

Geen rijker kroon dan eigen schoon?

De programmatiepolitiek van Staf Bruggen en Hendrik Caspeele in bezettingstijd

KAREL VANHAESEBROUCK

Een grondig theaterhistoriografisch overzicht van de activiteiten van de grote Vlaamse schouwburgen tijdens de Tweede Wereldoorlog is tot op heden nog onbestaande. Terwijl het literaire leven tijdens de bezetting stilaan in kaart gebracht wordt (cf. het onderzoek van Dirk de Geest), blijft een doorgedreven detailonderzoek naar deze boeiende periode uit de Vlaamse theatergeschiedenis achterwege.

Deze tekst wil in eerste instantie de programmatiepolitiek van Staf Bruggen, directeur van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Gent, en van Hendrik Caspeele, directeur van de Koninklijke Stadsopera Gent, onder de loep nemen. Van primordiaal belang is hierbij de rol van de censuurdienst. Aan de hand van een precensuur (controle van de teksten) en een postcensuur (controle van de voorstellingen) bepaalde de bezetter immers in niet geringe mate de programmatie. In Gent bleek dit allemaal nog wel mee te vallen. Toch zagen beide directeurs zich genoodzaakt extra op hun hoede te zijn. Om administratieve schermutselingen te vermijden werd vaak aan zelfcensuur gedaan, zo zal blijken.

Voor een goed zicht op de situatie worden in eerste instantie de Duitse cultuurpolitiek en de bijhorende visie op de podiumkunsten nader belicht. Vervolgens worden in twee afzonderlijke delen de problemen belicht die respectievelijk Staf Bruggen en Hendrik Caspeele ondervonden inzake programmatie en censuur. Zij deelden allerminst dezelfde visie op podiumkunsten en stelden zich ook verschillend op tegenover de bezetter. Tot slot wordt een poging ondernomen om beide figuren binnen het kader van het Vlaams-nationalisme en de (echte of vermeende) culturele collaboratie te situeren.

Het Duitse podiumkunstenbeleid

Het Duitse podiumkunstenbeleid in België was het rechtstreekse gevolg van de hoofdbekommernis van de *Militärverwaltung*, om het dagelijkse leven opnieuw zo snel mogelijk zijn normale gang te laten gaan. Op cultureel vlak onthield de *Militärverwaltung* zich van al te drastische ingrepen in het culturele leven. Een overname

Mijn oprechte dank gaat hierbij uit naar prof. dr. Jaak Van Schoor (RUG), Herman Van De Vijver (VRT) en Erna Metdepenningen (*De Standaard*).

van het strakke Duitse systeem, inclusief *Kulturkammer*, leek de beleidsvoerder onmogelijk. Binnen de *Militärverwaltung* werd een groep belast met cultuur. Aan het hoofd van deze groep stonden Werner Reese en Franz Petri. Beide heren ijverden voor een nauwere samenwerking tussen Vlaanderen en Duitsland en kozen ervoor samen te werken met diverse groeperingen waarvan vooral het Vlaams Nationaal Verbond en de DeVlag een sleutelrol vervulden. In een van zijn rapporten schreef Petri dan ook: “*Heute wird niemand verkennen, dass die Zusammenarbeit mit Deutschland für das Land und seine Zukunft eine Notwendigkeit im vollen Sinne des Wortes darstellt*”.¹

Naast de uitbreiding van de culturele contacten met Duitsland, behoorde ook de reorganisatie van de culturele instellingen tot de doelstellingen van de bezetter. Petri en Reese ijverden voor een verregaande ontzuiling van de culturele instellingen en voor een “*volkspolitische Ordnung*” van het culturele veld.² Cultuur en kunst konden niet langer ten dienste staan van verscheidene ideologieën zoals dat in Vlaanderen traditioneel het geval was. Cultuur diende een homogeen blok te worden ten dienste van de ene heersende ideologie. Ten slotte wilde de bezetter de Franse invloed op de Vlaamse cultuur tegengaan om het land “*kulturpolitisch in die Grenzen des deutschen Bereiches gegen den europäischen Westen einzubeziehen*”.³

Terwijl Petri en Reese het culturele beleid uitdachten, werd de afdeling *Kultur* van de *Propaganda-Abteilung* belast met de praktische uitwerking van hun beslissingen. Tussen de *Militärverwaltungen* de *Propaganda-Abteilung* bleek echter niet alles van een leien dakje te lopen en dit niet alleen op cultureel vlak. Op organisatorisch vlak opteerden de Duitsers ervoor aan te sluiten bij de vooroorlogse instellingen en organisaties en het bestaande culturele netwerk min of meer te behouden. In tegenstelling tot in Nederland, waar een Kultuurkamer naar Duits model werd geïnstalleerd, werden in Vlaanderen de leden van de vooroorlogse Vlaamse Cultuurraad, bij Koninklijk Besluit van 7 februari 1938 opgericht, stelselmatig vervangen door Nieuwe Orde-sympathisanten.

Ook wat het theater betrof, was het voor de bezetter van primordiaal belang dat alles snel zijn normale gang zou gaan. Toch zag de bezetter in dat theater een belangrijk artistiek medium was en een bonte waaier aan mogelijkheden bood. Die konden gaan van “*een zeer traditioneel Vlaamse idealistisch-didactische toneelconceptie in dienst van de culturele en zedelijke volksverheffing tot het meest perfide politiek-propagandistische theater dat op een militant-strijdvaardige wijze wereldbeschouwelijk*

1. *Ausführungen des Militärverwaltungschefs beim Empfang des flämischen und des wallonischen Kulturrates*, als bijlage in: L. LAUREYSSENS, *Cultuurleven en cultuurbeleid tijdens het Duitse bezettingsregime. Een verkennend en vergelijkend onderzoek van de Antwerpse casus*, RUGent, departement Geschiedenis, licentiaatsverhandeling, 1983, p. 362.

2. E. VERHOEYEN, *Cultuur, politiek en cultuurpolitiek tijdens de Tweede Wereldoorlog*, in: *Cultuurleven*, jg. 52, 1985, nr. 7, p. 653.

3. E. VERHOEYEN, *Cultuur, politiek en cultuurpolitiek* [...], p. 653.

gedachtengoed wil uitdragen”.⁴ De nationaal-socialisten beschouwden theater dus niet als een autonoom kunstwerk dat zichzelf tot doel had, maar als een middel tot informatieverbreiding, beïnvloeding of zedelijke verheffing.

Philipp Vogel, toneelreferent van de *Propaganda-Abteilung*, hield samen met zijn medewerkers de programmatie van de schouwburgen nauwlettend in de gaten. Er werd op toegezien dat er geen stukken van joodse auteurs gespeeld werden en dat er voldoende Duitse stukken op het repertoire stonden. Stukken van Herman Heijermans, zoon van een joods journalist en Nederlands meest gespeelde toneelauteur, konden dus in principe niet meer. Deze auteur, van wie *Op hoop van zegen* nog steeds als zijn voornaamste stuk wordt beschouwd, introduceerde het naturalistisch drama op grote schaal in het Nederlandse taalgebied. Ook na zijn dood in 1924 bleef zijn werk mateloos populair. Niettemin werd hij tijdens de Tweede Wereldoorlog van de *Bühne* verbannen. Op een goed blaadje staan bij de censurdiensten bleek niet altijd even makkelijk. Zo kreeg Staf Bruggen het aan de stok met de Duitse overheid omdat hij volgens haar te weinig Duits werk programmeerde. De *Propaganda-Abteilung* slaagde er zonder echte dwangmaatregelen in de opvoering van Franse toneelstukken ruimschoots door Duitse te doen vervangen. Terwijl Bruggen tijdens het eerste seizoen nog een exclusief Nederlandstalig repertoire kon presenteren, waren na een jaar bezetting en onder druk van de *Propaganda-Abteilung*, ruim een derde van de geprogrammeerde stukken (op een totaal van zesendertig) van Duitse makelij.

Staf Bruggen en de volksziel

De oorlog veroorzaakte een grondige omvorming van het theaterwezen. Wat vroeger onmogelijk leek, werd plots mogelijk gemaakt door de bezettende macht. Onder het goedkeurend oog van de Duitse autoriteiten namen vooraanstaande persoonlijkheden als Joris Diels, Staf Bruggen en Adolf Clauwaert de leiding van het Vlaamse toneellevens op zich.⁵ Het Vlaamse theaterwezen kreeg van de bezetter financiële en artistieke hulp en aanvaardde die gretig. Verscheidene Duitse theaterspecialisten werden aangetrokken. Zo kreeg de Antwerpse KNS de Duitse regisseur en theaterwetenschapper Carl Niessen meerdere malen te gast. Verscheidene huizen kregen van de bezetter een werkingstoelage, zo ook de Gentse Opera.⁶ Maar bovenal schonken de Duitsers aan de Gentenaars een eigen professioneel

4. D. VAN CAMPENHOUT, *DeVlag en het nationaal-socialistische beeld van kunst en cultuur. Bijdrage tot de studie van de culturele collaboratie tijdens de tweede wereldoorlog* KULeuven, departement Geschiedenis, licentiaatsverhandeling, 1981, p. 195.

5. D. VAN CAMPENHOUT, *DeVlag en het nationaal-socialistische beeld van kunst en cultuur [...]*, p. 206.

6. Stadsarchief Gent, Inventaris 170, Reeks XXI, nr. 344: Documentatie Duitse toelagen.

gezelschap. Tot voor de oorlog kende Gent namelijk geen eigen gezelschap. De bezetter bracht daar al snel verandering in en de Gentse gemeenteraad benoemde Staf Bruggen tot directeur van de KNS. Hierbij dient opgemerkt dat hij ook in vreedstijd de meest aangewezen kandidaat geweest zou zijn. In het toenmalige theatermilieu genoot hij groot aanzien door zijn activiteiten bij het Volkstoneel van De Gruyter. Op één onthouding na, stemde de hele gemeenteraad op 23 augustus 1940 dan ook voor Bruggen.⁷ Dat het stadsbestuur voor deze man koos, was een logische en doordachte beslissing. Aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog, haalde Bruggen de banden met het Vlaams-nationalisme en meer bepaald met het VNV aan. Net voor zijn benoeming ondertekende hij in augustus 1940 het manifest van Staf De Clercq tot oprichting van de Volksbeweging, verschenen in *Volk en Staat* op 11 augustus 1940. Mede dankzij de steun van VNV-prominenten, werd Bruggen kort daarop directeur van de KNS, zo schrijft Gert Van Overloop in de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*.⁸ Het zouden vooral zijn Vlaams-nationalisme, zijn contacten met het VNV en de activiteiten van zijn zoon zijn, die Bruggen zijn post zouden kosten na de oorlog.

De operette, die tot voor de oorlog nog integraal deel uitmaakte van het repertoire van de KNS, werd overgeheveld naar de Opera.⁹ De schouwburg van Bruggen bracht enkel nog gesproken toneel in het Nederlands. Ook het Frans-talige toneel verdween dus van het repertoire. Niet alleen op artistiek vlak maar ook op organisatorisch vlak werd een en ander gewijzigd. Het systeem van de concessie, waarbij de directeur de schouwburg voor zijn eigen rekening uitbaatte, werd afgeschaft en vervangen door een door de stad bezoldigd artistiek directeur. Die was dus niet langer alleen verantwoordelijk bij een eventueel deficit en de stad nam het grootste deel van de financiële risico's voor haar rekening. Dit betekende echter niet dat de KNS plots over massa's geld kon beschikken: de schouwburg zou zich verder moeten behelpen met de beperkte financiële middelen die door de Gentse overheid ter beschikking werden gesteld.

Voor Bruggen was theater in de eerste plaats een opvoedkundige en nationale aangelegenheid. Hij koos er dan ook voor om zijn eerste speeljaar volledig aan het Nederlandstalige repertoire te wijden. De ziel van het volk moest centraal staan, aldus Bruggen in *Onze Toneelcronycke*.

7. J. VAN SCHOOR, *Staf Bruggen*, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. 13, Brussel, 1964-1996, kol. 134.

8. G. VAN OVERLOOP, *Bruggen, Staf*, in: *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, dl. 1, Tielt, 1998, p. 616.

9. Voor een volledig overzicht van de programmatie van de KNS, de Gentse Opera, de Minard, het Openluchttheater en de Gezellen van 's Gravensteen (inclusief activiteiten georganiseerd door de DeVlag) zie: K. VANHAESEBROUCK, *Schouwburgleven en culturele collaboratie in Gent tijdens de Tweede Wereldoorlog*, UIAntwerpen, departement Germaanse talen, licentiaatsverhandeling, 2001.

“[...] *Besefen bezit van nationale cultuur zijn immers de grondslagen geweest van elke natie die werkelijk met eer kwam postvatten onder de rij der volkeren. Waar kunst gemeenschapsbezit wordt, kristalliseert de ziel van het volk het schoonst.*”¹⁰

Deze bekommernis om het eigen nationale verleden bleek wonderwel aan te sluiten bij de retoriek van de culturele collaboratie. Zo zag het tijdschrift *De Vlag* het theater als middel bij uitstek om zijn idealen te verwezenlijken, daar theater in de eerste plaats gemeenschapskunst was. “*Theater moet het ganse volk opnieuw in contact brengen met zijn eigen nationale verleden en moet het anecdotisme en individualisme definitief achter zich laten.*”¹¹ Ook de ‘gestolen’ krant *Vooruit*, die onder druk van de Duitsers en op verzoek van Hendrik De Man bleef verschijnen zonder het algemene akkoord van de beheerraad, zag in Bruggen de geknipte man om deze idealen te verwezenlijken: “[...] *onze schouwburg moet een ‘volkschouwburg’ worden en dat zal Staf Bruggen verwezenlijken*”.¹² Bruggen zelf bleek evenmin vies te zijn van dergelijke woorden: “[...] *onze taak bestaat er in het contact te houden met den geest en de ziel onzer voorgangers van wie wij bloedverwanten en erfgenamen zijn*”.¹³ Het theater in de KNS diende in de eerste plaats volksopvoeding te zijn en moest bijdragen tot de creatie van een nieuw gemeenschapsgevoel. De Vlamingen zouden opnieuw bewust gemaakt worden van hun eigen *roots*. Deze programmatiepolitiek sloot zonder meer aan bij de nationaal-socialistische visie op theater. Voor de nazi’s moest theater in de eerste plaats *völkisch* zijn.

Kultgemeinschaft, massa en beleving waren sleutelwoorden binnen deze theatrale esthetica. Theater maakte deel uit van de cultus van het Duitse volk: elke toeschouwer diende zich één te voelen met de vereerde *Volksgemeinschaft*.

Op 5 september 1940 werd het eerste oorlogsseizoen van de Koninklijke Nederlandse Schouwberg ingezet met *De Pacificatie van Gent* van Emiel Van Goethem. Door van wal te steken met een stuk over het eigen nationale verleden maakte de directeur reeds vanaf de eerste productie zijn ambities duidelijk. Of het nu in de bedoeling van Bruggen lag of niet, zeker is dat zijn keuze voor dit stuk zonder meer werd goedgekeurd in Nieuwe Orde-kringen. Aan het einde van hetzelfde seizoen kregen de Gentenaars met *Jacob Van Artevelde* van Cyriel Verschaeve een tweede historisch drama te zien. Dergelijke stukken toonden een duidelijke verwantschap met de *Thingspiele*, nazi-massaspelen waarin één centrale held het volk aan zijn eigen etnisch-nationale verleden herinnerde. De protagonist

10. S. BRUGGEN, Onze Toneelkunst op nationale banen, in: *Onze Toneelcronicke*, jg. 1, 1940, nr. 2, p. 18.

11. E. VANFRAUSSEN, *Etwas ist los mit ihr! Over de visie op het ernstige drama in het blad De Vlag*, in: D. DE GEEST, P. ARON, D. MARTIN (red.), *Hun kleine oorlog. De invloed van de Tweede Wereldoorlog op het literaire leven in België*, Leuven, 1998.

12. *Vooruit*, 5 september 1940.

13. S. BRUGGEN, Onze Toneelkunst [...], p. 19.

van een dergelijk massaspel was bij uitstek heroïsch en liefst bovenmenselijk. Centraal stond de eigen geschiedenis die de grootsheid van het nationale erfgoed en de superioriteit van het ras moest bevestigen en versterken. De regisseur Carl Niessen, die aan de basis lag van de *Thingspiele*, oefende een aanzienlijke invloed uit op de Vlaamse dramaturgie, vooral op de gelijkaardige openluchtspelen zoals die plaatsvonden in het Gravensteen of in het stadspark. Een *Thingspiel* was in de eerste plaats een *Gesamtkunstwerk* dat een eenheid moest vormen met de plaats van opvoering. Het betrof de toeschouwer en diens onmiddellijke omgeving opnieuw bij het theatrale gebeuren, aldus Carl Niessen: “[...] *jetzt aber, wo Versammlungsraum und Schaubühne wieder identisch werden wie im alten Griechenland, jetzt bekommt der Raum wieder eine Rolle*”.¹⁴ Het *Thingspiel* neutraliseerde de scheiding tussen spel- en publieksruimte, de zogeheten vierde wand, en liet publiek en acteurs versmelten. De toeschouwers keken niet naar een wereld die niet de hunne was, maar deelden in een collectieve roes. Hieraan dient echter onmiddellijk toegevoegd dat Verschaeve zijn historische drama’s zeker niet baseerde op de Duitse nazi-dramaturgie; daarvoor werd bijvoorbeeld *Jacob Van Artevelde* te vroeg (in 1909) geschreven. Wel werd voor de Vlaamse heimatstukken en de Duitse *Thingspiele* uit dezelfde bronnen geput, namelijk die van de Duitse romantiek. Spreken van een mogelijke invloed van de nazistische dramaturgie op het toneelwerk van Verschaeve zou echter een anachronisme zijn.

Na *De Pacificatie van Gent* volgde een bonte verzameling goede en minder goede blijspelen, kluchten en drama’s uit het Nederlandse en Vlaamse repertoire, waarvan vele reeds eerder gebracht waren door het Vlaams Volkstoneel. Anton Coolen, een van Bruggens persoonlijke favorieten, kwam tweemaal aan bod in de loop van het eerste seizoen. Voor beide stukken, *Kinderen van ons volk* en *De Vier Jaargetijden*, stond de directeur uitzonderlijk zelf in voor de regie. In Vlaanderen genoten de stukken van Coolen heel wat bijval in collaboratiekringen. Zo werd Coolen in *Vooruit* bij verscheidene gelegenheden en op lovende wijze als een *heimatschrijver* beschreven.¹⁵ Het is echter merkwaardig dat de bezetter hoegenaamd geen bezwaar had tegen de aanwezigheid van Coolen op het repertoire van de KNS. In Nederland werd Coolen namelijk tot het verzet gerekend. Ten eerste was hij een uitgesproken tegenstander van de Nederlandse Kultuurkring – die achtereenvolgens omgedoopt werd tot Kultuurraad en tot Kultuurkamer – en ten tweede weigerde hij in 1940 de zwaar aangebrande Rembrandtprijs in ontvangst te nemen.¹⁶ Zakenman en mecenas Alfred Toepfer, die aan de basis van deze bekroning lag, maar geen nationaal-socialist was, werd gedwongen zijn prijs te laten toekennen door de Universiteit van Hamburg, die zichzelf ten dienste had

14. J. WULF, *Theater und Film im Dritten Reich*, Gütersloh, 1964, p. 166.

15. *Vooruit*, 28 januari 1941.

16. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven tijdens de bezetting*, Kapellen, 1988, p. 48.

gesteld van de overheid. Na de weigering van Coolen, werd de prijs uitgereikt aan Raf Verhulst. Het pleit in elk geval voor Bruggen dat hij zijn artistieke smaak liet primeren op de toenmalige politieke context.

Ook de keuze voor *De Vertraagde Film* van Teirlinck was allesbehalve voor de hand liggend tijdens de bezetting. Teirlinck was vast en zeker niet de literaire lieveling van de Duitsers. “*Deze antipathie van Duitse zijde hield wellicht verband met zijn expressionistische stijl en decadente levensvisie.*”¹⁷ Toch werd *De Vertraagde Film* zonder noemenswaardige incidenten opgevoerd in een regie van Michel Van Vlaenderen en aarzelde *Vooruit* niet om het drama in kwestie “*het meest ophefmakende stuk uit ons modern repertorium*” te noemen.¹⁸

Vanaf het tweede oorlogsseizoen werd het repertoire uitgebreid. Een exclusief Nederlandstalige programmatie aanbieden bleek niet langer houdbaar en Bruggen zag zich genoodzaakt van zijn principes af te wijken. Vrijwel onmiddellijk werd een belangrijk aandeel gereserveerd voor werk van Duitse oorsprong: reeds vanaf het tweede seizoen waren twaalf van de zesendertig producties van Duitse makelij, wat meer was dan het Nederlandstalige aandeel. Zo werd het seizoen 1941-1942 geopend met *Egmont* van Goethe. Het ligt voor de hand dat in bezet gebied ook stukken van Italiaanse auteurs zonder problemen opgevoerd konden worden. Zo werd een van de hoogtepunten van het tweede seizoen *Hendrik IV* van Luigi Pirandello, die reeds in 1923 zijn bewondering voor Mussolini had geuit en lid was geworden van de Italiaanse fascistische partij.

Het Franse repertoire werd daarentegen consequent van de scène gebannen. Het belangrijkste doel van de bezetter inzake podiumkunstenbeleid was dan ook het weren van elke vorm van Franstalige invloed. Enkel onschuldige komedies konden nog net door de beugel. Dus eventueel wel Molière, maar geen Racine of Corneille. Zo kon de collaboratiepers er niet om lachen dat het laatste seizoen geopend werd met *Het Meisje van Arles*, een melodrama van Alphonse Daudet met muziek van George Bizet. De openingsvertoning werd immers door de toenmalige kritiek beschouwd als een voorteken van wat komen zou. Zij bood de schouwburg de mogelijkheid uit te pakken met haar artistiek personeel. De eerste seizoenspremière werd dan ook met argusogen gevolgd en moest de critici en het publiek laten verlangen naar meer. “*Dit jaar is zulks niet het geval geweest*”, zo klaagde echter *Volk en Kultuur*: “*Men is van wal gestoken met een Frans melodrama*”.¹⁹ Hetzelfde gold voor het Engelse theater met als twee grote uitzonderingen Shakespeare en de Ierse schrijver G.B. Shaw, Hitlers favoriete schrijver. Met de keuze voor *Jeanne d’Arc* van Shaw nam Staf Bruggen geen risico’s: het stuk was een historiespel waarin een heroïsche, haast bovenmenselijke protagoniste zich opoffert voor haar volk, en de

17. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 48.

18. *Vooruit*, 4 januari 1941.

19. *Volk en Kultuur*, 30 oktober 1943, p. 683.

auteur was daarenboven geliefd in Duitse kringen. Nochtans was de Duitse liefde voor Shaw allesbehalve evident. De Ier keurde de politiek van Stalin goed, genoot heel wat aanzien in socialistische kringen en was een felle antiracist. Toch werd Shaw de meest gespeelde niet-Germaanse auteur in bezet gebied. *"In academic circles he was given an Irish, anti-English gloss and associated with healthy 'non-Jewish' drama."*²⁰ Ook Shakespeare was razend populair in het Derde Rijk. Ongeveer 3% van alle producties in het Derde Rijk waren van zijn hand. Na Schiller was hij er de populairste auteur. Nazistische critici beklemtoonden de affiniteit van Shakespeare met de Germaanse cultuur en waren bereid te vergeten dat het land van herkomst van deze toneelauteur een van hun voornaamste vijanden was. Het werk van de Engelse toneelschrijver werd dus zonder probleem gerecupereerd door de Duitsers. Om ideologische problemen te vermijden kozen de nationaal-socialisten vooral voor de Shakespeariaanse komedies, waarbij *Hamlet* de grote uitzondering was. Vooral *De Getemde Feeks* was ontzettend populair en opnieuw kwamen Bruggen en zijn gezelschap in het juiste vaarwater terecht met de programmatie van dit stuk in november 1941. Niettemin stond tijdens het laatste seizoen ook *Othello* op het programma, een stuk waarmee de nazi's niet zo goed raad wisten, daar het hoofdpersonage een zwarte, tragische held was.

Ondanks de duidelijke tegemoetkoming aan de wensen van de bezetter, verliep niet alles zonder incidenten. Niet alleen was er de rel rond *Kerstnachtdroom*, bewerkt door Renaat Vetterman (die van joodse afkomst was); ook de creatie van *De Charade van Advent* van Johan Daisne ging niet onopgemerkt voorbij. Bruggen en zijn regisseur Michel Van Vlaenderen veroorzaakten met dit stuk een bescheiden relletje in de Vlaamse culturele wereld. In Nieuwe Orde-kringen, waartoe ook enkele acteurs van de KNS zelf behoorden, meende men in *De Charade* vrijmetselaarsmotieven te ontdekken.²¹ Het stuk stemde niet overeen met de Vlaamse volksaard en werd dus als gevaarlijk beschouwd. Van Vlaenderen, die de reputatie had een socialist te zijn,²² werd beschuldigd van culturele sabotage en hij werd twee weken aangehouden. Niet alleen *De Charade* lag aan de basis van Van Vlaenderens aanhouding. Tot groot ongenoegen van enkele Nieuwe Orde-aanhangers binnen het gezelschap, had de regisseur enkele repetities gepland op hetzelfde moment dat een stuk in een regie van Heinrich George werd opgevoerd. In een brief aan het Gentse schepencollege schreef Van Vlaenderen kort na de oorlog dat KNS-acteur John Mertens een klacht had neergelegd bij de *Sicherheitsdienst* van de Gestapo en dus verantwoordelijk werd geacht voor de aanhouding van Van Vlaenderen.²³ De

20. J. LONDON (ed.), *Theatre under the nazis*, Manchester, 2000, p. 232.

21. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 7.

22. VRT-archief: Interview met Victor Moeremans door Herman Van De Vijver, s.l., 21 augustus 1984, p. 4.

23. Stadsarchief Gent, Inventaris 170, Reeks XXI, nr. 1020: Michel Van Vlaenderen aan het College van burgemeester en schepenen, 7 oktober 1944.

hele hetze rond dit stuk zou ervoor zorgen dat Daisne na de oorlog tot de verzetschrijvers werd gerekend. Merkwaardig genoeg bleek de collaboratiepers niet al te veel aanstoot te nemen aan de zogenaamde vrijmetselaarsmotieven. *Laagland*, een blad dat nauw aanleunde bij de DeVlag, deed alsof zijn neus bloedde. Ook *Volk en Kultuur* zag er weinig graten in. Van Brugge, de huisrecensent van dit tijdschrift, wijdde zelfs een uitgebreid artikel aan *De Charade* waarin hij nauwgezet de betekenis van het magisch realisme uit de doeken deed. Zijn grootste kritiek bestond erin dat dergelijke stukken niet geschikt waren om gespeeld te worden: “[...] *in de poëzie waar de droom zich kan uitleven en in den film met zijn onbeperkte technische mogelijkheden om het bovennatuurlijke aanvaardbaar te maken, heeft het magisch realisme meer kansen dan op het toneel*”.²⁴ Het gebrek aan conflict in *De Charade* maakte het als stuk te ontoegankelijk voor een doorsnee toeschouwer. Ook nu nog is deze kritiek van toepassing: het stuk leest als teksttheater en vertoont een onontkoombaar gebrek aan opvoeringsgerichte kwaliteiten.

Hendrik Caspeele: tussen opera en operette

De Gentse Opera kende een gelijkaardige evolutie als de KNS. Er werd een einde gemaakt aan het honderdjarig bestaan van de Gentse Franstalige Opera en Hendrik Caspeele werd benoemd tot artistiek directeur, vijf weken voor de aanvang van het seizoen 1940-'41. Ook hier werd door de bezetter datgene mogelijk gemaakt waarvoor de Vrienden van de Vlaamse Opera reeds jarenlang ijverden: een op en top Vlaamse Opera in Gent.

De benoeming van Caspeele kwam niet uit de lucht vallen. Als regisseur, libretto-schrijver en operakenner werd hij als een autoriteit beschouwd. Tijdens het interbellum was hij directeur van het Scalatheater en van het grote Empiretheater, waar hij heel wat bijval oogstte met zijn revues.²⁵ De artistieke ervaring van Caspeele gaf dus de doorslag bij zijn benoeming. Niet alleen kreeg hij de steun van de Gentse socialistische schepen voor Cultuur Désiré Cnudde, maar ook in de Duitse stadscommandant, die een groot operakenner heette te zijn, vond hij een trouwe supporter. Merkwaardig genoeg stond Caspeele voor de oorlog niet op een al te goed blaadje bij de Duitse overheid. Zo had hij immers in zijn revue *Laat gaan dat gaat* de draak gestoken met Adolf Hitler. Ook in *Komt kleir in de war* voerde hij Hitler als protagonist op en werd die zonder pardon gehegeld.

Toch moet het belang van deze zogeheten antinazi-activiteiten niet al te zeer beklemtoond worden. Tijdens de bezetting deed Caspeele er alles aan om de

24. *Volk en Kultuur*, 5 februari 1944, p. 10.

25. W. FOCQUET, Hendrik Caspeele: een overzicht van leven en werk, in: *Documenta*, jg. 7, 1989, nr. 4, p. 197.

bezetter zo weinig mogelijk voor de voeten te lopen. Verder onderhield hij goede relaties met Karl Jacobs, de Duitse contactpersoon bij de Gentse *Propaganda-Staffeln* en een bekend Timmermansvertaler, die dikwijls tussenbeide kwam “*onder meer om de jonge muzikanten en koorzangers die opgeroepen werden voor verplichte tewerkstelling in Duitsland, in het land te houden*”.²⁶ Op zakelijk vlak getuigde de aanpak van de directeur van commercieel inzicht en publieksgerichtheid: hoewel hij de opera boven de operette verkoos om esthetische redenen, was hij er zich van bewust dat er in de eerste plaats toeschouwers moesten worden gelokt. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat tijdens het eerste seizoen het lichtere operettegenre ruim de bovenhand haalde op het serieuzere werk, tot ongenoegen van vele critici. De operette was op de eerste plaats een ontsnappingsmogelijkheid uit het dagelijks leven en aangezien de KNS zich van dan af exclusief zou gaan toespitsen op het gesproken toneel, zag Caspeele het tot zijn taak de operette tot het repertoire van zijn instelling te rekenen.

“*Vaak [...] wordt de operette als minderwaardig beoordeeld en tegelijkertijd veroordeeld. Dit is een ongelijk. De operette is alleen de lichtere zuster van de opera, die de mensen vreugde en genot moest brengen. Aan vreugde en genot heeft het publiek nu meer behoefte dan anders.*”²⁷

Verder beloofde Caspeele ook aandacht te besteden aan de danskunst en hij kondigde verder aan dat de Gentenaars elke maand zouden vergast worden op een operaconcert. Het moge duidelijk zijn dat voor Caspeele kunst in het algemeen en muziek in het bijzonder beschouwd moesten worden als een vorm van ontspanning, terwijl Staf Brugge theater in de eerste plaats als een vorm van volksovoeding zag.

Toch vonden buitenstaanders, waaronder de cultuurredactie van *Volk en Kultuur*, dat opera – net als theater – in de eerste plaats didactische doeleinden had, daar het operagenre het *Gesamtkunstwerk* bij uitstek was. “*De lyriëke kunst heeft, dankzij een gelukkige samenkoppeling van muziek, poëzie en plastische kunst, immer een diepen invloed uitgeoefend op het volksgemoed, ongeminderd de sociale functie die ze bijna ononderbroken deed gelden in de historische tijdvakken.*”²⁸ Voor aanhangers van de Nieuwe Orde kon om het even welke kunstvorm niet anders dan in dienst staan van de gemeenschap.

In bezet gebied bestond de algemene tendens in de muziekwereld erin dat joodse, Franse en vooral Angelsaksische invloeden ingedijkt moesten worden. Net als voor het theater moest ook in de operagebouwen de opvoering van Duits werk

26. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 64.

27. Hendrik Caspeele in de prospectus van de Koninklijke Stadsopera voor het seizoen 1940-1941. (Geciteerd in: W. FOCQUET, Hendrik Caspeele [...], p. 200.)

28. M. VAN BRUGGE, Ons lyrisch toneel te Gent, in: *Volk en Kultuur*, jg. 1, 1941, nr. 1, p. 15.

gestimuleerd worden. Het werk van Wagner, reeds in de jaren dertig volledig genazificeerd, werd steeds populairder en ging een centrale plaats bezetten op de repertoires van alle opera-instellingen. Voor de oorlog werd vooral werk van Gounod, Massenet en Puccini gespeeld, tijdens de oorlog werden Mozart en Wagner de muzikale zwaargewichten.²⁹ Naast de Duitse en Italiaanse, zouden verder ook de Vlaamse componisten – al waren die dun gezaaid – een plaatsje toebedeeld krijgen op de *Bühne* en in de orkestbak van de Koninklijke Stadsopera. Franse werken, die hoge commerciële toppen scheerden tijdens het interbellum, werden nu zonder mededogen van het repertoire gebannen.

In hoeverre het naziregime in Duitsland en de autoriteiten in bezet gebied erin slaagden hun stempel te drukken op het opera- en operetterepertoire blijft onduidelijk. Hun culturele politiek op dit vlak bleek soms niet zonder interne tegenstellingen te zijn. De Nürnbergwet uit 1935 verbood niet alleen elk werk van joodse hand, maar tevens elke joods-arische samenwerking. Een werk van de joodse componist Offenbach kon dus niet langer door de beugel. Niettemin ontbrak een consequente cultuurpolitiek. Zo bleef *Carmen* van Bizet even populair tijdens als voor de oorlog, ondanks de Franse afkomst van de componist, ondanks diens gedeeltelijk joodse origines en ondanks diens samenwerking met de joodse librettist Ludovic Halévy.³⁰ Ook de vlot-sentimentele werkjes van de Hongaarse componist Franz Lehar, die eigenlijk een half-jood was, waren ongemeen populair. Met *Das Land des Lächelns*, *Die Lustige Witwe*, *Friederika* en *Der Tsarewitsch* zou Caspeepe nog vele malen volle zalen trekken en dit de hele oorlog lang. Ondanks zijn joodse banden was Lehar een van de grote favorieten in het Derde Rijk. De nazi's beschouwden het dan ook als een zinloze onderneming om deze componist te bannen uit de culturele actualiteit. Lehar had meestal met 'arische' librettisten gewerkt en was naar verluidt een van de favoriete componisten van de Führer: "little could be done against Lehar in the face of Hitler's well-known enthusiasm for *The Merry Widow*".³¹ Een half-joodse componist of librettist kon dus deel uitmaken van het repertoire van de Koninklijke Stadsopera zonder dat daar door de plaatselijke *Propaganda-Staffel* zwaar aan getild werd, hetgeen niet het geval was voor de KNS van Brugge. Ook de libretti van *Don Giovanni*, *Le Nozze Di Figaro* en *Così fan Tutte*, de drie belangrijkste opera's van Mozart, waren van de hand van de jood Lorenzo Da Ponte. Niettemin stonden deze drie werken op het programma van de Gentse Opera. De censuurdiensten bleken heel wat minder streng te zijn voor de opera dan voor het theater. Niettemin kregen libretti vaak een antisemitische interpretatie en het werk van arische componisten werd sterk gepromoot. Men ging steeds vaker terugrijpen naar de muzikale tradi-

29. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 66.

30. J. LONDON (ed.), *Theatre under the nazis [...]*, p. 44.

31. J. LONDON (ed.), *Theatre under the nazis [...]*, p. 272.

ties uit het verleden en verkoos werk waarin het *völkische* element centraal stond. Deze conservatieve cultuurpolitiek ten aanzien van het operagenre had reeds een aanvang genomen voor de Tweede Wereldoorlog en dit in heel Europa.³²

Opvallende aanwezig was uiteraard Richard Wagner, die tijdens het eerste seizoen nog ontbrak, maar die vanaf het tweede seizoen niet meer weg te branden zou zijn van de Gentse operabühne. Zo werd dit seizoen geopend met *Lohengrin* in een regie van Caspeele en halverwege het seizoen volgde nog *Der Fliegende Holländer*, geregisseerd door de Duitser Hans Strohbach. Ten slotte leverde ook het gezelschap van de Antwerpse Opera zijn bijdrage met *Die Meistersinger von Nürnberg*. In één seizoen kreeg het Gentse publiek dus driemaal Wagner te zien. En het aantal Wagner-voorstellingen zou er de twee volgende seizoenen alleen maar op vermeerderen.

Over Wagner en diens nazificatie werd reeds heel wat geschreven en gespeculeerd. Vele werken van zijn hand bleken immers uiterst geschikt voor een nationaal-socialistische interpretatie. Zo werd ook *Lohengrin* om die reden zeer populair tijdens het Derde Rijk. Het was echter vooral *Die Meistersinger* dat de nazi-opera bij uitstek werd. Goebbels maakte van de finale van deze opera het strijdlid van de Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP). Het stuk werd telkens opnieuw gebruikt om officiële plechtigheden op te luisteren en Wagner zelf werd beschouwd als spirituele voorvader van de nazi's. Het oeuvre en de historische figuur van Wagner werden grondig aangepast aan de nazi-ideologie. *“Two issues were predominant: the need to emphasize an irresistible link between Wagner and Hitler as joint redeemers of German society, and the attempt to interpret Wagner’s operas in the light of the current political climate.”*³³ Bayreuth, de eigenlijke thuishaven van Wagner waar vanaf 1876 jaarlijks het Wagnerfestival werd gehouden, werd een soort bedevaartsoord voor Hitler en zijn bewonderaars en werd beschouwd als één der laatste Germaanse bastions binnen een wereld verdorven door zaken als modernisme en expressionisme. De Führer kreeg op zijn beurt heel wat steun van leden van de Wagnerfamilie en was nauw bevriend met Wagners schoondochter, Winifred.³⁴ Of er van deze nazificatie wat te bespeuren viel op scène, valt zeer te betwijfelen. Misschien heeft de ploeg van Caspeele de mogelijke nationalistische interpretaties beklemtoond, maar men zal in geen geval van *Lohengrin* of *Der Fliegende Holländer* een gratis nazi-opera gemaakt hebben. Door de veelvuldige programmatie van het werk van de lievelingscomponist van de nazi's kreeg Caspeele echter al snel na de bevrijding het etiket van collaborateur opgeplakt. Het Wagnerfestival op het einde van het derde seizoen zou de problemen voor Caspeele alleen maar erger maken.

32. J. LONDON (ed.), *Theatre under the nazis [...]*, p. 136.

33. J. LONDON (ed.), *Theatre under the nazis [...]*, p. 141.

34. A. BATTA, *Opera. Componisten – Werken – Uitvoeringen*, Keulen, 1999, p. 832.

Ook de aanwezigheid van Duitse regisseurs beroerde heel wat gemoederen na de Tweede Wereldoorlog. Volgens Focquet was deze Duitse aanwezigheid simpelweg noodzakelijk door het schrijnende gebrek aan operaregisseurs in Vlaanderen. Daarenboven deed men het ook in Brussel en Antwerpen. Focquet haalt in zijn (soms hagiografisch) artikel nog een element ter verdediging van Caspeele aan: “[...] *bovendien probeerde hij, zonder succes, in Brussel andere regisseurs te engageren en toen hem een Duitse regisseur – een zekere Hagen – werd opgedrongen die blijkbaar op propaganda uit was, werd die prompt ontslagen*”.³⁵ In hoeverre deze verdediging met een korreltje zout genomen dient te worden, blijft een onbeantwoorde vraag. Zeker is dat een operaregisseur vinden geen gemakkelijke opdracht was, maar of Caspeele daarvoor ook daadwerkelijk naar Brussel gaan lobbyen is, kan moeilijk bevestigd worden daar Focquet veel van zijn informatie bij Caspeele zelf gehaald heeft. Daarenboven verzorgde Caspeele tijdens het eerste seizoen zelf de regie van alle producties en dit zonder noemenswaardige problemen. Hij had ook zijn regie-assistent Lode Plaum ter beschikking, die reeds in het tweede seizoen enkele producties voor zijn rekening zou nemen.

Ondanks het relatieve succes dat tijdens dit derde seizoen behaald werd, begonnen de problemen zich op te stapelen. Tijdens de eerste twee seizoenen organiseerde de DeVlag onder meer vedettenavonden met Duitse filmactrices, gastoptredens van het Niedersachsenorchester Hannover en *Wehrmachtconcerten*. Ook Volk en Kunst, een overkoepelend organisme voor het culturele leven in bezettingstijd dat nauw verbonden was met het VNV, voorzag extra activiteiten in het operagebouw. Net als in de KNS nam het aantal randactiviteiten van dit type echter geleidelijk aan af, maar de groeiende concurrentiestrijd onder de artiesten verziekte de sfeer binnen het gezelschap. “*Sommigen werden immers uitgenodigd door de Wehrmacht voor optredens in het officierscasino, wat voor enige wrevel zorgde bij jaloezische collega’s*.”³⁶ Misschien had Caspeele zijn artiesten het recht op dergelijke nevenactiviteiten moeten ontzeggen, maar dan zou het voor hem ontzettend moeilijk geworden zijn om de toenemende opeisingen van zijn personeel te verhinderen. En, zo voegt Herman Van De Vijver er laconiek aan toe, “*na de bevrijding gingen die fuifjes verder, maar dan wel met de Engelsen en de Canadezen*”.³⁷

35. W. FOCQUET, Hendrik Caspeele [...], p. 217.

36. W. FOCQUET, Hendrik Caspeele [...], p. 212.

37. H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 67.

Conclusies

Het beschrijven van de programmatiepolitiek van Staf Bruggen en Hendrik Caspeele is makkelijker dan er conclusies uit te trekken. In hoeverre men van collaboratie kan spreken met betrekking tot de KNS en de Opera, blijft een moeilijk vraagstuk. Zowel Hendrik Caspeele als Staf Bruggen werden na de oorlog zonder pardon opzij geschoven en gedurende vele jaren sleepten zij het etiket collaborateur met zich mee. Daar onmiddellijk na de oorlog alle beslissingen die tijdens de bezetting waren genomen, ongedaan werden gemaakt, moesten beide directeurs hun post verlaten.

Ondanks zijn Vlaams-nationalisme en de ondertekening van het manifest tot de oprichting van de Volksbeweging, slaagde Bruggen erin een heteroog programma aan het Gentse publiek voor te stellen. Hoewel nationaal-socialist en notoir collaborateur Frans Demers meerdere malen aan bod kwam op de bühne van de KNS, werden stukken met een duidelijke politieke inhoud (men denke hierbij aan Demers' Oostfrontdrama *Wederopstanding*) gemeden. Dergelijke werken zouden allesbehalve succes gekend hebben en, hoewel Staf Bruggen een Vlaams-nationalist was, deelde hij zeker niet de politieke opvattingen van Demers. Op enkele schermutselingen met de bezettende autoriteiten na, genoot hij een betrekkelijk grote artistieke vrijheid in zijn keuze voor bepaalde stukken. Werken die allesbehalve aansloten bij de Nieuwe Orde-esthetica glipten door de mazen van het censuurnet. Bruggen liet zich niet zo makkelijk de les spellen en daarenboven waren de mensen van de Gentse *Propaganda-Abteilung* niet noodzakelijk verstokte nazi's. Hij deed zijn best om zichzelf en zijn gezelschap zo weinig mogelijk te compromitteren en toch terzelfdertijd een goede verstandhouding met de bezetter te onderhouden. Door de aanwezigheid van enkele overtuigde Nieuwe Orde-aanhangers in zijn gezelschap (Victor Moeremans, John Mertens en anderen) zag Bruggen zich genoodzaakt voorzichtig te handelen. "*Bruggen heeft het zoveel mogelijk allemaal Vlaams-nationaal gehouden net zoals zijn vorig volkstoneel; hij was een flamingant, maar dan eerder een zoetwaterflamingant*", aldus Moeremans.³⁸ Vanaf het derde seizoen regisseerde Bruggen bijna niet meer en dit om zichzelf te beschermen.³⁹ Voortdurend moest hij uitnodigingen afwimpelen om in Duitsland een regie te verzorgen of een voordracht te houden. De laatste twee seizoenen zorgde hij er dan ook voor niets op artistiek vlak te presteren opdat hij de Duitse uitnodigingen makkelijker kon weigeren. Michel Van Vlaenderen, die eigenlijk een socialist was en daaren-

38. VRT-archief: Interview met Vic Moeremans door Herman Van De Vijver, s.l., 21 augustus 1985.

39. Stadsarchief Gent, Inventaris 170, Reeks XXI, nr. 69: Programmaboekjes KNS; VRT-archief: Interview met Rudi Van Vlaenderen door Herman Van De Vijver, s.l., 13 juli 1989; H. VAN DE VIJVER, *Het culturele leven [...]*, p. 45.

boven bekend stond om zijn anti-Duitse houding, was steeds vol lof over Bruggen en beschouwde deze als volledig onschuldig: “men weerde Bruggen en schoof hem dingen in de schoenen waarvan ik pertinent wist dat ze niet waar waren”.⁴⁰ Ook zijn zoon Rudi Van Vlaenderen, die tijdens zijn studentenjaren na de oorlog in communistisch vaarwater terecht kwam en ijverde voor een hardere aanpak van collaborateurs, stak zijn adoratie voor Bruggen niet onder stoelen of banken en noemde hem “de meest integere van alle theaterdirecteurs tijdens de oorlog”.⁴¹

Ondanks een duidelijke koerswijziging tijdens het eerste exclusief-Nederlands-talige seizoen, vertoonde de programmatie voor en tijdens de oorlog opvallende overeenkomsten. Het aandeel van het Franse repertoire werd tot een minimum beperkt en het aantal Duitse heimatkomedies werd opgedreven. De werken van Goethe, Schiller, Hauptmann en Shaw kenden echter reeds voor de oorlog heel wat succes. Ook stukken als *Kinderen van ons Volk* van Coolen, *Kleermaker Wibbel* van Müller-Schlösser en *Jeanne d’Arc* van Shaw waren ontzettend populair tijdens het interbellum. Van een stijlbreuk kan dus geen sprake zijn. Toch onderging het repertoire na 1940 enkele belangrijke wijzigingen. Bruggen paste zijn programma wel degelijk aan de wensen van de bezetter aan, maar had daarbij ook weinig keuze. Niet wegens zijn schouwburgpolitiek, maar vooral wegens de activiteiten van zijn zoon Herman Bruggen werd de positie van de KNS-directeur onmiddellijk na de oorlog in vraag gesteld. In de zomer van 1940 ging zoon Herman samen met SS-*Hauptsturmführer* Leib in Vlaanderen op zoek naar Vlaamse Waffen-SS-vrijwilligers en kandidaat-leiders voor de Algemene SS-Vlaanderen.⁴² Mede door de activiteiten van zijn zoon werd Bruggen na de oorlog zonder pardon opzij geschoven. Op 5 oktober 1944 kreeg hij van de stadsinspecteur de schriftelijke aanmaning om zijn bureau te ontruimen.

Veel minder dan Bruggen slaagde Hendrik Caspeele erin de Duitse inmenging te beperken. De directeur van de Gentse Opera was niet alleen Vlaamsgezind, maar koesterde ook Nieuwe Orde-sympathieën. “Bruggen zag wel kansen voor Vlaanderen, maar hij ging niet zo ver om Vlaanderen aan Duitsland te verkopen”, zo stelde Rudi Van Vlaenderen in een verwijzing naar Hendrik Caspeele.⁴³ Met uitzondering van het grote Wagneraanbod, zou dit echter nooit duidelijk worden op de Bühne. Op esthetisch vlak veranderde er weinig. Daar het operagenre toen als de conservatieve kunstvorm bij uitstek gold, vielen er weinig veranderingen op te

40. J. FLORQUIN, *Ten Huize van...*, dl. 3, Leuven, 1974, p. 2.

41. VRT-archief: Interview met Rudi Van Vlaenderen door Herman Van De Vijver, s.l., 13 juli 1989.

42. M. DE WILDE, *De Kollaboratie*, dl. 1, Kapellen, 1985, p. 100.

43. VRT-archief: Interview met Rudi Van Vlaenderen door Herman Van de Vijver, s.l., 13 juli 1989.

merken wat kostumering, regie en scenografie betroffen. Van artistieke collaboratie, waarbij het kunstproduct *an sich* de ideologie van de bezetter incorporeerde en uitdroeg, was geen sprake. Dit laatste gold vrijwel voor het gehele culturele veld. Zelden werd men veroordeeld om een artistieke daad op zich, vaker betrof het beleidsmatige daden. Noch uit zijn programmatiepolitiek noch uit het eigenlijke artistieke werk op scène bleek een duidelijke Duitsgezindheid. Niettemin werd Hendrik Caspeele veroordeeld tot negen maanden gevangenisstraf. In de hoedanigheid van directeur had hij zijn gezag ten dienste van de bezetter gesteld en had hij onvoldoende dwarsgelegen. In tegenstelling tot Bruggen, stond Caspeele belangrijke artistieke functies zoals die van dirigent en regisseur aan Duitsers af. De Duitse toelage aanvaardde hij gretig, iets wat toen echter verre van ongewoon was. De programmatie van de Gentse Opera sloot nauw aan bij de heersende trends in nazi-Duitsland, maar verschilde terzelfdertijd weinig van wat er hier in Vlaanderen voor de oorlog gebeurde op het gebied van de opera. Ook Jozef De Vos ziet weinig graten in de activiteiten van Caspeele: “[...] dat hij het repertoire van de Gentse Opera verrijkt heeft met de meesterwerken van Mozart, Wagner en Richard Strauss, moet hem veeleer als een verdienste aangerekend worden”.⁴⁴ Zijn veelvuldige contacten met de Duitse autoriteiten waren vaak in het belang van zijn eigen gezelschap, aldus Focquet in een zeer uitgebreid biografisch artikel over Hendrik Caspeele verschenen in *Documenta*. Zo zou hij de uitnodiging voor een *Wehrmachtconcert* aanvaard hebben enkel en alleen in ruil voor de invrijheidstelling van vier leden van zijn gezelschap. Toch was Caspeele heel wat meegaander dan Bruggen – zo werd al snel een Duitstalig gedeelte aan het programmaboekje van de Opera toegevoegd – en hij werd daarvoor dan ook veroordeeld tot negen maanden gevangenisstraf. Daarenboven verloor hij zijn post aan het Conservatorium en kon hij slechts het hoofd boven water houden dankzij het kostuumatelier van zijn vrouw.

Zowel Staf Bruggen als Hendrik Caspeele zouden nooit meer deel uitmaken van het professionele circuit. Geen van beide directeurs ontsnapte na de oorlog aan het stigma van collaborateur. Beiden verloren hun post als directeur en konden zich slechts handhaven dankzij het amateurcircuit. Hendrik Caspeele kreeg het zwaarder te verduren dan zijn KNS-collega en werd daadwerkelijk vervolgd. Wat hun artistieke visie betrof, was het merkwaardig genoeg Caspeele die de nadruk legde op de amusements- en ontspanningsfunctie van zijn Opera. Ook uit programmaboekjes⁴⁵ allerhande valt weinig tot niets af te leiden met betrekking tot zijn persoonlijke politieke opinie. Bruggen van zijn kant koos van in den beginne voor

44. J. DEVOS, *Hendrik Caspeele*, in: *Nationaal Biografisch Woordenboek*, dl. 14, Brussel, 1964-1996, kol. 108.

45. Stadsarchief Gent, Inventaris 170, Reeks XXI, nr. 43: Programmaboekjes 1940-1944.

een duidelijk Vlaams-nationaal engagement en beschouwde theater als het middel bij uitstek in de Vlaamse ontvoogdingsstrijd. Ook tijdens de bezetting koos hij voor een duidelijk emancipatorisch standpunt. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat Bruggen tijdens het eerste bezettingsseizoen een exclusief Nederlandstalig programma aanbood onder het motto 'Geen rijker kroon dan eigen schoon'. Of men hun artistiek beleid als culturele collaboratie zou kunnen omschrijven, blijft een moeilijk te beantwoorden vraag zo vele jaren na datum. Uit de programmatie van beide huizen valt geenzins een duidelijke Duitsgezindheid af te leiden. Dit impliceert geenzins dat er niet aan zelfcensuur werd gedaan. Misschien is de term culturele accommodatie, waarbij de programmatie aangepast werd aan de smaak en de wensen van de bezetter en de Nieuwe Orde in Vlaanderen, hier beter op zijn plaats. Een eenduidige conclusie is echter niet voorhanden.