbuchu* pro rok 1951 teoretické pojednání *Tradice a inovace*, které bývá chápáno jako „manifest“ poválečného „Nového Bayreuthu“. Základním východiskem bylo i pro Wielanda respektování Wagnerova díla a odkazu, avšak bez zbytečného lpění na aspektech, které ani sám Wagner nepovažoval za zásadní. Vyšel přitom ze základní teze, že „*Věrnost a proměna, opatrování a pokrok jsou póly všeho živoucího*“.¹³⁰ Podle Wielanda „*dílo Richarda Wagnera nesnese ve svém vnitřním obsahu žádné změny*“,¹³¹ nicméně zbytečná ztrnulost vede k rozkladu. Dramatické dílo jakožto dílo živé musí v čase procházet proměnou, aby se nestalo čímsi mrtvým a inscenátor se nestal „*hrobníkem díla*“.¹³² V tomto ohledu se Wieland vymezil proti přepjatému tradicionalismu a upozornil na skutečnost, že podoba, v níž byla Wagnerova díla inscenována za Mistrova života, nemusela nutně přesně vystihovat Wagnerovu představu (pokud ji vůbec měl). „*Jaké požadavky by Wagner, kdyby dnes mohl na festivalový kopec stoupat, stanovil?*“¹³³ ptá se Wieland a připomíná poznámku z Cosimina deníku z roku 1978, kdy skladatel ze starostí s líčidly a kostýmy zalitoval, že kromě neviditelného orchestřiště nevyalezl i „*neviditelné divadlo*“.¹³⁴

Pokud bychom tedy měli nějak shrnout program „Nového Bayreuthu“ po inscenační stránce, v roce 1951 byla v jeho jádru Wielandova snaha inscenovat Wagnerova díla maximálně věrně jejich obsahu a myšlence, ale bez zátěže v čase ustrnulých scénických propriet. Wieland poukázal na skutečnost, že například efekty, které bylo dříve nutno malovat

¹²⁹ TURING, Penelope. *New Bayreuth*. Great Britain: Jersey Artists, 1969, s. 21.

¹³⁰ WAGNER, Wieland. Überlieferung und Neugestaltung. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951, s. 22.

¹³¹ Op. cit.

¹³² Op. cit.

¹³³ Op. cit.

¹³⁴ Op. cit., s. 26.

na kulisy, lze účinně nahradit elektrickými reflektory – „osvětlený prostor nahradil osvětlený obraz“.¹³⁵

Wielanův *Parsifal* z roku 1951 byl koncepcí Nového Bayreuthu maximálně věrný. Scéna se většinu času ztrácela v přítomí, z něhož vyvstávaly jen v náznaku prvky toho, co byli diváci zvyklí vídat na scéně v plné kašírované nádheře – stíny obřích sloupů síně hradu Grálu, Klingsorova začarovaná zahrada přítomná jen v barvách, nikoliv v tvarech, prázdná pustina namísto lesa. V prvním dějství chyběla labuť a ve třetím dějství holubice. Když se jeden z rozhořčených diváků ptal po premiéře dirigenta Knappertsbusche, jak se vůbec mohl na takové inscenaci podílet, odpovědět dirigent (napůl) žertem, že na zkouškách prostě předpokládal, že kulisy se ještě vyrábějí a na premiéře už budou.¹³⁶

Také *Prsten Nibelungův* z roku 1951 ve Wielandově režii nabídl prázdnou scénu víceméně bez kulis a důraz na práci se světlem.¹³⁷ Německá teatroložka a muzikoložka Ingrid Kapsamer ve své studii o Wielandových *Prstenech* tuto inscenaci pojmenovala „mystickým prostorem – úběžníkem západní Evropy“.¹³⁸ Inscenace podle ní vyjadřuje étos 50. let v Západním Německu akcentující návrat k západoevropské duchovní tradici adenauerovského Německa a odmítnutí agresivní politiky Východního Německa.¹³⁹ Od germánské látky a souvisejících konotací si Wieland vytvořil odstup¹⁴⁰ použitím kostýmů spíše antického rázu. Jednalo se o promyšlený krok, protože tragický příběh o hrdinech porušujících zákazy bohů dobře funguje ve skandinávském i středomořském prostředí – a navíc Richard Wagner byl posedlý antickým dramatem a koncipoval *Prsten Nibelungův* v podstatě jako německou verzi mýtického řeckého dramatu. Wieland tuto myšlenku rozvíjel i dále – středem scény byl kruh odkazující jednak na *orchestru* řeckého divadla, ale také na *Ring* – tj. prsten či kruh, o který v příběhu jde. Tento kruh byl v jednotlivých scénách různě rozbíjen a deformován, aby svého dokonalého tvaru nabyl až na samém konci příběhu, kdy se prokletý prsten očištěný vrací na dno Rýna. Faktem nicméně je, že provedení *Prstenu Nibelungova* z roku 1951 bylo oproti *Parsifalovi* konzervativnější a bylo bohatší na tradiční kulisy i rekvizity. Sám Wieland nebyl s inscenacemi zcela spokojen a v dalších letech cyklus dále přizpůsoboval své koncepci.

¹³⁵ Op. cit., s. 23

¹³⁶ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 214.

¹³⁷ Kapsamer ve své studii připomíná, že tento přístup (v ranější verzi) Wieland použil již v divadle v Altenburgu, kde ve válečných letech 1943-1944 zinscenoval také *Prsten*. KAPSAMER, Ingrid. *Zu Wieland Wagners Ring – Inszenierungen 1951 und 1965*. In *Die Szene als Modell*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, s. 83.

¹³⁸ Op. cit.

¹³⁹ Op. cit., s. 88-89.

¹⁴⁰ Tomenendal přímo uvádí: „Pořečtění znamenalo odgermánštění a tedy i denacifikaci.“ TOMENENDAL, D. Op. cit., s. 109.

V určitém kontrastu k oběma „novo-bayreuthským“ inscenacím stálo v roce 1951 nastudování *Mistrů pěvců norimberských*, které z dobových fotografií působí až „nepatřičně“ tradičně. Jednalo se ovšem o záměr, protože Wieland Wagner v této fázi ještě nedokázal sloučit námět komedie z renesančního Norimberku se svojí metodou založenou na odhmotnění a abstraktním pojetí scény. Ve stati *Tradice a inovace* napsal, že realistické historické zasazení a podrobné líčení renesančního města je v tomto případě součástí celkového významu díla, do něhož není možné zasahovat. „*Mistři pěvci například vyžadují určitý naturalismus (vyplývající z historicky daného času, geografického zasazení a lidských postav z masa a kostí)*.“¹⁴¹ Wieland proto na toto dílo nechtěl aplikovat postupy vhodné pro velké mýtické příběhy nevyprávějící o reálných lidech, ale postavách symbolizujících určité principy či obecné pravdy mýtických proporcí. Produkci *Mistrů pěvců* proto přenechal Otto Hartmannovi a konzervativní scénu a kostýmy Hansi Reissingerovi.

Reakce kritiků na Wielandovy revoluční inscenace byly rozporuplné. Pro Hanse Schnoora písařího pro *Westfalen Blatt* bylo Wielandovo pojetí pouhou nudnou „stínohrou“ neschopnou udržet pozornost u čtyřhodinových dramatických kolosů.¹⁴² Heinz Joachim v *Die Welt* varoval před změnou divadelních představení do podoby oratoria či koncertního provedení.¹⁴³ Naopak Ernest Newman písaří pro *Sunday Times* byl nadšen a označil Wielandova *Parsifala* za „jeden ze tří nebo čtyř nejsilnějších duchovních zážitků“¹⁴⁴ svého života. Vedle Knappertsbusche a Karajana (který vedl zkoušky) si Newmanovu chválu vysloužil i Wieland Wagner: „*Jednou věcí si můžeme být naprosto jisti – že ve Wielandu Wagnerovi (Siegfriedovu synovi) máme mladého génia, s nímž se Bayreuth vydává na novou dráhu energického rozvoje.*“¹⁴⁵

4.4. „Nový Bayreuth“ v éře Wielanda Wagnera

Wielandův „Nový Bayreuth“ byl od počátku kompromisem. Wagnerova rodina potřebovala na znovuotevření festivalu finanční prostředky a ty byla ochotna poskytnout především „stará garda“ wagneriánů, pro které byl v důsledku posledních takřka osmdesáti let Bayreuth „svatyní“ německého tradicionalismu, nacionalismu i všeho dobrého, co

¹⁴¹ WAGNER, Wieland. Überlieferung und Neugestaltung. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Op. cit., s. 23-24.

¹⁴² SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 212.

¹⁴³ JOACHIM, Heinz. Der neue Bayreuther „Parsifal“. *Die Welt* 1. 8. 1951, [s. ?].

¹⁴⁴ NEWMAN, Ernest. Bayreuth Revived. *The Sunday Times* 5. 8. 1951, [s. ?].

¹⁴⁵ Op. cit.

představovalo německé vlastenectví a romantismus 19. století. Tito lidé si od obnovy festivalu slibovali znovuzrození estetiky a hodnot, které v zemi zdecimované prohranou světovou válkou postrádali. Doufali ve vytvoření oázy vilémovského Německa uprostřed pouště poválečného Německa demokratického. Wieland sice potřeboval peníze těchto „skalních“ wagneriánů, ale jeho vize budoucnosti bayreuthského festivalu byla zcela opačná. Pod jeho programem očištění wagnerovských inscenací od zbytečných kulis, rekvizit a zátěže „zakonzervované“ inscenační tradice byl ve skutečnosti hlubší záměr, osvobodit a očistit festivalové divadlo právě od konzervativních politických elementů a vymezit se proti dědictví, které v Bayreuthu zanechal Adolf Hitler.¹⁴⁶ Wielandův důraz na význam a obsah Wagnerových děl a zdůrazňování, že se jedná o díla živá, univerzálně platná, která nepotřebují být svázána inscenační tradicí, byl ve svém jádru v přímém rozporu s očekáváními „tvrdeho jádra“ reprezentovaného *Společností přátel Bayreuthu*.

Rozčarování odpůrci „Nového Bayreuthu“ se proto semkli právě kolem odporu proti Wielandovu inscenačnímu stylu.¹⁴⁷ Ve skutečnosti však pro mnohé byla nepřijatelná především Wielandova snaha přetvořit Bayreuth z jakéhosi svatostánku slavné (?) minulosti v „*dílnu a svobodné umělecké diskuzní fórum*“.¹⁴⁸ Tváří v tvář této hrozbě se proti-wielandovská opozice v roce 1953 spojila ve *Společnosti pro věrnou prezentaci dramát Richarda Wagnera*. Jejimi zakladateli byly dvě výše zmiňované osoby – Hans Pfitzner, který v roce 1933 inicioval štvavou kampaň proti Thomasi Mannovi, a někdejší nacistický ideolog Hans Grunsky, který v roce 1951 přispěl Wielandovi do *Festspielbuchu*. Aktivity společnosti zahrnovaly kromě letákových kampaní mj. též žalobu vedenou s cílem prohlásit některé prvky wagnerovských inscenací za národní památky, které budou pro všechny další inscenace nedotknutelné. Mezi ně patřily tak zásadní propriety jako Lohengrinův labutí člun, Valkýřina zbroj nebo Siegfriedův medvěd.

Wieland byl nicméně na podobnou reakci připraven a nenechal se jí ve svém úsilí odradit. Během následujících let proto odstraňoval z *Prstenu Nibelungova* další kulisy a rekvizity. Skutečná pohroma však pro konzervativní wagneriány přišla až v roce 1956, kdy

¹⁴⁶ Ingrid Kapsamer v této souvislosti píše o ukončení používání bayreuthského festivalu jako „*nástroje propagandy Třetí říše skrze korekturu desetiletých výkladových schémat děl Richarda Wagnera*“. KAPSAMER, I. Zu Wieland Wagners Ring – Inszenierungen 1951 und 1965. *Die Szene als Modell*. Op. cit., s. 77.

¹⁴⁷ Spotts poznamenává, že určitá změna oproti předchozímu období spočívala především v tom, že o „židovských vlivech“ a „kulturním bolševismu“ se mezi Wielandovými odpůrci už nehovořilo na veřejnosti. SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 229.

¹⁴⁸ KAPSAMER, I. Zu Wieland Wagners Ring – Inszenierungen 1951 und 1965. In *Die Szene als Modell*. Op. cit., s. 77.

Wieland uvedl svoji inscenaci *Mistrů pěvců norimberských*. Jak je uvedeno výše, Wieland sám v roce 1951 napsal, že tato Wagnerova komedie je příliš úzce spjatá s konkrétním místem a časem, a tedy není vhodná pro abstraktní režijní pojetí „Nového Bayreuthu“. Nechtěně tím ovšem způsobil, že tradiční inscenace Otto Hartmanna a Hanse Reissingera se stala „poslední baštou“, k níž se nacionalistická část publika mohla upínat. Je samozřejmě třeba připomenout, že *Mistři pěvců norimberští* mají v některých pasážích výrazný vlastenecký prvek a závěrečný sbor o „svatém německém umění“ může vyvolávat rozpaky dodnes. Wieland proto zřejmě dospěl k závěru, že dokud bude mít v Bayreuthu konzervativní inscenaci *Mistrů pěvců norimberských*, nebude jeho program odpoutání se od nacistické minulosti zcela naplněn.

První dějství odehrávající se v kostele bylo přijato ještě celkem pozitivně. Sbor měšťanů na mši byl sice nahrazen uniformě oděným sborem zpívajícím čelem k divákům, nicméně ze scény s gotickým zdobením a sochami Adama a Evy bylo zjevné, že se děj odehrává v kostele. Skandální ovšem byla scéna druhého dějství. Namísto úzké norimberské ulice s šefíkem a lípou, Sachsovým verpánkem a dalšími nezbytnými proprietami se před diváky objevila prázdná scéna s naznačenou středověkou dlažbou a dvěma obřími koulemi listů a květů zavěšenými ve vzduchu.¹⁴⁹ Z kulis jinak zůstaly jen dvě lavice. Vše bylo pohrouženo do temně modrého šera letního podvečera. Naprostou pohromou pak bylo dějství třetí, které namísto pestré podívané na norimberské měšťany sročené na louce za městem se siluetou Norimberku v pozadí nabídlo pohled na příkré tribuny s uniformě oblečenými diváky, před nimiž se v kruhové orchestře odehrával strnulý děj.¹⁵⁰ Toto dějství postrádalo vše, na co se konzervativní diváci těšili – chyběly praporce cechů, lodičky plující po řece a bezstarostnost požehnané „staré“ doby. Zvlášť úkorně nesli ovšem konzervativci absolutní absenci Norimberku jako města, snad tím spíše, že skutečný Norimberk byl po válce v troskách a jeho nepřítomnost na scéně jako by jim připomínala, že ona požehnaná stará doba je nenávratně pryč. Inscenaci se proto začalo říkat „*Mistři pěvců bez Norimberku*“.¹⁵¹

Reakce konzervativního „křídla“ byla agresivní a dokonce i mecenášská *Společnost přátel Bayreuthu* Wielandovi pohrozila, že stáhne finanční podporu festivalu, pokud se na scénu nevrátí klíčové rekvizity a kulisy, které předseda společnosti Moritz Klönne sepsal do podoby seznamu. Negativní reakce ale vyvolala inscenace též v řadách politiků a novinářů. Wieland nicméně s touto reakcí počítal a jak uvádí Spotts, Wieland se v této fázi smířil s tím, že konzervativní pravice bude i nadále součástí bayreuthského publika, nicméně byl

¹⁴⁹ Viz obrazová příloha č. 5.

¹⁵⁰ Viz obrazová příloha č. 6.

¹⁵¹ TURING, P. Op. cit., s 35.

odhodlán, nenechat si od ní diktovat, jak mají vypadat představení.¹⁵² Jednalo se o logický důsledek kompromisu, který „Nový Bayreuth“ musel akceptovat a Wieland Wagner se rozhodl svými inscenacemi „vyvažovat“ pravicově konzervativní element, kterého nebylo možné se zcela zbavit. Pro příští rok také inscenaci *Mistrů pěvců norimberských* upravil. Skandální prázdnou scénu druhého dějství zaplnil obrysy norimberských střeš, stromům přidal kmeny a dosáhl vzhledu stále podvečerně náladového, ale přeci jen výrazně konkrétnějšího. Do středu amfiteátru ve třetím dějství přidal velký praporec s historizujícím obrazem Norimberku. Město se tak přeci jen ocitlo na scéně – i když jen „na obrázku“.

Wielandův zásah do tradičního způsobu inscenování *Mistrů pěvců norimberských* lze chápat jako určitý zlom ve vývoji „Nového Bayreuthu“. Nadále v podstatě není možné bezvýhradně akceptovat Wielandův umělecký „program“ z roku 1951, podle něhož zásadně nechtěl zasahovat do vnitřního významu děl tak, jak je Richard Wagner napsal. Tím, že Wieland z *Mistrů pěvců norimberských* odebral „lokální kolorit“, v němž podle tolika diváků tkvělo jádro kouzla této opery, dal najevo zásadní proměnu svého inscenačního přístupu. Je otázkou, zda v něm klíčilo rozhodnutí, postavit se proti samotnému „vnitřnímu významu“ Wagnerových děl, nebo zda pouze při hledání tohoto „vnitřního významu“ zašel dál, než si před ním kdo dokázal představit.¹⁵³ Ať tak či onak, je pravděpodobné, že Wieland Wagner se v 60. letech – podobně, jako jeho dědeček o 130 let dříve – nechal inspirovat nečekaným zdrojem – levicovými mysliteli. Stejně, jako byl Richard Wagner ve svých pařížských letech fascinován Saint-Simonem a Michaiilem Bakuninem, Wieland Wagner našel řešení wagnerovského inscenačního dilematu v dílech autorů, jako byli Sigmund Freud, Carl Gustav Jung či především Theodor W. Adorno. A snad právě Adorno byl pro Wielanda rozhodujícím vlivem, který do značné míry určil jeho přístup k inscenaci Wagnerových oper až do Wielandovy smrti.

Adorno patřil k velkým kritikům evropského vývoje v 19. století a jeho myšlenky byly v přímém rozporu s nostalgickým sněním o požehnané době před 1. světovou válkou. Adorno spatřoval velkou tragédii evropské civilizace v tom, že nedokázala přetvořit technologický pokrok ani demokratický potenciál revolucí z roku 1848 v nic pozitivního. Zvláště bolestivě

¹⁵² SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 221.

¹⁵³ Víme ovšem, že Wieland nechal změnu režijního paradigmatu v Bayreuthu i veřejně propagovat. Není náhodou, že v roce 1957 tiskový mluvčí festivalu Herbert Barth napsal, že Bayreuth už není konzervativní scénou, „*nýbrž je světovým, avantgardním festivalovým divadlem*“, které se v éře Wielanda Wagnera stalo místem setkání muzikologů, skladatelů, hudebníků, scénografů a kritiků. BARTH, Herbert. *Bayreuth wirbt für Deutschland*. Strojopis. s. 1. Text byl pravděpodobně publikován v *Musikhandel* 8, 1957, č. 3, 4. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

vnímal Adorno dědictví 19. století v kultuře a byl přesvědčen, že materiální blahobyt a rozpad tradičních hodnot ve výsledku znamenal konzumní a komerční přístup k umění. Umění dle Adorna v 19. století ztratilo charakter čehosi živého a významného pro společenský vývoj a začalo diváky zajímat pouze z hlediska toho, co jim může „dát“ při konzumaci (pobavení, poučení, dojetí atd.). Evropská (a především německá) společnost dle Adorna vstoupila do 20. století ve stavu nekulturnosti a nekultivovanosti, v němž pak gangsterská skupina kolem Adolfa Hitlera snadno našla ohlas.¹⁵⁴

Tento úpadek německé kultury a jeho plynulý přechod v nacistickou éru dle Adorna ztělesňoval právě Richard Wagner. Adorno již od 30. let bez zbytečných příkrasrazil teorii, že rasistické spisy Richarda Wagnera, spolu s rasistickými jinotaji v jeho operách, „vydláždily“ cestu nacionálnímu socialismu. Dle Adorna nebylo v žádném případě náhodou, že Wagnerovo dílo a myšlenky přivedly do Bayreuthu Houstona Stewarda Chamberlaina a po něm Adolfa Hitlera.¹⁵⁵ Adornovi se přičil Wagnerův antisemitismus, ale i vlastenecké prvky v jeho díle – zejména závěr *Mistrů pěvců norimberských* o „svatém německém umění“. Některé Wagnerovy postavy – zejména zbabělého skřeta Mimeho a přitroublého mistra Beckmessera – považoval za jasné židovské karikatury.¹⁵⁶

Škodlivý účinek těchto prvků Wagnerova díla – které byly dle Adorna škodlivé samy o sobě – se dále znásobil právě v ovzduší nekulturnosti a konzumního přístupu, který Adorno popsal. Revoluce roku 1848 selhaly, a ačkoliv se buržoazie časem skutečně dostala k moci, rychle zapomněla na ideály volnosti a rovnosti a – zejména v případě Německa – se stala v podstatě jen další vládnoucí třídou, která nahradila starou aristokracii. Velmi rychle si také našla svého „třídního“ nepřítele – pozici nebezpečných živlů, kterou kdysi zastávala právě buržoazie, nahradila nově vzniklá dělnická třída. Nově vzniklá „elita“ se v prostředí nacionalistického a militaristického závěru 19. století v Německu ráda upínala k Richardu Wagnerovi, z jehož díla si mohla „odnést“ ideály nacionalistické (v postavě velkého árijského hrdiny Siegfrieda), antisemitské (ve zmiňovaných antisemitských karikaturách) i buržoazní (v oslavě měšťanstva v *Mistrech pěvcích norimberských*). Tak se snadno právě kolem Bayreuthu a zesnulého Mistra etabloval „bayreuthský kruh“ postupně přitahující čím dál extrémnější elementy, až do roku 1923, kdy do Bayreuthu poprvé přišel Hitler.

¹⁵⁴ LEPPERT, Richard. Commentary. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. California: University of California Press, 2002, s. 337.

¹⁵⁵ ADORNO, Theodor W. What National Socialism Has Done to the Arts. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. California: University of California Press, 2002, s. 374.

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor W. Wagner's Relevance for Today. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. California: University of California Press, 2002, s. 600.

Theodor Adorno samozřejmě neviděl věci černobíle. Byl si vědom nejednoznačnosti díla Richarda Wagnera a věděl, že Wagner původně vytvářel své umění na protest proti veškerému útlaku, nesvobodě a omezenosti. Uvědomoval si, že Wagnerovo dílo bylo a je z velké části namířeno proti vládě peněz a násilí nad světem, která je stále stejně zhoubná, bez ohledu na to, která společenská třída (řečí *Prstenu Nibelungova* – který bůh, člověk nebo skřet) tu moc zrovna třímá. Adorno nicméně chápal dramatické dílo jako živou věc a zejména po 2. světové válce byl přesvědčen, že Wagnerovo dílo je neoddělitelně propojeno se svojí vlastní recepcí a desetiletými inscenační historie.¹⁵⁷ A citlivě vnímal poválečný potenciál Wagnerova díla jako posledního útočiště nacistického sentimentu, který měl být ve veřejné sféře vymýcen. Adorno zcela odmítal tendence, prezentovat Wagnerovo dílo apoliticky nebo jako „čisté umění“. Takový přístup chápal jako uhýbání před podstatou věci.¹⁵⁸

A snad právě tato Adornova myšlenka – totiž, že dramatické dílo je svým způsobem živé, je pevně srostlé s vlastní inscenační interpretací – přivedla Wielanda k záměru, radikálně změnit způsob inscenování Wagnerových hudebních dramát. Wagnerovo dílo bylo vazbou Hitlera na Bayreuth významně zdiskreditováno. Sám Richard Wagner byl označován za „proto-nacistu“, antisemitu, nacionalistu a zloducha. Ale pokud jeho dílo bylo samo o sobě živou věcí s vlastním vývojem a identitou, možná pro toto dílo mohla být v poválečné Evropě naděje. A ta naděje tkvěla v zásadním odklonu od inscenační tradice té „špatné“ doby (tj. od Wagnerova života do konce 2. světové války). Jinak řečeno, Wagnerova díla se mohla dál uvádět, publikum si mohlo nadále užívat jejich hudební i (v té nezávadné části) myšlenkové bohatství – jen jejich „život“ se musel zcela odcizit životu, který díla vedla v předchozích desetiletích. A pokud jde o jejich nejproblematictější prvky, jako je vypjatý nacionalismus závěrečného monologu Hanse Sachse, či Beckmesserovo skřehotání, ty musí být buď z díla vyškrtuty a pokud to nejde, inscenace je nesmí maskovat, ale postavit se k nim čelem jako k objektivním vadám díla.¹⁵⁹

Zřejmě nejvýraznějším a nejskandálnějším projevem Adornových myšlenek v inscenační praxi „Nového Bayreuthu“ byla Wielandova inscenace *Mistrů pěvců norimberských* z roku 1963. V ní Wieland v podstatě postavil celé zažité chápání příběhu na hlavu – mistři pěvci nebyli moudří, ale už jen nadutí, učedníci násilničtí, komická scéna rvačky na konci druhého dějství se zvrhla v bitku s ulicí pokrytou mrtvými těly a postavě lidového mudrce Hanse Sachse nikdo v příběhu nevěnoval zvláštní pozornost. S odkazem na

¹⁵⁷ Op. cit., s. 586.

¹⁵⁸ Op. cit., s. 587.

¹⁵⁹ ADORNO, T. Wagner's Relevance for Today. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. Op. cit., s. 600.

tradici shakespearovské komedie Wieland akcentoval neromantické komediální prvky Wagnerova libreta – nadutého bohatého zlatníka, jeho rozmazlenou dceru, starého nápadníka, kterému jde jen o zlatníkovy peníze atd. Zatímco v roce 1956 se Wieland snažil navodit magickou a podmanivou atmosféru – v jádru věrnou Wagnerovým režijním pokynům – inscenace z roku 1963 byla vnímána jako parodie na *Mistry pěvce norimberské* i na Richarda Wagnera samotného. Reakce publika byly smíšené, často velmi negativní. I Penelope Turing píše ve své monografii: „Režie šla prakticky v každém okamžiku proti hudbě. Rozpor byl tak dramatický, že v podstatě nešlo vnímat obojí zároveň. Zjistila jsem, že když chci poslouchat hudbu a zpěváky, musím zavřít oči.“¹⁶⁰ Wielandův životopisec Geoffrey Skelton (který logicky hodnotí většinu Wielandových rozhodnutí pozitivně) naopak cítil, že „Wieland vystihl vynikající a platnou komedii ve Wagnerově textu s doposud nevídanou silou“.¹⁶¹

Jisté je, že z nacionalistického, sentimentálního a buržoazního nezbylo ve Wielandových *Mistrech pěvcích norimberských* nic. Konzervativní bayreuthské publikum neskryvalo zděšení a pohoršení, jak píše Spotts, inscenace si vysloužila bučení, jaké *Festspielhaus* do té doby nepoznal.¹⁶² Theodor Adorno, který napsal, že v bouřlivém potlesku po konci *Mistrů pěvců norimberských* i po konci války slyší „něco z toho starého, nakažlivého, zla“¹⁶³ by však jistě byl spokojen.

V nadcházejících letech se situace kolem Bayreuthu stabilizovala a emoce utichly. S dalšími a dalšími festivalovými léty bylo stále více zřejmé, že „Nový Bayreuth“ nebyl jen skandálním pokusem vyvolávat kontroverzi za každou cenu a Wieland si vedle zapřisáhlých nepřátel mezi diváky získal i širokou základnu věrných stoupenců. S přibývajícimi roky také opadla naléhavost témat souvisejících s nacistickou érou a „denacifikace“ Bayreuthu přestala být ústředním motivem Wielandova režijního úsilí. Dobrým dokladem tohoto posunu je Wielandův druhý *Prsten Nibelungův* z roku 1965. Scéna již nebyla prázdná, ale zaplněná abstraktními kulisami spíše naznačujícími a vyvolávajícími asociace, než konkrétní významy. Wieland se přitom soustředil na výklad *Prstenu* jako alegorie o škodlivosti touhy po moci a vládě, která vede většinu postav tetralogie ke zkáze vrcholící zničením celého světa. Vyzdvihl zhoubný vliv fascinace zlatem a bohatstvím a panování bohů vylíčil jako období útisku a nesvobody v područí nepoctivých intrikánů motivovaných pouze touhou po bohatství a moci. Individuální příběhy a hrdinství postav ustoupilo v roce 1965 do pozadí a Wieland akcentoval

¹⁶⁰ TURING, P. Op. cit., s. 83.

¹⁶¹ SKELTON, G. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. Op. cit., s. 170.

¹⁶² SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 226.

¹⁶³ ADORNO, T. Wagner's Relevance for Today. In *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. Op. cit., s. 585.

pesimistický nádech tetralogie jako jedné velkolepé tragédie, v níž postavy ztělesňují spíše principy a archetypy, než osoby, k nimž by divák měl cítit emoce.¹⁶⁴ Inscenace proto byla někdy vnímána spíše jako myšlenkové „poselství“, než fungující drama.¹⁶⁵ Svým způsobem tak zůstal věrný myšlence „Nového Bayreuthu“, když v díle akcentoval antikapitalistický sentiment, se kterým Richard Wagner příběh tetralogie v roce 1848 vytvářel. Inscenace z roku 1965 také již nebyla přijímána jako vymezování se proti tradičním, pateticky-hrdinským inscenacím prezentujícím velkolepou germánskou mytologii. Inscenace byla shrnována Wielandovým výrokem „*Valhala je Wall Street*“;¹⁶⁶ který lze chápat tak, že Wieland již nevaroval před nebezpečím fascinace germánským a velkoněmeckým, ale před zcela aktuálním vzestupem kapitalistické moci v Západním Německu. Inscenace tak byla věrná Wagnerově myšlence i aktuálnímu politickému dění – časově spadá do poloviny 60. let a globálního hnutí proti politice USA a válce ve Vietnamu.

Prsten Nibelungův byl poslední bayreuthskou inscenací Wielanda Wagnera. Zemřel náhle a nečekaně, o rok později v roce 1966. Byl bezesporu nevýraznějším ředitelem bayreuthského festivalu od dob života Richarda Wagnera a podobně, jako jeho slavný dědeček, i Wieland Wagner zreformoval metodu operní režie a vymezil se proti předchozí inscenační tradici. A co víc, stejně, jako Richard Wagner, i Wieland se postavil proti chápání operního představení jako společenské události pro „elitu“ a musel rovněž čelit snobismu a pokrytectví publika, které do operního divadla nepřicházelo za uměním, ale za účelem vlastní prezentace či agitace. Původní Wagnerův Bayreuth měl být svatostánkem umění, místem rozjímání a hlubokých spirituálních prožitků v kontrastu s pompézními operními domy francouzskými. Tomuto ideálu se však Bayreuth během Hitlerovy éry zcela odcizil a Wieland se rozhodl původní ideu Bayreuthu obnovit. Paradoxně přitom narazil na odpor těch, kteří by s ním měli nejvíce souhlasit – skalních wagneriánů. V podstatě jim navzdory vybudoval Wieland Wagner svůj „Nový Bayreuth“, a to i za cenu řady kompromisů vyplývajících z finanční nutnosti udržovat s konzervativními elementy západoněmecké společnosti neustálý kontakt. Přes nespornou uměleckou kvalitu Wielandových inscenací tak „Nový Bayreuth“ zůstane zřejmě navždy kontroverzním – převratným uměleckým projektem, který bude

¹⁶⁴ KAPSAMER, I. Zu Wieland Wagners Ring – Inszenierungen 1951 und 1965. In *Die Szene als Modell*. Op. cit., s. 91.

¹⁶⁵ Penelope Turing hodnotí cyklus tak, že postavy byly natolik ztotožněny s principy či světonázory, které měly představovat, že zcela ztrácely svobodnou vůli a možnost volby, takže divák jen 15 hodin sledoval, jak se od počátku zkáze propadlé postavy posouvají stále stejně ke stále stejné zkáze. TURING, P. Op. cit., s. 95.

¹⁶⁶ WAGNER, Wieland. Buh aus Nordwest. *Der Spiegel* 21.7. 1965, s. 66.

nicméně navždy kritizován, že se nedostatečně vypořádal s vazbami na stoupence někdejšího nacistického režimu.

5. Od Wielandovy smrti (1966) ke 100. výročí festivalových her (1976)

5.1. Éra Wolfganga Wagnera

Wielandova smrt v roce 1966 (bylo mu pouhých 49 let) znamenala nečekanou příležitost pro jeho bratra Wolfganga, který se cítil již od znovuotevření festivalu v roce 1951 odsouvaný na „vedlejší kolej“. Formálně byl od roku 1951 Wolfgang s Wielandem v rovnocenném postavení, ale díky důkladnější umělecké přípravě – a pravděpodobně i výraznějšímu režijnímu talentu – určoval umělecké směřování poválečných festivalů Wieland. Zatímco Wieland po válce v Bayreuthu režíroval sedmnáct inscenací, Wolfgang mezi léty 1951 a 1966 mohl své schopnosti předvést pouze v sedmi. Postupně také bylo stále více zřejmé, že Wolfgang se neztotožňoval s Wielandovou uměleckou vizí a jeho inscenace působily oproti Wielandovi podstatně konzervativněji. Když v roce 1960 inscenoval *Prsten Nibelungův*, nevrátil se sice k realistickému pojetí scény, ale jeviště bylo zaplněnější, scénérie srozumitelnější, vše bylo zřetelněji nasvícené a konzervativnější diváci si mohli na pár let oddechnout.¹⁶⁷ Je otázkou, zda lze akceptovat často opakovanou smířlivou tezi, že zatímco Wieland byl založením umělec, Wolfgang byl svojí povahou spíše organizátor a mezi bratry došlo k přirozenému rozdělení úkolů při organizaci festivalu.¹⁶⁸ Wolfgangův syn Gottfried ve svých nechvalně proslulých pamětech *Kdo nevyje s vlkem* popisuje rivalitu a neshášenlivost mezi svým otcem a strýcem Wielandem takto: „Rodina se nyní rozdělila na ‚Wielandovy‘ a ‚Wolfgangovy‘. Mého otce jeho bratr diskvalifikoval jako šosáckého byrokrata, zatímco Wieland platil na veřejnosti za umělce. Následkem toho byli ‚nadaní‘ a ‚nenadaní‘ Wagneri.“¹⁶⁹ V jiné pasáži Gottfried vzpomíná: „Důsledkem strýcova otevřeného pohrdání otcovými inscenacemi bylo, že se ve Festspielhausu vytvořily dvě soupeřící skupiny, které pracovaly a intrikovaly proti sobě.“¹⁷⁰ Realita byla zřejmě taková, že po Winifred jako by Bayreuthu vládly dvě rodiny, které spojovalo v podstatě jen společné příjmení a nárok na Festspielhaus.

¹⁶⁷ Například Turing o *Soumraku bohů* napsala, že měl nejkrásnější závěr, který kdy viděla. TURING, P. Op. cit., s. 63.

¹⁶⁸ Například Skelton ve Wielandově životopise píše: „Wolfgang se svým bezproblémovým vystupováním a talentem se seznamovat s lidmi se na tyto úkoly hodil mnohem lépe, než vážný a introvertní Wieland, který nepil ani nekouřil a společenskou konverzaci považoval za ztrátu času.“ SKELTON, G. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. Op. cit., s. 93.

¹⁶⁹ WAGNER, G. Op. cit., s. 12.

¹⁷⁰ Op. cit., s. 20.

Rok 1966 s veškerou rivalitou dvou bratrů skoncoval a Wolfgang se stal jediným ředitelem festivalu. Wielandova dcera Nike vzpomíná, jak nechal strýc Wolfgang zlikvidovat kulisy otcových inscenací a propustil většinu jeho blízkých spolupracovníků.¹⁷¹ Na veřejnosti i v poskytovaných rozhovorech zpochybňoval Wolfgang Wielandův umělecký odkaz a opakovaně zdůrazňoval, že Wieland byl členem NSDAP a Hitlerův oblíbenec.¹⁷² Za povšimnutí stojí, že o Wielandově působení v bayreuthském koncentračním táboře se však Wolfgang nezmiňoval.¹⁷³ Důvodem může být, že Wolfgang plánoval svoji éru v čele bayreuthského festivalu jako období poklidné, bez skandálů a excesů – ať z pravicového nebo levicového konce politického spektra. Zřejmě totiž na chvíli zapomněl, že se jmenuje Wagner a bydlí v Bayreuthu s ženou, která byla nejlepší přítelkyní Adolfa Hitlera.

Šedesátá léta jsou v obecném povědomí spojována především s rozkvětem tzv. Nové levice a odporem ke kapitalistickému konzumnímu stylu života, nicméně právě šedesátá léta byla v Německu i obdobím největších formálních úspěchů neonacistů spojených kolem politické strany *Nationaldemokratische Partei Deutschlands* (Národnědemokratická strana Německa). Tato neonacistická strana založená v roce 1964 zaznamenala významné úspěchy právě v roce 1966, tedy v roce Wielandovy smrti. Ačkoliv se nikdy nedostala do spolkového parlamentu, v roce 1966 získala mj. 13,6 procent hlasů bayreuthských voličů a obsadila 3 z 42 křesel v městském zastupitelstvu. V čele strany stál Adolf von Thadden, politik a válečný veterán, který měl na bayreuthský festival nečekanou osobní vazbu. Jeho sestra byla Elisabeth von Thadden, která se během války zapletla s protiválečně smýšlejícími intelektuály a pomáhala lidem pronásledovaným režimem. Za to byla v roce 1944 zatčena a popravena. Winifred Wagner tehdy byla požádána, aby využila svých vazeb na Hitlera a osoby kolem něj, nicméně Winifred se popravě nepodařilo zabránit. Brigitte Hamann uvádí jako hlavní důvod, že Martin Bormann v této době odmítal Winifrediny žádosti Hitlerovi zprostředkovávat. Samotná Winifred v Syberbergově dokumentu (viz níže) s lítostí vzpomíná,

¹⁷¹ WAGNER, N. Op. cit., s. 374.

¹⁷² SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 249.

¹⁷³ Wolfgang se k bayreuthskému pobočnému táboru vyjádřil pouze letmo ve své autobiografii *Lebens-Akte* publikované v roce 1994. „Vedle četných jiných aktivit vedl můj švagr také tento podnik, který se neustále zabýval různými vojenskými výzkumnými projekty, o kterých jsem nevěděl nic bližšího. Věděl jsem jen, že se tam vymýšlely rozličné tajné věci, které měly zajistit ‚konečné vítězství‘, jako například naváděná bomba. Pro mého bratra byla podobná činnost samozřejmě pouhé alibi v celkové válečné situaci.“ WAGNER, Wolfgang. *Lebens-Akte*. München: Albrecht Knaus, 1994, s. 117.

že případ Elisabeth von Thadden spadl do období po atentátu na Hitlera v létě 1944 a v ovzduší zostřené represe „*paní von Thadden*“ nebylo možné pomoci.¹⁷⁴

Možná právě v souvislosti s touto osobní vazbou Adolf von Thadden spoléhal, že Winifred by mohla převzít nad jeho politickou stranou symbolickou záštitu. Ta se sice o nové straně vyjádřila pochvalně, ale nakonec se rozumně rozhodla von Thaddena oficiálně nepodporovat. Adolf von Thadden nicméně navštívil festivalové hry v roce 1968 a se svým jménem a politickými názory tam vyvolal pozdvižení. Friedelind Wagner v interview pro *Spiegel* v souvislosti s Winifredinými kontakty s osobami přímo navázanými na nacistický režim řekla, že do Bayreuthu se vrací „*ničivý fašistický duch*“.¹⁷⁵ Situace se dále vyhrotila v roce 1969, když se von Thaddenova neonacistická strana rozhodla uspořádat v Bayreuthu stranický sjezd. Winifred se nápad zamlouval a Wolfgang se děsil toho, že se matka nechá přesvědčit, aby promluvila k delegátům či provedla něco podobného. Nakonec se Wolfgangovi podařilo přesvědčit Winifred, aby v den plánovaného sjezdu odjela z města, a bayreuthské radnici se podařilo celý sjezd zrušit pro nezaplacení nájemného za konferenční sál.¹⁷⁶

Winifred Wagner měla být i v dalších letech jedním z hlavních zdrojů starostí pro Wolfganga, který se snažil vést festival pokud možno bez skandálů. Winifred byla pochopitelně zvyklá na nevraživost i od svého staršího syna Wielanda. Ten si již v roce 1949 nechal od Hanse Reissingera (stavitele bayreuthského nacistického chrámu) navrhnout vlastní dům v zahradě vybombardovaného *Wahnfriedu*. Tam Wieland několik let žil v přímém sousedství amerického velitelství v domě Siegfrieda Wagnera. Američané opustili *Wahnfried* v roce 1954 a Winifred nic nebránilo, nastěhovat se v roce 1957 do Siegfriedova domu. Wieland zřejmě změnou sousedů nebyl potěšen a nechal mezi Siegfriedovým domem a svým novým domem postavit 4 metry vysokou zeď.¹⁷⁷

Wielandova antipatie k Winifred byla nicméně pochopitelná. Jak bylo popsáno výše, Winifred se po válce kontinuálně stýkala s osobami navázanými na nacistický režim a proslula mj. mezi nimi používaná zkratka „USA“ ve významu *unser seliger Adolf* („náš blahoslavený Adolf“).¹⁷⁸ V roce 1951 si Winifred do Bayreuthu pozvala Augusta Kubiczka, autora memoárů *Adolf Hitler, můj přítel z mládí*. Winifred tak úmyslně navázala na tradici,

¹⁷⁴ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

¹⁷⁵ Winifred mj. navštívila Göringova dcera Edda či manželka Rudolfa Hesse, Ilse. WAGNER, G. Op. cit., s. 37.

¹⁷⁶ HAMANN, B. Op. cit., s. 480.

¹⁷⁷ Op. cit.

¹⁷⁸ WAGNER, G. Op. cit., s. 37.

kteřou zavedl sám Hitler. Kubiczek stojí za zmínku i proto, že stejně jako Winifred nikdy své přátelství s Hitlerem nepopíral, ani netajil.¹⁷⁹ Podle vzpomínek pamětníků rovněž Winifred patřila k tzv. popíračům holocaustu a informace o genocidě Židů za 2. světové války považovala za propagandu amerických Židů, kteří usilují o ekonomické ovládnutí Západního Německa.¹⁸⁰

5.2. Patrice Chéreau a „Ring století“

Blížil se rok 1976 a s ním i 100. výročí prvních bayreuthských festivalových her. Řada evropských divadel připravovala k této příležitosti inscenace *Prstenu Nibelungova* a Wolfgangův Bayreuth pochopitelně nemohl zůstat pozadu. Wolfgang Wagner v této době již zřejmě akceptoval někdejší kritiku, že jeho schopnosti jakožto režiséra se nemohou rovnat revolucionáři Wielandovi, a od roku 1969 začal zvat do Bayreuthu externí režiséry. V roce 1969 tak mnichovský divadelní režisér August Everding ve spolupráci s Josefem Svobodou uvedl *Bludného Holand'ana*. Stejný tým představil v roce 1974 *Tristana a Isoldu*. Jejich inscenace byly publikem přijaty vše, ačkoliv radikálnější diváci typu Gottfrieda Wagnera si stěžovali na jejich zbytečnou konzervativnost.¹⁸¹ Ti stejní diváci mohli být naopak potěšeni prací dalšího hostujícího režiséra, tentokrát východoněmeckého Götze Friedricha. Ten ve svém *Tannhäuserovi* z roku 1972 ztvárnil rytířskou slavnost na hradě Wartburku jako dýchánek měšťácké elity zdravící lankraběte Heřmana zdviženou pravicí. Když nacistická smetánka vyhnala levicově radikálního Tannhäusera v interpretaci východoněmeckého režiséra, s politickými konotacemi se „roztrhl pytel“. Premiéru provázely hádky, bučení a pískání i obvyklé výhrůžky ředitele *Společnosti přátel Bayreuthu* na adresu aktuálního ředitele Wolfganga Wagnera.¹⁸²

Největší skandál měl ale přijít až v roce 1976 v podobě „Ringu století“ – tedy *Prstenu Nibelungova* v režii francouzského režiséra Patrice Chéreaua a jeho čistě francouzského inscenačního týmu. Spotts uvádí, že Wolfgang se původně snažil pro režírování výroční inscenace zajistit některého podstatně proslulejšího režiséra – nejprve oslovil Ingmara Bergmana a po něm Petera Brooka. Když oba odmítli, zkusil štěstí u Petera Steina, a když ani u něj neuspěl, vzal za vděk doporučením (francouzského) dirigenta Pierra Bouleze.¹⁸³

¹⁷⁹ HAMANN, B. Op. cit., s. 468.

¹⁸⁰ [?]. Bayreuth: die Götter dämmern. *Der Spiegel* 1. 3. 1967, s. 150.

¹⁸¹ WAGNER, G. Op. cit., s. 46.

¹⁸² Op. cit., s. 64.

¹⁸³ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 281.

Chéreauova inscenace byla zřejmě největším skandálem, který *Festspielhaus* za prvních 100 let své existence zažil a dodnes patří k nejnámějším provedením *Prstenu Nibelungova* – mimo jiné proto, že byla a je běžně k dispozici na VHS a DVD, takže se s ní mohl seznámit doslova celý svět. Chéreauova interpretace Wagnerova díla má řadu rysů společných s výkladem, který podal G. B. Shaw ve své knize *Dokonalý wagnerián*. Tetralogie je pojata jako tragédie kapitalistické elity, která v boji o moc zničí svět, který s původně (snad) dobrými úmysly vybuodovala. Tento příběh je vyprávěn ve čtyřech fázích rozvoje kapitalismu. *Zlato Rýna* se odehrává v době preindustriální, *Valkýra* v éře raného kapitalismu. V *Siegfriedovi* děj poskočí do vrcholného období 19. století a *Soumrak bohů* se odehrává mezi světovými válkami. Drama je zcela demytizováno.¹⁸⁴ Bohové nemají božské charakteristiky a představují kapitalistickou elitu své doby. Řeka Rýn je symbolizována gigantickou vodní elektrárnou, Mimeho kovárna připomíná tovární halu a období *Soumraku bohů* těsně před koncem světa je symbolizováno rozpadajícím se bytovým domem v New Yorku. Po požáru Valhaly se dav lidí stojící v troskách světa mlčky obrátí čelem k publiku v nevyslovené otázce.¹⁸⁵

Premiéra byla největším skandálem v historii festivalu.¹⁸⁶ Na mnoha místech vypukly bitky a někteří diváci odcházeli s krvácejícími zraněními. Wolfgangově manželce někdo roztrhl šaty a protesty a výkřiky diváků několikrát málem přerušily představení. Anonymové vyhrožovali bombovými útoky,¹⁸⁷ velcí sponzoři v čele se Siemensem vyhrožovali, že stáhnou finanční podporu festivalu, a část orchestru odmítala hrát. Winifred Wagner prohlásila, že až Chéreaua potká, zabije ho. Inscenace nepotěšila ani konzervativní, ani progresivní křídlo obecnstva. Zatímco pro konzervativce byl tento *Prsten Nibelungův* marxistickou agitkou, levicově orientovaní diváci viděli v inscenaci v podstatě kritiku industrializace a moderny a toto pojetí tetralogie pro ně bylo více konzervativní a fašistické, než inscenace z dob Adolfa Hitlera.¹⁸⁸

¹⁸⁴ EMMERICH, Peter. »...des Ringes waltet / wer ihn gewinnt«. Die Ring-Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen 1976 bis 2004 – Ein summarischer Überblick. In *Die Szene als Modell*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006, s. 103.

¹⁸⁵ Viz obrazová příloha č. 7.

¹⁸⁶ EMMERICH, P. Op. cit., s. 104.

¹⁸⁷ Na ukázkou alespoň jeden anonymní ohlas adresovaný Wolfgangu Wagnerovi: „Kletby a zkázu na Vás a ten francouzský tým Ringu! To, čeho jste se dopustil na odkazu Richarda Wagnera, je zločin. Všichni zúčastnění by měli jít ke zdi.“ Anonymní dopis adresovaný Wolfgangu Wagnerovi. In *Bayreuth 1977*. Ročenka festivalu 1976-1977, nečíslováno. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

¹⁸⁸ SPOTTS, F. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. Op. cit., s. 286.

Stejně, jako tomu bylo v případě mnoha jiných bayreuthských kontroverzí, i přístup publika k „Ringu století“ se časem proměňoval. Skandální inscenace se nakonec stala součástí „zlatého fondu“ bayreuthské inscenační historie a při derniéře byl Chéreauův *Prsten Nibelungův* odměněn takřka devadesátiminutovým potleskem.¹⁸⁹

5.3. Hans Jürgen Syberberg a jeho „Zpovědi Winifred Wagner“

Totéž ovšem nelze říci o dalším velkém bayreuthském skandálu navázaném na 100. výročí otevření festivalového divadla, kterým je pětihodinový dokument Hanse Jürgena Syberberga *Winifred Wagner a historie domu Wahnfried 1914-1975*.¹⁹⁰ Celý projekt začal poměrně nevinně. V roce 1975 připravovala BBC dokument ke 100. výročí festivalu. Režii byl pověřen osvědčený režisér televizních operních přenosů Brian Large, který je mj. režisérem VHS záznamu Chéreauova *Prstenu Nibelungova* a desítek dalších operních a koncertních televizních záznamů. Large samozřejmě při přípravě dokumentu nemohl ignorovat skutečnost, že v roce 1975 stále žila Winifred Wagner, která ze sto let historie festivalu šedesát let osobně prožila. Large ovšem zřejmě nechtěl vyvolávat kontroverze a Gottfried Wagner, který Largeovi měl asistovat v rámci své vlastní režijní průpravy, Winifred informoval, že BBC s ní chce natočit jen zhruba pětiminutový rozhovor.¹⁹¹

Zhruba ve stejné době se Gottfried na doporučení své sestry Evy¹⁹² seznámil s německým režisérem Hansem Jürgensem Syberbergem, který v té době sháněl materiál pro svůj plánovaný film o Adolfu Hitlerovi. O Richardu Wagnerovi ani příběhu Bayreuthu přitom takřka nic nevěděl. Ze setkání se zjevně levicově zaměřeným Gottfriedem, frustrovaným neochotou a vyhýbavostí, s ním Wolfgang vzpomínal na hitlerovskou éru, Syberberg pochopil, že má příležitost dostat se k množství kompromitujících materiálů, které se rozhodl získat. Wolfgang Wagner (zřejmě nic zlého netuše) nakonec souhlasil, že Syberberg může s Winifred pořídit rozsáhlé interview a vytvořit zcela nový film věnovaný výhradně historii festivalu. Již z prvního setkání Winifred, Gottfrieda a Syberberga nicméně bylo jasné, že

¹⁸⁹ EMMERICH, P. Op. cit., s. 104.

¹⁹⁰ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975. V anglické literatuře je film běžně označován anglickým názvem *Confessions of Winifred Wagner*, tj. *Zpovědi Winifred Wagner*.

¹⁹¹ HAMANN, B. Op. cit., s. 486.

¹⁹² Eva Wagner-Pasquier, která v současné době spolu s Katharinou Wagner řídí festival.

režiséra zajímá především osobní vztah Winifred a Hitlera a příběh festivalu v nacistickém období.¹⁹³

Winifred s projektem souhlasila. Vždy jí velmi ležela na srdci finanční situace všech členů její rodiny a zřejmě doufala, že natáčení dokumentu bude důležitým krokem v kariéře Gottfrieda, kterému tehdy bylo 28 let. Na natáčení se důkladně připravila a poskytla Syberbergovi takřka pětihodinový rozhovor rozdělený do pěti natáčecích dnů.

Z hlediska obsahu lze Syberbergovy dotazy rozdělit na několik okruhů. První se dotýká Winifredina mládí a života ve *Wahnfriedu* před rokem 1923, kdy Bayreuth poprvé navštívil Hitler. Stěžejní část interview je věnována jednak názorům Winifred na nacionální socialismus obecně a především na její osobní vztah s Hitlerem. Menší význam je kladen na navazující denacifikaci (*Spruchkammer*, který Winifred zmiňuje právě v souvislosti s tím, jaké aspekty jejího chování během nacistické éry jí byly kladeny za vinu) a Winifrediny názory na uměleckou stránku bayreuthského festivalu a Wielandův „Nový Bayreuth“. Vzpomínky a výklady Winifred jsou kromě stručného úvodu prokládány citáty nejrůznějších osobností od Thomase Manna až po Adolfa Hitlera, které uvozují či shrnují obsah rozhovoru nebo s ním polemizují. Výsledek je samozřejmě na hony vzdálen dokumentu, jaký si snad představoval Wolfgang, který si tolik zakládal na tom, že éra panování „Hitlerova oblíbence“ Wielanda v Bayreuthu je záležitostí dávné minulosti. Celá věc byla o to nepříjemnější, že celému natáčení byl osobně přítomen Gottfried, který v podstatě celý projekt vymyslel. Výsledný produkt je samozřejmě o to kontroverznější, že Syberberg si zřejmě při natáčení nepočínal zcela korektně. Gottfried vzpomíná, že režisér se Winifred velmi podbízel ve snaze navodit co nejuvolněnější atmosféru a přimět Winifred, aby si přestala dávat pozor, co říká.¹⁹⁴ Z některých pasáží přímo v dokumentu je také zjevné, že Winifred si není jistá, zda jsou její slova právě nahrávána nebo ne. Ve filmu je také jedna pasáž, v níž Winifred velmi otevřeně hovoří o Hitlerovi, avšak tato část je doprovázena nesouvisejícím záběrem od oběda (tj. nevidíme přitom, jak Winifred slova říká). Lze předpokládat, že tuto pasáž nahrál Syberberg tajně na magnetofon a ve filmu ji pak doprovodil nesouvisejícími „neškodnými záběry“.¹⁹⁵ Za do určité míry manipulativní lze pokládat i Syberbergovo užívání citátů, jimiž prokládá jednotlivé části rozhovoru. Pouhé předestírání výroků historických osobností totiž formálně nelze považovat za komentář a Syberberg se tak drží ve zdánlivě objektivní pozici „dokumentaristy“, nicméně volbou a umístěním citátů se ve skutečnosti k obsahu

¹⁹³ HAMANN, B. Op. cit., s. 486.

¹⁹⁴ WAGNER, G. Op. cit., s. 81.

¹⁹⁵ HAMANN, B. Op. cit., s. 492.

Winifrediných slov vyjadřuje. Film proto zůstává někde mezi dokumentem a protinacistickým vyjádřením a celkově budí dojem, že Syberberg svým způsobem pod záminkou natáčení dokumentu využil nejen Winifred, ale i Wolfganga a Gottfrieda (a potažmo i Richarda Wagnera a jeho odkaz) pro tvorbu filmu, kterým se vyjadřuje k otázce nacismu a jeho dopadu na Německo. I přes tuto pochybnou formální stránku nicméně Syberberg zachytil takřka pět hodin výpovědi Winifred Wagner a vytvořil tak jeden z nejcennějších veřejně dostupných pramenů k tomuto tématu.

Syberberg se především zajímá o vztah Winifred k nacionálnímu socialismu a k Hitlerovi. Ačkoliv Winifred opakuje, že ve vztahu k Hitlerovi vždy striktně oddělovala osobní složku od složky politické, je zřejmé, že nacionální socialismus Winifred vnímala obecně vzato – nejméně do světové války – pozitivně. „*Všichni jsme byli vděční, že přišel někdo, kdo začal, kdo se pokusil nastolit pořádek, narovnat věci atd. rozumíte? A povedlo se mu to, měl obrovský úspěch. A lidé mu za to byli vděční, byli nadšení. A samozřejmě, Hitler dostal pod kontrolu nezaměstnanost... Období 1933 až 1939 bylo pro Německo velmi plodné. A cizí země Hitlera po všech stránkách respektovaly, což samozřejmě znamenalo i respekt vůči nacionálnímu socialismu.*“¹⁹⁶ Hamann poukazuje na skutečnost, že se jedná o velmi klasickou obhajobu úspěchů Adolfa Hitlera, který „postavil Německo na nohy“ po prohrané světové válce, dal mladým lidem nový smysl života a vynutil si respekt vítězných mocností. Dle Hamann byl tento názor i v 70. letech v Německu i ve světě velmi rozšířen, nicméně originalita Winifred tkvěla v tom, že se jej nebála říct nahlas.¹⁹⁷ Winifred dokonce v dokumentu lituje, že v současném Německu jí hnutí, které by podobně dokázalo vyvolat v lidech nadšení, chybí. Z řady míst v rozhovoru je ovšem zřejmé, že Winifred si uvědomuje dějinnou tragédii světové války, do které nacisté Německo dovedli, přičemž k tomuto aspektu nacismu se staví odtažitě a vnímá jej jako nešťastnou vnější realitu, která s ní osobně nemá nic společného. To se projevuje zejména v jejím opakovaném zdůrazňování, že sama je zcela nepolitický člověk.

Toto striktní oddělování politického a osobního, veřejného a soukromého, je rozhodující i pro Winifredino líčení jejího vztahu s Hitlerem. Winifred na Hitlera vzpomíná především jako na dobrého přítele, jemuž ležel na srdci osud wagnerovského festivalu. „*Znala jsem ho od roku 1923 do roku 1945, to je 22 let. Za těch 22 let mě nikdy nezklamal. Samozřejmě, tím nemyslím ty věci, které se děly ve světě venku. Ale to se mě netýkalo. Pro mě*

¹⁹⁶ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

¹⁹⁷ HAMANN, B. Op. cit., s. 488.

byl prostě ten Hitler, který k nám přicházel jako Wagnerův fanoušek a přítel rodiny.“¹⁹⁸ Na jiném místě komentuje Syberbergův údiv nad schopností odlišit „soukromého“ a „veřejného“ Hitlera takto: „Ano, ano, přesně to dokážu rozlišit! Všeho ostatního lituji, lituji toho z celého srdce. Lituji toho. Ale na mém osobním vztahu k němu to nic nemění.“¹⁹⁹ Z uvedených citací je zřejmé, že Winifred nikdy ani nenaznačuje, že by jakkoliv podporovala holocaust nebo rozpoutání 2. světové války – šlo právě o ty vnější události ve světě „tam venku“, které s „jejím“ Hitlerem nijak nesouvisely. Winifred jde dokonce tak daleko, že vyčítá Wielandovi odpor k Hitlerovi, který ochránil Wielanda před povinností narukovat, a zcela opomíjí, že kdyby Hitler válku nerozpoutal, Wieland by nikam narukovat nemusel. Stejně tak paradoxně vyznívá její vzpomínka, jak Hitler přišel osobně poděkovat Wolfgangovi do nemocnice, kde ležel se zraněním, které utrpěl v polském tažení.

Toto distancování od zločinů nacismu má ještě další aspekt, který stojí za zmínku. Ukazuje totiž, že Syberbergův film nelze odsuzovat jako výpověď „senilní“ stařeny, která prozradila filmařům všechna léta střežená rodinná tajemství. Gottfried Wagner uvádí ve svých vzpomínkách, že Winifred mu kdysi ukazovala „z trezoru přinesené“ dopisy mezi Hitlerem, Winifred a dalšími členy rodiny, z nichž naopak vyplývá, že celá rodina Hitlera povzbuzovala v jeho válečném úsilí a deklarovala víru v „konečné vítězství“.²⁰⁰ Zdá se tedy, že Winifred si i při rozhovoru se Syberbergem – stejně, jako když ji o korespondenci s Hitlerem žádaly denacifikační úřady – udržela kontrolu nad tím, co na kameru řekne, a co ne.

Winifred podává vše, co říká, jako své osobní vzpomínky a názory. Chválí dalekosáhlé Hitlerovy znalosti Wagnerova díla a odmítá, že by Hitler osobně plánoval vyhlazení evropských Židů („*To byl ten Streicher z Norimberku, ten za tím stál.*“²⁰¹). Popírá rovněž jakoukoliv vazbu mezi Wagnerovým spisem *Židovství v hudbě* a Hitlerovým antisemitismem. Pokud jde o pomoc při financování festivalu ve válečných letech, Winifred uvádí, že ona sama původně chtěla festivalové divadlo po dobu války zavřít, jako to udělal Siegfried za války předchozí. Byl to Hitler, koho napadlo organizovat tzv. „válečné“ festivaly se zapojením Lafferentzovy *Kraft durch Freude*. Přímá finanční pomoc, kterou Hitler Winifred poskytoval, byla podle ní pouze skrovná. Naopak, pokud jde o podporu Winifred Hitlerovi, v dokumentu je vzpomínána epizoda, kdy Winifred v roce 1924 poslala Hitlerovi

¹⁹⁸ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

¹⁹⁹ Op. cit.

²⁰⁰ WAGNER, G. Op. cit., s. 80.

²⁰¹ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

na jeho žádost do Landsbergu papír a psací potřeby „*a lidé mi teď vyčítají, že nesu přímou odpovědnost za to, že byl napsán Mein Kampf*“.²⁰²

Celkově Winifred odmítá, že by v souvislosti se svými vztahy s Adolfem Hitlerem nesla jakoukoliv vinu. Jejich vztah byl čistě osobní, soustředěný kolem díla Richarda Wagnera a bayreuthského festivalu. Pokud Winifred někdy nějakým způsobem využila úzkého vztahu s Vůdcem, bylo to výhradně v případě přímluv za Židy, homosexuály nebo další osoby, které Hitler na její žádost ochránil před persekucí. Stejná argumentace již dříve zachránila Winifred u *Spruchkammeru* a nelze jí v podstatě nic vytknout – s výjimkou stále stejné logické úvahy, že kdyby nebylo žádného Hitlera, Židé ani homosexuálové by pravděpodobně nepotřebovali zachraňovat.

Před pařížskou premiérou v červenci 1975 se zdálo, že film nakonec nevyvolá větší rozruch. Syberberg pozval Wolfganga s Gottfriedem do Mnichova s žádostí o autorizaci „finální verze“ filmu a Wolfgang neměl námitek. Pařížské uvedení nicméně vyvolalo v novinách skandál a Wolfgang se rychle dostal pod tlak tisku a musel vysvětlovat, jak je možné, že 30 let po konci války nacistka bydlící v jeho domě dává podobné rozhovory. Velký rozruch vyvolal článek *Hodný strýček z Bayreuthu* otištěný v *Die Zeit*: „*Každodenní fašismus jako neuvěřitelně omezená mentalita a ignorance; historie a kompromitující minulost o třicet let později nahlížená jako klidné, šťastné vzpomínky redukující ty nejstrašlivější věci na veselé anekdoty a nafouklé banality*.“²⁰³

Wolfgang i Winifred se shodli, že Syberberg nakonec provedl ve filmu neautorizované změny, zejména, že použil nejkontroverznější výroky nahrávané tajně pouze na magnetofon bez vědomí Winifred. Mezi tyto partie patří i místo, kdy Winifred říká Gottfriedovi, že kdyby teď on, Gottfried, například někoho zabil, také by ho nezavrhla a pořád by byla jeho babička. A tajně byl nahrán i nejznámější Winifredin výrok z celého dokumentu: „*Kdyby sem teď přišel Hitler támhle těmi dveřmi, měla bych z toho stejnou radost, jako kdykoliv předtím*.“²⁰⁴

Wolfgang se nakonec dostal pod takový tlak, že musel sáhnout k extrémním opatřením. Svoloval tiskovou konferenci, v níž se od dokumentu distancoval a zdůraznil, že Winifred již 31 let není ředitelkou festivalu a nemá na vedení her žádný vliv. Aby dodal těmto slovům větší důraz, zakázal veřejně Winifred vstup do festivalového divadla, čímž ale jen přilil olej do ohně k velké radosti tisku.²⁰⁵ Winifred si svůj souhlas s účinkováním v

²⁰² Op. cit.

²⁰³ DONNER, Wolf. Der gute Onkel von Bayreuth. *Die Zeit* 18. 7. 1975, [s. ?].

²⁰⁴ *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975*. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

²⁰⁵ Karikatura od E. M. Lang. Viz obrazová příloha č. 8.

Syberbergově filmu velmi vyčítala, stejně, jako Gottfried, který k režisérovi nadále zaujímal výhradně nepřátelský postoj.²⁰⁶ Úlevu poněkud paradoxně přineslo až uvedení filmu v Německu. Německá veřejnost očekávající film o démonické stařeně si uvědomila, že sympatická stará paní vypráví i o životech mnoha z nich a o tématech, která v německých rodinách byla i 30 let po konci války tabu. Winifred dostávala desítky děkovných dopisů a mohla se opět po čase cítit v centru společenského dění. Její zahořklost vůči Syberbergovi se však nezmírnila ani v budoucích letech.²⁰⁷

Skandál kolem Syberbergova filmu samozřejmě zasáhl i výroční festivalové hry v roce 1976, u jejichž příležitosti byl natočen. Spolkový prezident Walter Scheel promluvil tehdy k přítomným a ačkoliv jasně uvedl, že podle jeho názoru nelze hledat přímý vztah mezi Wagnerem a Hitlerem, upozornil na aspekty německého národa, které jej činí náchylným vůči diktatuře absolutního – a to jak v oblasti kulturní, tak politické. Podle prezidenta Scheela skutečně existuje určitá podobnost mezi milovanými vůdci politickými – jako byl císař Vilém II. a kulturními „proroky“, jako byl Richard Wagner. Němci mají dle jeho názoru vrozenou touhu po velkých osobnostech ztělesňujících absolutní ideál, mají tendenci takovéto ideální osobnosti nacházet či vytvářet a slepě je následovat. V tomto směru varoval prezident před fanatismem kulturním, který je úzce spřízněn s fanatismem politickým, a zaujal stanovisko, podle kterého je možné Richarda Wagnera docenit pouze jako evropského umělce v evropském kontextu. Tedy jako vynikající osobnost, které však její německví nedodává žádnou další „vyšší“ či „posvátnou“ kvalitu. V této souvislosti apeloval na lidi, „kteří si stále myslí, že Bayreuth je pouze místem kultury a nevšímají si, že se dávno stal nástrojem zlé politiky“.²⁰⁸ Prezident dále označil bayreuthskou historii za součást historie německé a uzavřel, že „nemůžeme prostě vymazat temnou kapitolu dějin Německa ani dějin Bayreuthu“.²⁰⁹ I v roce 1976 byl projev spolkového prezidenta natolik úderný, že Wolfgang Wagner svůj připravený projev (o Wagnerově výjimečnosti a o finančních potížích festivalu) úplně vynechal a následující den jej dal zájemcům k dispozici pouze v natištěné formě.

Winifred Wagner zemřela v roce 1980 ve věku 83 let. Své názory na Adolfa Hitlera a období jeho vlády nikdy nezměnila. V posledních letech navštěvovala místa spojená s jeho životem a kariérou a v Siegfriedově domě v zahradě *Wahnfriedu* přijímala bývalé nacisty i

²⁰⁶ Gottfried uvádí, že již po premiéře vyčetl Syberbergovi použití tajně nahraného materiálu, na což Syberberg „reagoval výhružkami“. WAGNER, G. Op. cit., s. 85.

²⁰⁷ HAMANN, B. Op. cit., s. 495.

²⁰⁸ SCHELL, Walter. Rückblick und Vorschau. In *Bayreuth 1977*. Ročenka festivalu 1976-1977, nečíslováno. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

²⁰⁹ Op. cit.

neonacisty z Německa i z ciziny. Zůstala do smrti věrná vzpomínce na muže, který se k ní a k její rodině vždy choval jen hezky. Na sklonku života si rovněž nechala vytvořit vlastní bustu od sochaře Arna Brekera, Hitlerova oblíbeného umělce, který mj. vytvořil bustu Hitlera či Richarda Wagnera. Bustu Winifred zhodnotila jako „*skutečně monumentální – úplně jsem se jí lekla!*“ A zároveň si nad svojí podobiznou posteskla – „*taková stará žena*“.²¹⁰

²¹⁰ HAMANN, B. Op. cit., s. 502.

6. Závěr

V lednu 2017 uvedlo Státní divadlo v Karlsruhe ve světové premiéře operu izraelského skladatele Avnera Dormana nazvanou *Wahnfried*. Hlavní postavou opery je Houston Stewart Chamberlain, kterého naivní touha „být jako oni, myslet jako oni“²¹¹ (míněno Němci) přivede až do svatyně německého umění – Wagnerova Bayreuthu. Opera o dvou jednáních je tvořena sérií částečně groteskních výjevů ze života Wagnerovy rodiny a končí Chamberlainovou smrtí v roce 1927. Zahrnuje tedy i první návštěvu Hitlera v Bayreuthu v roce 1923. Dílo tragikomicky líčí osudy rodiny Wagnerů komplikované přítomností ducha mrtvého Richarda Wagnera, který neustále narušuje lopotně budovanou měšťáckou idylu nejrůznějšími eskapádami (například jezdí na drakovi ze *Siegfrieda* nebo s duchem Michaila Bakunina žongluje s ručními granáty). Důkazy o svobodomyšlných a anarchistických prvcích Wagnerova odkazu pochopitelně rodina likviduje pod neustálým tlakem sboru zneklidněných wagneriánů, kteří nespokojeně komentují dění na scéně z křesel hlediště *Festspielhausu*.

Dormanův *Wahnfried* je nejen velmi inteligentní a vtipnou dramatickou polemikou nad problematickým odkazem Bayreuthu v období po Wagnerově smrti, ale také důkazem skutečnosti, že takřka sto let staré bayreuthské události jsou stále natolik aktuální, že stojí za to, skládat o nich opery. Tato skutečnost nicméně zároveň ukazuje, že téma „Bayreuth-nacismus“ je stále živé, což samo o sobě naznačuje, že rodině Wagnerů se „tlustou čáru za minulostí“ nepodařilo udělat.

Příčiny „nedotažené“ denacifikace wagnerovského festivalu po 2. světové válce lze spatřovat v několika základních skutečnostech. Za velmi významný lze označit fakt, že pokud mělo festivalové divadlo zůstat „v rodině“, výběr jeho možných ředitelů byl značně omezený. Winifred Wagner, osobní přítelkyně Adolfa Hitlera, nadále nemohla v čele festivalu zůstat. Friedelind Wagner, která proti nacistickému režimu postavila již ve 30. letech, a s níž mohla do Bayreuthu snad přijít skutečně nenacistická umělecká garnitura, funkci ředitelky odmítla. Existují přitom důkazy o tom, že sám Wieland i starosta města Bayreuthu ji o návrat výslovně žádali. Verena Wagner byla manželkou prominentního nacistického podnikatele Bodo Lafferentze, který prakticky v Bayreuthu vybudoval koncentrační tábor – jako kandidát na funkci ředitelky tedy také nepřipadala v úvahu. V důsledku Friedelindina odmítnutí tak vedení festivalu – pokud o něj rodina neměla přijít – muselo připadnout buď Wielandovi,

²¹¹ LUTZ, Hübner – NEMITZ, Sarah. *Wahnfried (Libretto)*. Karlsruhe: Badisches Staatstheater Karlsruhe 2016/2017, s. 7.

nebo Wolfgangovi. Wieland měl z bratrů nesrovnatelně lepší profesní předpoklady, mimo jiné proto, že Hitler jej řadu let nechal na funkci budoucího ředitele připravovat – a to jak studiem, tak režijní praxí. I následný vývoj potvrdil, že z uměleckého hlediska byl Wieland talentovanější, než jeho bratr Wolfgang.

Vedení festivalu po roce 1951 tedy připadlo Wielandu Wagnerovi. Ten měl nacistickou minulost a dokonce působil v bayreuthském koncentračním táboře, nicméně kdyby cokoliv z toho – v rámci upřímně míněné „denacifikace“ – přiznal, musel by se zřejmě uchýlit do ústraní, podobně, jako Winifred. Lze přitom předpokládat, že právě Winifred hrála v poválečných letech v rodině roli „designované“ nacistky, aby se případná nenávist veřejnosti obracela primárně proti ní a ne proti jejím synům. Wielandova nacistická minulost byla „oficiálně zapomenuta“ a téma minulosti bylo v rodině tabuizováno. Stoupcem nacistického režimu se však do Bayreuthu vraceli prostřednictvím *Společnosti přátel Bayreuthu* financované průmyslníky a dalšími konzervativními mecenáši, často s nacistickou minulostí.

Ekonomický vliv konzervativních sponzorů i svoji vlastní nacistickou minulost vyvažoval Wieland Wagner reformou bayreuthské inscenační praxe v rámci programu tzv. „Nového Bayreuthu“. Inscenace vycházející z myšlenek levicových myslitelů vyvolávaly odpor konzervativních diváků a mecenášů, proti nimž se Wieland mohl vymezovat a budovat si image levicově smýšlejícího režiséra, která měla nahradit jeho někdejší pověst Hitlerova oblíbence. Je nicméně pravda, že zasvěcení pozorovatelé se k tomuto Wielandovu obratu stavěli skepticky a i samotná Winifred v Syberbergově dokumentu poznamenala, že zatímco Friedelind Hitlera odmítla již v 30. letech (kdy se Hitlerovi velmi dařilo v domácí i zahraniční politice), Wieland se od Hitlera doopravdy odvrátil až v roce 1945, když veškeré Hitlerovy plány totálně ztroskotaly.²¹²

Wolfgang Wagner zdědil vedení festivalu v 60. letech, a ačkoliv chtěl navázat na pojetí festivalu jako nepolitické kulturní akce, svými útoky a připomínáním Wielandovy nacistické minulosti přispěl k tomu, že problematická témata byla znovu připomínána. Zásadní roli samozřejmě sehrála i Winifred a Syberbergův dokument. Wolfgang Wagner, který nikdy nebyl členem NSDAP a ani denacifikační orgány se o něj nezajímaly, měl svým způsobem s odstupem 30 let příležitost udělat onu „tlustou čáru za minulostí“, kterou politicky aktivní Winifred ani Wieland udělat nedokázali. Wolfgang nepochybně udělal

²¹² Tento přístup je v souladu s celkovým pojetím výpovědi Winifred, která v Syberbergově dokumentu velmi vyzdvihuje (i svoji) věrnost a názorovou stálost, a to i u Friedelind, která se postavila proti rodině.

některé kroky v internacionalizaci Bayreuthu, například zvaním zahraničních režisérů na festivaly (a to včetně *Prstenu Nibelungova* v roce 1976 v režii Francouze), nicméně eliminovat konzervativní element soustředěný kolem Bayreuthu nedokázal. Za jeho éry rovněž došlo k převodu podstatné části rodinného majetku na v roce 1973 založenou *Nadaci Richarda Wagnera*, která je do současnosti vlastníkem *Festspielhausu* i nově vybudovaného *Wahnfriedu*. Wagnerova rodina má sice v nadaci kontrolní většinu, nicméně formálně se dělí o „vládu“ nad Bayreuthem s bavorskou vládou, městem Bayreuth a dalšími institucemi.

Wolfgang vyjádřil svůj pohled na otázku denacifikace a minulosti své rodiny ve svých pamětech vydaných v roce 1994: „*Naštěstí jsme ani já ani můj bratr neměli důvod obléci kajičné roucho nebo se ve výčitkách bít v prsa – na to byla naše minulost příliš krátká a bezvýznamná. Neudělali jsme nic trestného a necítily jsme potřebu hledat rozehřešení za cokoliv, co jsme udělali nebo neudělali.*“²¹³ Z uvedeného citátu je zřejmé, že Wolfgang v pozdějších letech upustil od kritiky svého bratra za roli, kterou za předchozího režimu sehrál, a nakonec se rozhodl pro interpretaci, kterou jeho matka razila od samotného konce války – že kdo sám osobně nic špatného neudělal, je bez viny.

²¹³ WAGNER, W. Op. cit., s. 145-146.

7. Seznam použité literatury

ADORNO, Theodor W. *Essays on Music. Theodor W. Adorno*. California: University of California Press, 2002.

BALD, Albrecht – SKRIEBELEIT, Jörg. *Das Außenlager Bayreuth des KZ Flossenbürg*. Bayreuth: C. & C. Rabenstein, 2003.

CARR, Jonathan. *The Wagner Clan*. New York: Atlantic Monthly Press, 2007.

EMMERICH, Peter. »...des Ringes waltet / wer ihn gewinnt«. Die Ring-Inszenierungen bei den Bayreuther Festspielen 1976 bis 2004 – Ein summarischer Überblick. In *Die Szene als Modell*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.

FURTWÄNGLER, Elisabeth. *Über Wilhelm Furtwängler*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1979.

HAMANN, Brigitte. *Winifred Wagner: A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth*. London: Granta Books, 2005.

KAPSAMER, Ingrid. Zu Wieland Wagners Ring – Inszenierungen 1951 und 1965. In *Die Szene als Modell*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.

KUČERA, Jan Pavel. *Drama zrozené hudbou*. Praha: Paseka, 1995.

KUČERA, Jan Pavel. „... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001.

LUTZ, Hübner – NEMITZ, Sarah. *Wahnfried (Libretto)*. Karlsruhe: Badisches Staatstheater Karlsruhe 2016/2017.

MANN, Klaus. *Der Wendepunkt: ein Lebensbericht*. Berlin: Aufbau, 1974.

MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Přel. Hanuš Karlach. Praha: Academia, 2015.

MANN, Thomas. *Selbstkommentare: Doktor Faustus. Die Entstehung des Doktor Faustus*. Frankfurt am Mein: Fischer, 1992.

MANN, Thomas. *O velkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Přel. Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1976.

SKELTON, Geoffrey. *Wagner at Bayreuth: Experiment and tradition*. London: Barrie and Rockliff, 1965.

SKELTON, Geoffrey. *Wieland Wagner: The Positive Sceptic*. New York: St. Martin's Press, 1971.

SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. Přel. Ivan Brož. Praha: Epocha, 2007.

TOMENENDAL, Dominik. *Die Wagners*. Regensburg: Friedrich Pustet, 2012.

TURING, Penelope. *New Bayreuth*. Great Britain: Jersey Artists, 1969.

WAGNER, Friedelind – COOPER, Page. *Heritage of fire*. New York: Harper & Brothers, 1945.

WAGNER, Gottfried. *Kdo nevyje s vlkem*. Přel. Iva Kratochvílová. Brno: Barrister & Principal, 2006.

WAGNER, Nike. *Wagner Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.

WAGNER, Wolfgang. *Lebens-Akte*. München: Albrecht Knaus, 1994.

Články z periodik a programů

BEIDLER, W. Franz. Bedenke gegen Bayreuth. *Das literarische Deutschland* 20. 8. 1951.

DONNER, Wolf. Der gute Onkel von Bayreuth. *Die Zeit* 18. 7. 1975.

ELLWANGER, A. Großes Werkkonzert für die Schaffenden. *Bayreuther Tagblatt* 25., 26. 7. 1942.

–ert. „Bayreuth ein Pfeiler der Kulturbrücke zur Welt“. *Fränkische Presse* 25. 5. 1949.

HAAS, Willy. Gespräch in Bayreuth mit Wieland Wagner. *Welt am Sonntag* 29. 7. 1961.

JOACHIM, Heinz. Der neue Bayreuther „Parsifal“. *Die Welt* 1. 8. 1951.

KRAFT, von Zdenko. 75 Jahre Bayreuther Festspiele. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951.

M. Neue-Pläne für das Festspielhaus. *Fränkische Presse* 1. 7. 1947.

MANN, Klaus. Music master Richard Strauss found Nazis not such bad people. *The Stars and Stripes* 30. 5. 1945.

MANN, Klaus. Strauss still unabashed about ties with Nazis. *The Stars and Stripes* 29. 5. 1945.

MANN, Klaus. Wagner Kin Freely Admits admiration for Adolf Hitler. *The Stars and Stripes* 22. 6. 1945.

NEWMAN, Ernest. Bayreuth Revived. *The Sunday Times* 5. 8. 1951.

NEWMAN, Ernest. Bayreuth Revived. *The Sunday Times* 12. 8. 1951.

OVERHOFF, Kurt. Richard Wagners tönender Kosmos. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951.

WAGNER, Wieland. Buh aus Nordwest. *Der Spiegel* 21.7. 1965.

WAGNER, Wieland. Überlieferung und Neugestaltung. In *Das Bayreuther Festspielbuch 1951*. Bayreuth: Georg Niehrenheim, 1951.

WAGNER, Wieland. Zur Inszenierung von Richard Wagners "Die Walküre". *Blätter der Theater der Stadt der Reichsparteige Nürnberg* 1. 6. 1943.

[?]. Bayreuth: die Götter dämmern. *Der Spiegel* 1. 3. 1967.

[?]. Protest der Richard -Wagner - Stadt München. *Münchner Neueste Nachrichten* 16., 17. 4. 1933.

[?]. Wer kann das wissen? *Der Spiegel* 10. 8. 1950.

Další zdroje

BARTH, Herbert. *Bayreuth wirbt für Deutschland*. Strojopis. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

Bayreuth 1977. Ročenka festivalu 1976-1977, nečíslováno. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

Text Thomase Manna s komentářem Hanse Wyslinga. Aus dem Briefwechsel Thomas Mann – Emil Preetorius. Strojopis. Uloženo v Archivu Thomase Manna v Zürichu.

Wieland Wagner – Wolfgang Wagner. Leták s textem „*Hier gilt's der Kunst*“, Strojopis. [léto 1951]. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975. [film]. Režie Hans Jürgen Syberberg. Německo, 1975.

8. Obrazová příloha

Příloha č. 1: Památník připomínající existenci pobočného koncentračního tábora v Bayreuthu na místě bývalé bayreuthské přádelny.



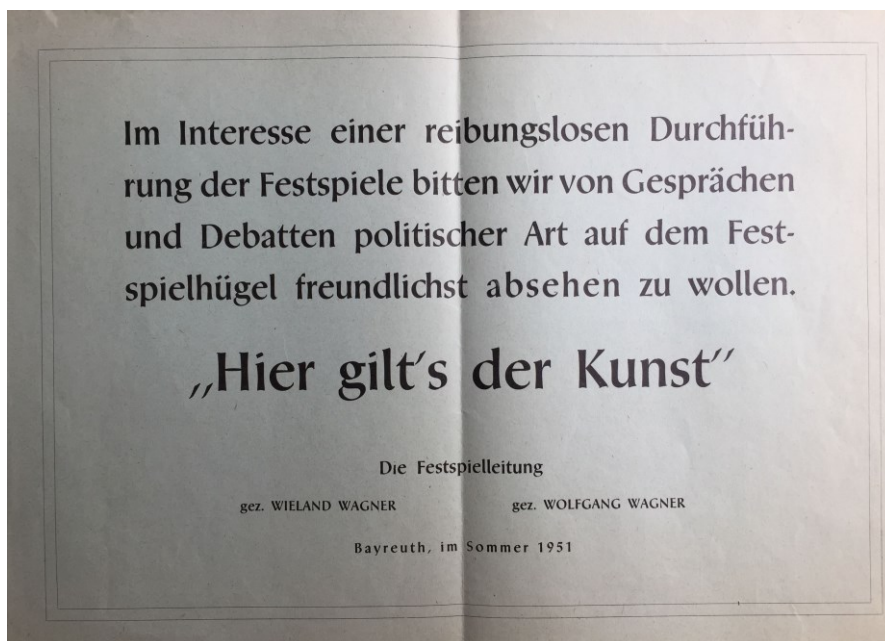
Zdroj: Vlastní fotografie.

Příloha č. 2: Detail pamětní desky na předchozím obrázku. Text v češtině: „Na památku vězňů pobočného tábora Bayreuth koncentračního tábora Flossenbürg, červen 1944 – duben 1945.“



Zdroj: Vlastní fotografie.

Příloha č. 3: Leták ze znovuotevření festivalových her v roce 1951. Český text: „V zájmu hladkého průběhu slavnostních her prosíme, aby se jejich účastníci na návrší, kde se slavnostní hry konají, laskavě zřekli rozhovorů a debat politického druhu. Zde jde o umění.“



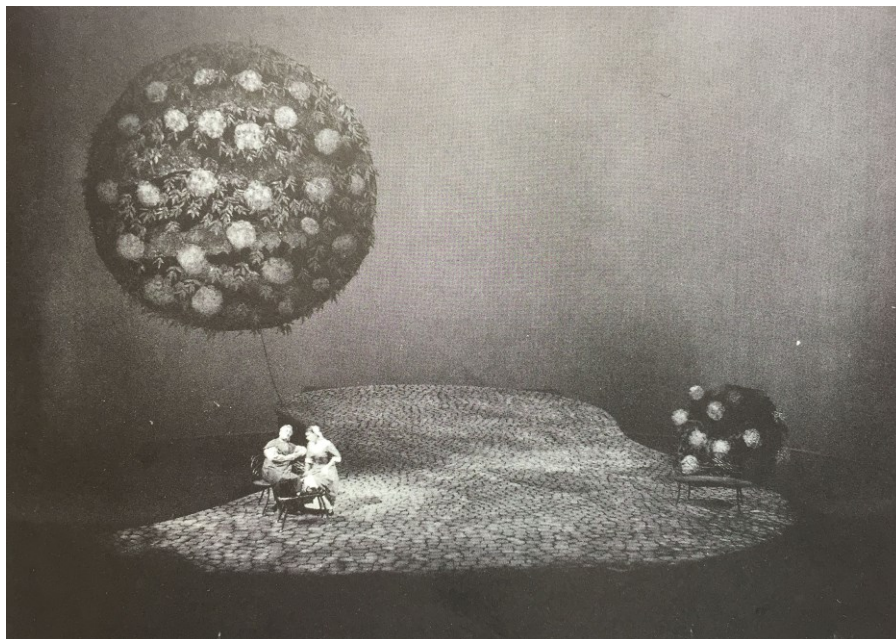
Zdroj: Vlastní fotografie. Uloženo v Národním archivu Nadace Richarda Wagnera v Bayreuthu.

Příloha č. 4: Fotografie z inscenace *Parsifala* v režii Wielanda Wagnera, Bayreuth 1951.



Zdroj: SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

Příloha č. 5: Fotografie z 2. dějství inscenace *Mistrů pěvců norimberských* v režii Wielanda Wagnera, Bayreuth 1956.



Zdroj: SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

Příloha č. 6: Fotografie z 3. dějství inscenace *Mistrů pěvců norimberských* v režii Wielanda Wagnera, Bayreuth 1956.

Zdroj: SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven & London: Yale University Press, 1994.

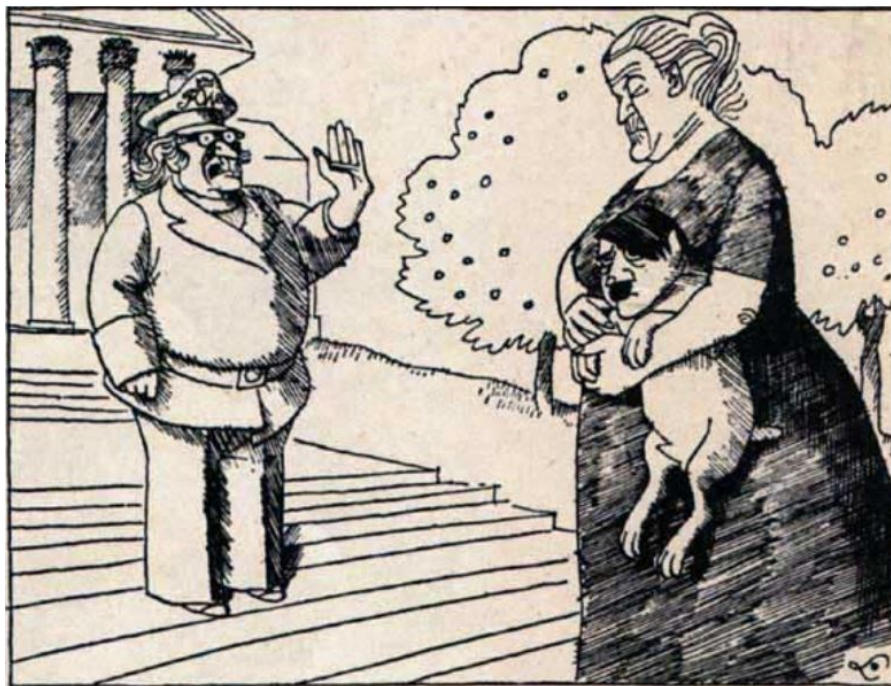


Příloha č. 7: Fotografie z 3. dějství inscenace *Soumraku bohů* v režii Patrice Chéreaux, Bayreuth 1976.



Zdroj: *Die Szene als Modell*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006.

Příloha č. 8: Wolfgang Wagner brání Winifred Wagner ve vstupu do *Festspielhausu* v reakci na Syberbergův dokument (Ernst Maria Lang, karikatura).



Zdroj: *Der Spiegel* 25. 8. 1975.