



WagnerVrienden vzw

Dokter Eduard
Moreauxlaan 209
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

www.facebook.com/
wagnervrienden

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

WagnerNieuws

Nummer 29

Oktober 2025

In dit nummer

- p. 2... Voorwoord door de voorzitter
- p. 3.... Recensie ***Die Meistersinger von Nürnberg*** Bayreuth 2025 (Freddy Mortier)
- p. 10... Recensie ***Das Rheingold*** München 25/7/2025 (Wim De Paepe)
- p. 12... Recensie ***Der Ring des Nibelungen*** juli 2025 Bayreuth (Wim De Paepe)
- p. 14... Recensie ***Die Meistersinger von Nürnberg*** Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)
- p. 16... Recensie ***Parsifal*** Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)
- p. 18... Recensie ***Tristan und Isolde*** Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)
- p. 19... Recensie ***Die Meistersinger von Nürnberg*** Bayreuth 2025 (Bernard Huyvaert)
- p. 21... Dubbelinterview ***Werner Van Mechelen en Tijl Faveyts*** Wahnfried, Bayreuth – 27 juli 2025 (Wim De Paepe)
- p. 34... Interview ***Georg Zeppenfeld*** Annekatrien Hentschel/Andreas Krieger—BR.KLASSIK 19.07.2025 (Freddy Cys)
- p. 39... ***Lohengrin***: het sprookje en de menselijke conditie (Freddy Mortier)
- p. 48... ***Wagner vandaag***: De doorgecomponeerde schilderijen van Anselm Kiefer (Hans Vandenberghe)
- p. 51... ***Het Wagner-monument in Lohmen***, Een vergeten gedenkteken in de Saksische Schweiz (Freddy Cys)
- p. 53... ***Wagners Vrouwen***: Carrie Pringle (Bernard Huyvaert)
- p. 55... ***Wagner en de Vroeg Romantiek***: Wagner en Herder (Bernard Huyvaert)
- p. 60... Boekbespreking. ***Mein Leben mit Wagner*** – Thielemann (Freddy Cys)
- P. 63... ***Wagner Vandaag***: Van Wagner tot wereldpolitiek: ***Het lamento van Brünnhilde*** (Piet Lamberts–Van Assche)

Voorwoord

Beste Wagnervrienden

Dit WagnerNieuws is het tweede WagnerNieuws “nieuwe stijl”. Onze redacteurs hebben hun best gedaan om een waardevol nummer af te leveren. Je vindt er besprekingen van de producties in Bayreuth. Interessant is dat hetzelfde werk, de nieuwe “Meistersinger” op een verschillende manier belicht door drie van onze redacteurs. Er is een boeiend interview met Werner Van Mechelen en Tijn Faveyts, afgenomen in Bayreuth. Verder een persoonlijke benadering van een hedendaags kunstenaar, Hans Kiefer, die ook wel iets had met Wagner. Een andere persoonlijke ontboezeming vind je in het artikel waarin Hagen met Poetin wordt vergeleken. “Wagner en de vrouw” en “Wagner en de vroegromantiek” zijn terugkerende rubrieken. Heeft Carrie echt iets te maken met de dood van de meester? Er is een uitgebreide analyse van de “Lohengrin”, een boekbespreking en nog veel meer!

Veel leesgenot!

Bernard Huyvaert, voorzitter.

Recensie Die Meistersinger von Nürnberg (Freddy Mortier)

Ik dacht dat het nog lang wachten zou zijn op een *Meistersinger*-productie die de vorige in Bayreuth, met name die van Barry Kosky en Philippe Jordan, zou evenaren of overtreffen. Ik vond die namelijk van een zeldzame diepgang en kwaliteit. Maar de nieuwe *Meistersinger* in Bayreuth, waarover ik het hier zal hebben, doet dat al meteen: een feest voor het oog, het oor, het verstand en het gevoel.

Dat ligt – de voortreffelijke cast even daargelaten – in de eerste plaats aan het concept van Matthias Davids en zijn ploeg. Davids is een robuuste naam in de musicalwereld. Zijn Linzer Musicalensemble heeft sinds 2012 niet minder dan zesenvijftig spraakmakende en vaak bekroonde muziektheaterproducties gerealiseerd. En dan laat ik zijn andere prestaties buiten beschouwing.

Het bleek een uitstekende zet om deze Oostenrijkse Frank Van Laecke de Bayreuther scène toe te vertrouwen voor deze ‘kolossale komedie’, zoals Davids de opera karakteriseert. Het dient gezegd dat Katharina Wagner heus wel de moed heeft om een motto van haar overgrootvader, “Kinder, schafft neues!”, in de praktijk te brengen. De ene keer is haar schot wat wel zekerder dan de andere – de Schwarz-Ring geraakte maar niet uitverkocht – maar dit keer treft zij waar het hoort: vol in de roos.

Nochtans begon het op 14 augustus – de vijfde *Meistersinger* dit jaar – niet al te beloftevol. Drie van de zangers bleken gevelde door ziekte: onze eigenste Werner Van Mechelen in de rol van Konrad Nachtigal (gelukkig geen pijler van het stuk), Matthias Stier in de rol van David (ai) en Georg Zeppenfeld als Hans Sachs (aiaiai).

De invallers waren Marek Reichert (Nachtigal), Ya-Chung Huang (David) en Nicholas Brownlee (Sachs). De vervanging van Werner van Mechelen viel niet

op, maar dat ligt aan de rol, die sowieso degelijk bezet was. Die van Stier wel: dat ligt daaraan dat de nieuwe David, die een aanzienlijke rol bekleedde, klein was van gestalte, maar groot van stem en heel acceptabel voor de rest. Sachs van zijn kant zou zelfs niet gewoon vervangen maar ontdubbeld worden in een scenisch masker (Zeppenfeld) en een muzikale kern (Brownlee). De monsterlijke klonering van Tristan het jaar daarvoor, in een stomme maar min of meer acterende Schager en een weliswaar degelijk zingende maar min of meer stijve invaller, lag mij nog vers en ongemakkelijk in het geheugen. Maar geen nood: weliswaar bleek het beperkte acteertalent van Zeppenfeld intact (molenwiekende armen als enig expressiemiddel), maar Brownlee – alias Donner in de huidige Bayreuther Ring – zong Sachs uitstekend, zoals hij eerder ook met groot succes heeft gedaan in de opera van Frankfurt. Dat hij voor anker lag aan een muziekstandaard viel gelukkig niet te veel op doordat de scène doorgaans behoorlijk bevolkt was.

Ik heb het zo meteen over de encenering – maar eerst iets over de muzikale uitvoering, die *top of the bill* was. De orkestleiding was in handen van Daniele Gatti. Het hoeft niet gezegd dat de partituur van *Die Meistersinger* de dirigent voor een helse opgave stelt. De finales van de drie bedrijven, en vooral van het tweede, kunnen bij de geringste coördinatiefout tot een heuse kakofonie leiden. Ik moet altijd weer denken aan hoe Herbert von Karajan de genade van Adolf Hitler verloor: hij wou *Die Meistersinger* per se uit het geheugen dirigeren en de boel ging in de *Prügelszene* onderuit. Hitler blameerde daarvoor de overmoed van Karajan, die de pretentie had een *über-menschliches* genie zoals Wagner te kunnen evenaren en de onbeheersbare partituur zomaar eventjes in zijn geheugen te kunnen proppen. Uit getuigenissen blijkt dat de fout niet lag bij de dirigent, die er toch de toorn van de *Führer* aan overhield. Maar instructief is de gebeurtenis wel. Zelfs met een feilloze dirigent kan meestergezang veranderen in ongemakkelijk klankmagma.

Niets daarvan bij Daniele Gatti. Het was helderheid troef, maar dan met doorleefd gevoel voor de romantische accenten. Hij schreef de polyfone lijnen die anderen soms in de nevelen van de mystieke afgrond laten, netjes en soms gepast slepend in het gehoor van de luisteraar. De verschillende stijlen waarmee Wagner speelt in deze opera, liet hij goed uitkomen. De Bach–

achtige textuur was er. Maar je kon in het derde bedrijf de occasionele Tristan-harmonie duidelijker horen dan ooit, zoals niet alleen ik, maar ook vriend en medelid Michael Meeuwis konden vaststellen.

Dat derde bedrijf was overigens in zijn geheel verbluffend. Even was je met Walther los van de wereld toen hij in de werkplaats van Sachs Eva weerzag, zijn begrijpelijke inspiratie voor de derde en nog ontbrekende *bar* van zijn meesterlied. Verderop leek de werkelijkheid zelf even te bestaan uit muziek, ongeveer zoals Schopenhauer en Wagner het zich voorstelden, zo geabsorbeerd kon je zijn door de akkoorden die Gatti tijd en ruimte gaf. En dan het kwintet. De zangers waren er niet en je hoorde alleen die muziek die stond buiten en boven alle banaliteit ervoor en erna: een wereld apart. Het *bühne*-beeld versterkte dat gevoel door het kwintet in een gesloten en uitgelichte ovaal te plaatsen (spijtig genoeg vond de regisseur het nodig om zijn perfecte encensering te storen door Beckmesser op de achtergrond te laten verschijnen).

Bleven ook hangen: de bladzijden met Veit Pogner, gezongen door Jongmin Park. De rol valt meestal niet sterk op, ook wanneer zij degelijk wordt gezongen. Met de volle stem en het allure van Jongmin Park, gesterkt door de regie, kreeg de goudsmid heel wat reliëf en begreep je dat zijn aanzien bij de meesterzangers niet alleen aan zijn rijkdom lag.

Michael Spyres, de gekende baritenor, was een uitstekende Walther, wiens baritonale warmte herinnert aan de donkere Walthers van weleer, Suthaus, Treptow, Hopf. Heel sterk was ook de lichte en toch krachtige Eva van Christina Nilsson, een debuutrol voor haar. Michael Nagy realiseerde met verve de Sixtus Beckmesser die de regisseur zich heeft gedroomd, één die tijdens de zangwedstrijd zijn fanclub van heavy-metal-liefhebbers mee heeft, ver van de jodenclichés die veel regisseurs aan de stadssecretaris verbinden. De parodie van het Preislied die Wagner voor hem heeft uitgeschreven klonk zo-
waar zelf “nieuw en toch zo oud”, wat ook gold voor de verschijning van Beckmesser – een conservatief zonder begrip voor vernieuwing, zoals Wagner hem wou, maar toch vernieuwend als je hem goed beluistert. Het koor van de *Festspiele*: dat is zoals altijd zonder meer fantastisch.

Daarmee ben ik beland bij de regie en het bühnebeeld. Voor dat beeld is Andrew Edwards verantwoordelijk. Het is indringend. In het eerste bedrijf wordt de hele hoogte van het theaterkader benut, in de vorm van een bouwsel met de vakjesarchitectuur zo kenmerkend voor Nürnberg, met de Katharinenkirche aan de top. Bij het slotakkoord van het bedrijf gaat ze met een ontplofing uit balans, misschien omdat ze verwoest is bij een bombardement tijdens WO II en vandaag, behouden als memoriaal, alleen nog als ruïne bestaat. Die kerk was ook de plaats waar in de 17^{de} en 18^{de} eeuwen de zangwedstrijden van de meesterzangers werden gehouden. De linkerkant van het bouwsel, in een verwijzing naar *Die Meistersinger* zelf, reproduceert de architectuur van de zijverlichting het Festspielhaus. De rechterkant is een trap die leidt naar de kerk. Het middendeel van de scène, beneden, stelt de stalles en het verhoog voor waar de meesterzangers (in de kerk) hun vergaderingen hielden. Zoals de scenograaf uitlegt in het programmaboekje, heersen in dit eerste bedrijf de driehoek en de drang naar boven: de kleur is paars, de kostuums zijn traditioneel.



In het tweede bedrijf wordt ook de hele bühne gebruikt: het stulpje van Sachs en de woning van Pogner staan als twee kathedralen naast elkaar, met links en rechts felkleurige cipressen, die soms lijken te leven. Gaandeweg nemen de bomen een meer centrale plaats in en verdwijnen de woningen naar de achtergrond. Een bijzonder element is ook een groene telefooncel die dienstdoet als bibliotheek. Edwards licht toe dat dit scènebeeld corres-

pondeert aan de strikte regels van een rigide maatschappij, regels zou die dus ook het meesterlied kenmerken. In dit bedrijf heerst het vierkant. De Prügelscene aan het eind staat natuurlijk voor de breuk met die rigiditeit, voor de chaos: Beckmesser en David boksen er tegen elkaar, omringd door het volk, dat gaandeweg ook aan het vechten slaat.

Het derde bedrijf is een geval apart. Het bestaat uit twee delen, een privédeel en, op de *Festwiese*, een publiek deel. Voor het privédeel koos de ontwerper voor de ovaal die ik al heb vermeld, die staat voor bescherming en gemeenschap. De boven- en zijkanten van de scene worden hier gewoon donker gelaten.

De *Festwiese* is een kleurenfestijn. Bovenaan hangt een reusachtige omgekeerde bonte koe ingewerkt in een felgroene boog. De kop is die van “la vache-qui-rit” (denk aan de oorsprong van die kaaskoe – sommige bevoorradingswagens van de Duitsers droegen tijdens WO I in Frankrijk het opschrift “Walküre”, “Valkyrie” in het Frans, waarvan de Franse soldaten parodisch “Vache-qui-rit” maakten, naderhand ontwikkeld tot logo van het befaamde kaasmerk). Daaronder staat een enorme monstrans van kitscherige gele lichten tegen een hemelsblauwe achtergrond, met wolkjes: de scène voor de zangwedstrijd, zeg maar een gedateerd eurovisiesong-decor. Je hebt ogen te weinig om de veelheid van kostuums te onderscheiden. Er zijn kabouters, heidense priesteressen (of zoiets), mannen in lederhosen met jagershoedjes en Heidi’s in traditionele dracht, heavy metal-liefhebbers met laurierkransen, twee Merkels en andere – verdubbelde – BD-Bayreuthgangers enzovoort. De meesterzangers hebben een tabberd aan en hun hoofddeksels lijken sterk op die van prinses-carnaval (ook in het eerste bedrijf trouwens): zij zijn getooid als schlaraffen. Dat kan men leren uit het programmaboek. De Schlaraffia is een mannenvereniging (gesticht in 1859 in Praag en nog altijd bestaand) waarvan de leden getooid gaan als fantasieridders, een gedateerd taaltje spreken en elkaar onderhouden met lezingen over literatuur en muziek, waarbij politieke thema’s streng verboden zijn. Hun motto: In arte voluptas – lust aan de kunst!

De koe-regenboog krijgt zijn volle betekenis pas aan het eind van de voorstelling, waarin veel lagen en meta-lagen te ontdekken vallen. Eva is op de

scène gedragen vermomd in een enorme bos bloemen die alleen het hoofd vrijlaat. Zij komt, zoals de regisseur het uitdrukt, op als prijskoe, slachtoffer van een mannenwereld (de schlaraffia). Wanneer Walther dan het meesterschap weigert, zingt Sachs de lof van de traditie, die eeuwig vernieuwd zou moeten worden. Hij proclameert in de meest “verdachte” passage in het hele muzikale oeuvre van Wagner de Franse geest minderwaardig tegenover het échte Duitse meesterschap. De regie levert daar commentaar op: Beckmesser is in deze productie niet geruisloos verdwenen, zoals in het libretto staat, maar trekt op het voorplan letterlijk de stekker uit het conservatieve feest, waardoor de koe van boven langzaam zakt en het volk zich moet bukken wil het overeind blijven. Sachs steekt de stekker er terug in en de scène wordt weer opgeblazen, letterlijk en zo ook figuurlijk. Wanneer Walther (na die anti-Frans-Italiaanse preek van Sachs) dan toch meesterzanger wil worden en het meestercollier aanvaardt uit de handen van Sachs, stapt Eva uit haar kleurige kooi, neemt Walther de ketting af, en geeft ze terug aan een perplexe Sachs. De kledij van Eva – voorheen getooid in allerlei tinten van traditioneel, nu in jeans en op sneakers – demonstreren haar lak aan tradities. Ze neemt Walther bij de hand, wuift gezwind adieu, en beiden vertrekken om niet meer terug te keren. Terwijl Eva afscheid neemt van de Duitse geest, zingt het volk het slotkoor van de opera, opmerkelijk luid wel. De nachtwaker die zich tussen het volk bevindt, maakt er zich van los en doet teken dat dit deuntje hem te luid klinkt. Op de achtergrond zijn Sachs en Beckmesser aan het discussiëren over de muziek en de tekst van het Preislied, ondertussen ingehaald door de gebeurtenissen. Bij het slotakkoord, haalt het volk in één beweging de schouders op, opent de armen, de handpalmen naar boven, met de wenkbrauwen en ogen vragend: “wat is me dat hier allemaal?”. Licht uit. Gedaan.

Die koe? Die is ondertussen een sterke aanklacht geworden tegen het *gelukkige* nationalistische bewustzijn van Wagner zelf, waarbij de slottoespraak van Sachs tot haar juiste proporties wordt herleid: dat is inderdaad geen nazi-vertuog, zoals velen er ten onrechte hebben in gehoord, maar toch verdacht, zelfs als liefdesverklaring aan de kunst en alleen aan de kunst. De regisseur geeft voor een keertje kritiek op wat er écht staat en niet op wat die er denkt te staan, zoals Kosky eigenlijk ook deed.

Wat mij een hart onder de riem stak, was dat het Duitse publiek dat kritisch gebaar leek te omarmen, uit volle borst (maar misschien moet ik de nadruk leggen op “leek”). Er werd in ieder geval luidruchtig gestampt op de houten vloer en eindeloos geapplaudisseerd. Ook ik dacht: wat een *Meistersinger von Nürnberg*!

Freddy Mortier



Recensie Das Rheingold München 25/7/2025 (Wim De Paepe)

Veelbelovend begin van deze nieuwe Ring in München. Eén van mijn favoriete regisseurs, Tobias Kratzer (o.a. de ondertussen legendarische Tannhäuser in Bayreuth maar ook Il Trittico in De Munt) aan de knoppen. Naar goede gewoonte blijft Kratzer vrij dicht bij de tekst maar geeft er ook een leuke twist aan. We mogen hier terecht spreken over een intelligente encensering die openlijk antiklerikaal en naturalistisch is, die niet bang is om de schroevendraaier in de wonde te steken en nog eens flink rond te draaien.



De scène met Alberich is van een ongekenne wreedheid maar een flinke dosis humor is nooit veraf (bv. de hilarische video van Wotan die met Loge het vliegtuig naar Nibelheim neemt en terugkomt met de Schildkröte in een glazen pot, vergelijkbaar met de eveneens hilarische video van de bestorming van het Festspielhaus in zijn Tannhäuser).

Wotan werd vertolkt door de up and coming bariton, Nicolas Brownlee (niet te verwarren met zijn naamgenoot Lawrence Brownlee, zoals de Parijse opera dat een paar maanden geleden deed). Wat een plezier om te zien dat de aflossing van de wacht zich reeds aandient (er is ook nog Maltman, die Wotan zingt in Londen) voor deze aartsmoeilijke rol. Brownlee was gewoon uitstekend, zowel vokaal als theatraal. Hij zingt zeer natuurlijk, zonder forceren.

Martin Winkler zong Alberich en de reacties waren eerder verdeeld over zijn prestatie. Zijn interpretatie was over the top maar heel intens en indrukwekkend. Op zijn zang was heel wat meer aan te merken. Ik ben nooit een fan geweest van zijn stem, maar hij vermeed zowat alle hoge noten en in teveel passages vielen er gaten.

Ekaterina Gubanova was ziek en werd vervangen in de rol van Fricka door Claudia Mahnke, een typische stem uit het Duitse repertoiretheater.

Sean Panikkar zong een mooie Loge. Het was een roldebuut voor hem en dat was er aan te merken want zijn interpretatie kon duidelijk nog verdiept worden. Hij stond werkelijk de hele tijd te roken (wat hebben al die regisseurs toch met roken ?!) en ook al strookte dat voor één keer met het personage, toch vond ik dat totaal overbodig.

Het Bayerisches Staatsorchester stond onder de leiding van Vladimir Jurowski. Het is genoegzaam bekend dat dit een toporkest is en dat bewees het ook deze avond. Jurowski's leiding vond ik wat vanilla maar zeker niet slecht. Aan Petrenko kan hij (nog) niet tippen.

Al bij al een heel mooie avond en ik kijk al uit naar het vervolg van deze Ring in juni 2026.

Wim De Paepe

Recensie Ring des Nibelungen juli 2025 Bayreuth (Wim De Paepe)

Zoals men in het Frans zegt, *une fois n'est pas coutume*. Het was de 4^e keer dat ik de Ring van Schwarz zag en hoe meer ik hem zie, hoe meer ik een aantal van zijn vondsten goed vindt. Een publiekslieveling is het nooit geworden maar dat hij door sommigen zo verguisd is, vind ik nog altijd fel overdreven. Neem nu het laatste bedrijf van "Die Walküre". Geniaal hoe Wotan daar helemaal alleen op scène staat, eerst nog met Brünnhilde en daarna moederziel alleen in een bijna naakt decor. Prangender wordt de eenzaamheid van de oppergod niet. En dan moet het beste nog komen: een kelner brengt een fles wijn op een rolwagentje, hij opent de fles wijn en Fricka biedt Wotan een glas aan en die giet het kwaad terug uit.

Of de dood van Fafner. Een draak is er niet te zien, een flauw gedoe al evenmin, maar Fafner ligt op zijn ziekbed en sterft uiteindelijk aan een hartaanval. Waarom niet?

De zangers waren grotendeels dezelfde als vorig jaar, met uitzondering van een erg zwakke Holloway als Sieglinde en een fenomenale Anna Kissjudit als Erda (ook al te zien in de Berlijnse Staatsoper in diezelfde rol). Dat Holloway door het publiek flink toegejuicht werd, verwonderde haarzelf al even erg als mezelf. Alles klonk scherp en schraal. Ze leek ook constant achter de feiten aan te hollen.

Michael Spyres zong ook dit jaar een mooie Siegmund al zal zijn aandacht ongetwijfeld vooral naar zijn Walther in Die Meistersinger gegaan zijn.

Met Anna Kissjudit hebben we eindelijk een echte contralto gehoord als Erda in deze Ring (de voorbije jaren kregen we Okka Von der Damerau, goeie zangeres maar geen contralto). Wat een warme stem vol emotie. Daarvoor alleen al zou je "Das Rheingold" willen terugzien.

Wotan werd terug gezongen door Tomas Konieczny. Zijn timbre is niet het

mooiste ter wereld maar zijn interpretatie is volledig doorleefd. Elke lettergreep, elke noot krijgt betekenis. Hoed af!

Catherine Foster was terug een degelijke Brünnhilde, al word ik niet echt warm van haar stem. Het is allemaal een beetje gewoon goed maar niet uitstekend.

Christa Mayer is wat mij betreft een beproeving voor de oren als Fricka en Waltraute. Maar acteren kan ze als de beste.

Kares had het ongeluk dat hij geleidelijk aan zijn stem verloor als Hagen. Tenslotte nog iets over het orkest. De kwaliteit van het orkest in Bayreuth is legendarisch en dat was ook nu het geval. Simone Young dirigeerde ook meer dan verdienen. Vooral "Götterdämmerung" was indrukwekkend.

Volgend jaar krijgen we een veredelde concertante versie van de Ring en daar zal ik de laatste zijn om om te rouwen, vooral omdat Thielemann gaat dirigeren en we 2 topzangers krijgen in belangrijke rollen, Michael Volle als Wotan/Wanderer, zonder twijfel de beste Wotan van het moment en Camilla Nylund als Brünnhilde. Beiden zijn een niveau hoger dan wat we in de Schwarz Ring te horen kregen.

Kissjudit komt terug maar spijtig genoeg niet in de rol van Erda, maar wel als Fricka. Toen ik haar hierover aansprak (ik kwam haar toevallig tegen in restaurant Lamondi), vertelde ze me dat ze eens iets anders wilde zingen. Dat zal best, maar ik zal blij zijn en treuren tegelijkertijd.

Wim De Paepe

Recensie Die Meistersinger von Nürnberg Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)

Zowat iedereen waar ik mee gesproken heb over deze produktie, was positief over het werk van Matthias Davids. Zelf heb ik ook een aangename namiddag doorgebracht al vond ik het geheel eerder eenvoudig en miste ik de filosofische diepgang van de Kosky encenering. Van regietheater was hier niets te bespeuren en de eindscène waarin Eva de Meistersingermedaille aan haar vader teruggeeft en het prompt afstapt met Walther was echt hilarisch.

Zeppenfeld was ook een minder filosofische Sachs dan Volle. Wat niet noodzakelijk een kritiek is. Zeppenfeld zong de pannen van het dak. Hij had 2 Meistersinger moeten laten schieten wegens ziekte maar op deze dernière stond hij er weer helemaal, in zijn gekende stijl.

Net als Michael Spyres als Walther, die in zijn 2e rol in Bayreuth ook alle verwachtingen heeft ingelost. Je moet het toch maar doen. Als je naar de diversiteit aan rollen van deze baritenor kijkt, moet je je even de ogen uitwrijven want dat doet geen enkele tijdgenoot hem na. Indrukwekkend!

Cristina Nilsson zong Eva en is duidelijk een stem van de toekomst in Wagner. Ze zong met haar mooie, ronde sopraan een erg geloofwaardige Eva. Jordan Shanahan zong Kothner en slaagde erin om deze rol gewichtiger te doen lijken dan ze meestal is. Van de 3 rollen die hij hier in Bayreuth zong, vond ik deze de beste.

Dat ik niet van Christa Mayer houd, is geen geheim. Als Magdalene kon ze me vocaal geenszins bekoren.

Haar aanbieder, David, oorspronkelijk Matthias Stier die ziek was en vervangen werd door Ya-Chung Huang. Hij heeft dat heel goed gedaan met een rondere stem dan zijn Mime, waardoor alles ook aangenamer klonk.

Werner van Mechelen en Tijn Faveyts deden het ook erg goed in hun respec-

tievelijke rol.

Daniele Gatti heb ik nog niet aan het werk gezien als operadirigent maar hij overtuigde me helemaal. Zijn dirigaat gaf het nodige reliëf aan de partituur en de delen waar de partituur wat lijkt te kabbelen, bewoog hij goed vooruit waardoor je je geen moment verveelde.

Ook het koor presteerde top, zoals het altijd doet.

Een heel mooie opera-avond. Ik kijk al uit naar de herneming in 2027.

Wim De Paepe

Recensie Parsifal Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)

Er was maar 1 reden om terug te keren naar Bayreuth eind augustus: de aanwezigheid van Elina Garanča als Kundry. En ze stelde niet teleur. Veni, vidi, vici: een ware triomftocht met een publiek in delirium na het 2e bedrijf. Maar zelfs een wereldster bleek niet in staat om het Festspielhaus te laten vollopen op het einde van de zomer. Vooral voor de dernière waren er de dag voordien nog minstens 100 tickets beschikbaar. Niet dat daar iets van te merken was op de dag zelf. Wellicht hadden ze een paar lepe truken uitgehaald om de zaal te vullen.

In alle geval, zij die erbij waren, hebben het zich niet beklagd. Het duo Garanča/Schager zorgde voor vuurwerk en tilde de hele voorstelling naar



een hoger niveau, de dirigent (Pablo Heras-Casado) inclus.

In deze regie (Jay Scheib) is Kundry bijna de hele voorstelling op scène. Wat een diva lijden kan. Op Facebook sprak ze van 2 onvergetelijke voorstellingen, waar ze vol dankbaarheid op terugkijkt. Het zal al duidelijk zijn dat dat ook voor mij als toeschouwer gold. Al van bij haar entrée voor het duo met Parsifal, maakte ze een duidelijk statement: de stem klonk dwingend en projecteerde fantastisch. Parsifal kon niet anders dan luisteren naar haar. En dat deed hij duidelijk met veel plezier. Naarmate de scène naar haar climax groeide, groeide ook de intensiteit en je kon een speld horen vallen in het

Festspielhaus, iedereen aan zijn/haar stoel genageld. Schager nuanceerde ook mooi en de interactie tussen de 2 was elektriserend.

Dat doet niets af aan de rest van de bezetting. Uiteindelijk kan je geen goeie Parsifal hebben zonder een uitstekende echte hoofdrolspeler: Gurnemanz. Georg Zeppenfeld, de altijd innemende vaderfiguur (zie ook zijn Sachs) bracht het er ook deze keer heel goed van af.

Jordan Shanahan als Klingsor is ook geen nieuwkomer in deze rol. Hij vertolkt het cynisme van het personage met veel branie. Deze Hawaïaanse zanger is aan een steile opgang bezig in Bayreuth en dat is meer dan verdiend: hij zong ook Kothner ("Meistersinger") en Kurwenal ("Tristan und Isolde") en was dus zomaar eventjes 5 avonden na elkaar op scène. Toegegeven, allemaal geen immense rollen, maar toch.

Michael Volle zong met Amfortas niet echt zijn beste rol. Ik zie hem als dé Wotan van het moment maar als Amfortas was hij weliswaar beter dan Derek Welton die de voorbije 2 jaar deze rol zong, maar veel pijn kon ik toch niet voelen bij zijn vertolking. Ik geniet altijd van zijn prachtige stem en interpretatie maar hij leek hier meer een statige koning dan een gewond dier. Onze eigenste Tijn Favelyts tenslotte zong de 2^e Gralsritter. Mooie prestatie. Ik durf te hopen dat we hem de volgende jaren nog gaan terugzien op de Groene Heuvel.

De regie van Scheib kon ik deze keer beter smaken dan de vorige jaren, al blijf ik het spijtig vinden dat de zangers in het 3e bedrijf allemaal ver naar achter geplaatst worden en daardoor vrij moeilijk te verstaan zijn. Heras-Casado lijkt zijn "Parsifal" ook gerijpt te hebben want het klonk al heel wat beter dan vorig jaar. Hij miste geen enkele van de hoogtepunten. Het Dresdner Amen klonk fantastisch.

Wim De Paepe

Recensie Tristan und Isolde Bayreuth 2025 (Wim De Paepe)

Deze T&I zal vooral in mijn herinnering blijven door het fenomenale dirigaat van Semyon Bychkov. Wat een schoonheid toverde hij uit het orkest. Het was meeslepend vanaf de eerste noot van de ouverture. Het enige dat ik hem zou kunnen verwijten (maar waarom zou ik, met zo'n prachtige klank) is dat het wat luid klonk en zo niet altijd makkelijk was voor de zangers. Voor mij (Thielemann heb ik niet gehoord deze Festspiele) stak hij als dirigent met kop en schouders boven de andere uit.



De bezetting was ook van zeer hoog niveau: Schager, Nylund, Gubanova, Shanahan, Groissböck. Allemaal klasbakken die het beste van zichzelf gaven.

De encenering breekt niet veel potten maar doet haar werk zonder te storen. Ik vond ze wel al beter dan vorig jaar (toen ik ze voor het eerst zag), al heb ik het nog steeds niet zo begrepen op het antiquariaat in het 2e bedrijf.

Wim De Paepe

Recensie Die Meistersinger von Nürnberg Bayreuth 2025 (Bernard Huyvaert)

De nieuwe productie van Wagners “Die Meistersinger von Nürnberg” tijdens de Bayreuther Festspiele 2025, onder regie van Matthias Davids, is luchtige en onderhoudende interpretatie van deze Wagner-klassieker, hoewel de meningen verdeeld zijn over de diepgang en impact.

Regie en Enscenering

Davids, vooral bekend uit de musicalwereld, kiest voor een aanpak die de komische en menselijke kanten van het werk centraal zet. In tegenstelling tot eerdere Bayreuth-producties met zware politieke of filosofische lading is deze uitvoering rechtlijniger en traditioneel. De productie vertrouwt vooral op de kracht van het libretto en de muziek, zonder overdaad aan conceptuele Regietheater-elementen, ondanks enkele opvallende uitspattingen zoals een gigantische opblaasbare koe in het slotscènefeest en lookalikes van Duitse beroemdheden, waaronder een verschijning van Angela Merkel.

De cast zorgt voor een solide vocale avond:

Hans Sachs: Helaas was Georg Zeppenfeld ziek. Hij trad op als acteur, maar de partij werd gezongen door Nicholas Brownlee, die een mooie prestatie neerzette en daarom ook luid werd toegejuicht.

Walther von Stolzing: Michael Spyres debuteert in Bayreuth, maar zijn lichtere “Puccini-tenor” mist misschien wel de heroïsche Wagner-kwaliteit. Zijn vertolking was lyrisch, vol en gecontroleerd.

Eva: Christina Nilsson, slechts 35 jaar oud, valt op door haar heldere, goed hoorbare stem.

David: Matthias Stier was energiek en vocaal aantrekkelijk.

Het nieuwe koor, kleiner dan eerdere jaren, klinkt verrassend krachtig ondanks de gereduceerde bezetting, al wordt soms een oneffen ensemble waargenomen.

Dirigent Daniele Gatti wordt geprezen voor zijn vloeiende, sfeervolle leiding,

vooral in lyrische passages als de “Fliederduft”, hoewel het volume in de tweede akte soms de solisten overstemt.

Sfeer, Publieksreactie & Nabeschouwing

De luchtige, levendige en kleurrijke benadering zorgt zeker voor een vriendelijke sfeer in de zaal, maar volgens enkele critici blijft het bij een glimlach of milde lach; het geheel mist de diepere satirische of persoonlijke tragiek die het stuk óók bevat. Voor sommigen blijft het daardoor een wat vlakke, “leuke” productie die weinig risico neemt of inzicht toevoegt aan het oeuvre. Maar voor velen is dit een kwaliteit.

Het publiek reageerde enthousiast maar niet uitzinnig – passend bij een productie die vooral wil vermaken en ontregelen, maar geen groot statement maakt. Het applaus was hartelijk, maar relatief kort vergeleken met de productie van Barrie Kosky.

De “Meistersinger” 2025 in Bayreuth is een toegankelijke, onderhoudende en esthetisch opvallende productie die de komedie en menselijke zwaktes belicht. Muzikaal solide, met enkele uitblinkende rollen, maar zonder grote vernieuwingsdrang of existentiële lading. Voor liefhebbers van traditie en muzikaal vakmanschap een veilige keuze, maar wie zoekt naar een grensverleggende interpretatie of diepe maatschappijkritiek, vindt hier minder voldoening.

Bernard Huyvaert

Dubbelinterview Werner Van Mechelen en Tijn Faveyts
Wahnfried, Bayreuth – 27 juli 2025 (Wim De Paepe)



Vlnr Tijn Faveyts, Wim De Paepe (interviewer), Werner Van Mechelen

WDP: Vertel eens over de nieuwe “Meistersinger”.

WVM: Het is een ongecompliceerde, vrolijke interpretatie zonder politieke achtergronden zoals dikwijls gebeurt. De muziek van Wagner hoort bij de tijd van het ‘nationalisme’ dat overal heerste, zoals in België met Peter Benoit. Dat wilde de regisseur bewust weglaten en daar ben ik ook blij om. Het publiek was ook heel enthousiast bij de première (nvdr: het interview werd 2 dagen na de première afgenomen) al hebben sommigen ook boe geroepen omdat ze het dan juist weer te frivol vinden.

TF: De regie is geïnspireerd op het Schlaraffengezelschap. Dat is een serviceclub die eigenlijk geen serviceclub is en al meer dan 200 jaar bestaat. Je kan in dat gezelschap opgenomen worden, zoals bij de vrijmetselaars of de Rota-

Interview

ry Club. Vandaar dat wij als Meistersinger ook zo'n rare mutsen op hebben, die zijn nl. geïnspireerd op de Schlaraffen. Ze treffen elkaar voor grappige bijeenkomsten met voordrachten, eten en drinken. Wij hebben in alle geval heel veel plezier gemaakt bij deze productie.

WDP: De regisseur komt ook uit musichall heb ik gelezen?

WVM: Inderdaad en dat voel je ook. Heel veel choreografie, een beetje slapstick.

TF: Hij heeft echt het komische van de opera willen benadrukken. Dat was ook wat Katarina Wagner wilde en daarom is Matthias Davids dan ook als regisseur geëngageerd.

WVM: Het was echt de bedoeling om Wagner toegankelijk te maken voor iedereen. Bovendien met een topbezetting. Ook al is het de langste opera van Wagner, de tijd vliegt voorbij.

WDP: In deze Meistersinger wordt het komische erg benadrukt. Vinden jullie Meistersinger een komedie?

TF: Een bitterzoete komedie eigenlijk. Die scènes met Beckmesser zijn heel grappig, die verwisselingen ook. Maar er zit natuurlijk ook heel wat maatschappijkritiek in, als je tussen de lijnen leest. Hoe er met verschillende bevolkingsgroepen wordt omgegaan. Bij Wagner heb je nooit 1 laag, maar wel 27 verschillende lagen.

WVM: Het is nationalistisch gelaagd. In België kan je als vergelijkbaar voorbeeld Peter Benoit (met zijn *De Oorlog*) nemen. Al zijn teksten zijn nadien allemaal geherinterpreteerd door bepaalde mensen. Je wordt in een hoekje geduwd. Was Wagner een antisemiet? Zeker, maar maakt dat het werk? Ik vind dat niet zo duidelijk terug in "Meistersinger".

TF: Hij noemt "Meistersinger" zelf een Lustspiel.

WVM: Wagner wilde echt eens iets anders doen en de band tussen de personages is heel belangrijk in dit stuk. Een Beckmesser vind je overall, je hebt overal wel iemand die met een aktentas rondloopt en de puntjes op de i wil zetten. En dan een volkse persoon (Sachs) die burgemeester wordt en die iedereen graag heeft.

TF: In de relatie tussen Sachs en Eva kan je ook veel lezen i.v.m. Wagner zelf en zijn relatie met Cosima, die een heel stuk jonger was. En in "Meistersinger" krijgen we dan ook een aantal wijsheden die Wagner zelf ook

al geleerd had in de tussentijd. Als je de dagboeken van Cosima leest over hoe zij en Wagner samenleefden, vind je ook heel wat van die gelaagdheden terug in “Meistersinger”.

Volgens de regisseur kan je Wagner zowel in Sachs als in Beckmesser zien, hoe ze tegenover de maatschappij staan. Wagner had ook heel harde standpunten over hoe de maatschappij moest hervormd worden. En dat zie je in de verschillende personages. Wagner had heel veel schrik van de kritieken, schrik om niet te slagen en dat zie je ook in het personage van Beckmesser. En dan heb je Stolzing, dat is ook Wagner, dat zag je trouwens ook in de productie van Kosky.

WDP: Werner, jij hebt ook in de vorige “Meistersinger” gezongen (als Kothner), in de regie van Kosky. Hoe vergelijk je beide?

WVM: Kosky’s encenering was ook heel grappig, ondanks dat ze heel politiek getint was en die ging natuurlijk diepgaander. Ze draaide ook heel erg rond de problematiek van Wagner en de processen van Nürnberg (3e bedrijf). Ik vond dat ook een prachtige encenering, maar de huidige is eens gewoon spontaan en plezant.

TF: Ze brengt gewoon de opera op scène en laat de muziek leven, brengt het verhaal zoals het geschreven is.

WDP: Wat met de dirigent, Gatti ? Vorige keer was het Jordan?

WVM: Heel verschillende dirigenten. Jordan (Franse school) is zeer ritmisch precies, Gatti (Italiaan): legato, schwung, tempowissels, wat het niet eenvoudig maakt maar wel interessant.

TF: Smaken verschillen. Het is een andere interpretatie wat het wel spannend maakt. Het is dezelfde muziek maar soms denk je dat je in een ander stuk zit.

WDP: Tijl, voor jou is het de eerste keer dat je in Bayreuth optreedt.

TF: Ik kom al 10 jaar als publiek maar om nu aan de andere kant van het gordijn te staan is wel heel speciaal, vooral omdat je weet dat op die Bühne al zoveel grote stemmen hebben gestaan en dat je weet dat Wagner dit Festspielhaus gebouwd heeft voor zijn opera’s, in overeenstemming met zijn visie en dat is natuurlijk heel speciaal.

WDP: Hoe kom je in Bayreuth?

TF: Auditie. Iedereen moet hier auditie doen, voor elke rol, groot of klein. Bv Michael Nagy (Beckmesser) heeft hier een tiental jaar geleden al gezongen en was nu gevraagd om Beckmesser te zingen en die is gekomen om auditie te doen voor die rol.

WVM: De dirigent komt er dan meestal bij. En de auditie is ook altijd in het Festspielhaus. Ze willen echt horen hoe je hier in dit huis klinkt. Zeppenfeld bv. heeft de rol van Sachs eerst in Dresden gezongen voor Thielemann voor hij die hier mocht komen zingen en die heeft dan wel geen auditie moeten doen. Een rol hier debuten is echt uitzonderlijk.

WDP: Spyres als Walther en vorig jaar als Siegmund toch wel?

WVM: Inderdaad. Wat een stem ook! Op het einde had hij nog opnieuw kunnen beginnen. Terwijl ik hier ook al zangers heb zien afgaan, in de rol van Sachs, en die dan in het 3e bedrijf gewoon vervangen werden.

WDP: Sachs is dan ook een heel lange rol.

WVM: Sachs is de langste Wagnerrol. Dat is fantastisch voor ons, baritons, om te zien hoe hij de rol indeelt. Hij weet waar hij mag vol geven, waar niet. Je ziet hem technisch denken en zo komt hij op het einde nog glansrijk over.

WDP: Hoe vergelijk je Zeppenfeld met Volle (de Sachs in de productie van Kosky) ?

WVM: Volle hoorde ik ook heel graag. Die had een rondere stem, hoger ook. Maar Zeppenfeld heeft dan weer die gereserveerdheid en die technische perfectie. Het zijn beiden superzangers!

TF: Zeppenfeld is echt een bas en het is een ongelooflijke tour de force om als bas Sachs te zingen.

WVM: Zeppenfeld is een meer gereserveerde persoon, als mens ook. Hij is braver, terwijl Volle gooit er zich vol in maar die zat op sommige avonden dan ook op de grens. In die encenering was hij perfect. Hij zag er ook precies als Wagner uit.

WDP: Voor zo'n nieuwe encenering, hoe lang op voorhand beginnen de repetities?

WVM: 6 weken op voorhand.

TF: 2 juni zijn we begonnen. En dan is het bijna elke dag repeteren. Ze zijn begonnen met de Meistersinger. De grote rollen zijn wat later er bijgekomen.

WVM: Alle opera's moeten gerepeteerd worden. Zeppenfeld zingt zowel Sachs als Gurnemanz, dus als hij Gurnemanz moet repeteren kan hij natuurlijk niet Sachs repeteren. En dat geldt ook voor andere zangers, dus het is een echte puzzle om dat allemaal te regelen. Het voordeel hier in Bayreuth, in vergelijking bv met andere operahuizen: hier kom je aan, het podium staat klaar, de belichting is klaar, de kostuums zijn quasi klaar. Op de 2e dag heb ik al mijn kostuum gepast.

TF: Op zeer korte tijd worden er zoveel opera's geproduceerd en heropgenomen dat het anders gewoonlijk niet mogelijk zou zijn.

WVM: De eerste repetitie was ook direct op het podium, weliswaar met piano. Maar daardoor win je zoveel tijd.

WDP: Werner jij gaat Klingsor zingen in de Vlaamse Opera?

WVM: Een korte maar intense rol die me erg ligt. Het is natuurlijk een negatiever karakter. Het is een gevaarlijke partij want het orkest komt daar ook zwaar uit de hoek. Maar het liefst zing ik eigenlijk Amfortas want van karakter is dat de zoekende mens, dat past goed bij mij. Soms wordt die rol te heroïsch gezongen, terwijl je daarin het lijden moet voelen.

TF: Amfortas wordt te vaak als brulpartij gedaan.

WDP: Werner jij bent een freelance zanger. Hoe vind je altijd werk?

WVM: Ik heb daar wat geluk in gehad. Maar eigenlijk had ik langer in een vast ensemble moeten zitten. Ik ben begonnen in Coburg en door in zo'n huis te werken word je bekender en word je sneller naar bv. München gevraagd. Ik ben al na 3 jaar freelancer geworden. Ik heb meegedaan met de Elisabethwedstrijd waarna ik elk jaar een hoofdpartij in Antwerpen, Brussel en Luik heb mogen zingen, maar mijn bekendheid bleef beperkt. Dat was wel leuk maar in Duitsland kenden ze mij toen niet. Ik heb het geluk gehad dat ik altijd meer dan voldoende te zingen had, maar ik denk dat als je langer (10-15 jaar) in een ensemble zingt, dat dat beter is. Ook hier wil Katarina bij voorkeur iemand die in de grote theaters in Duitsland optreedt.

WDP: Tijn jij bent lid van de Komische Oper in Berlijn. Dat is geen Wagnerhuis eigenlijk?

TF: Heel weinig Wagner inderdaad. Ik heb eerst 6 jaar lang in Essen gezeten en daar heb ik heel wat Wagnerrepertoire gezongen en dan kwam het aanbod van Kosky om naar Berlijn te gaan en ik had met Kosky “Der Fliegende Holländer” en “Tristan und Isolde” gedaan. Ik wou meer met hem samenwerken omdat dat een ongelooflijk spannende tijd was en het hoofdstadgevoel is ook niet slecht. Ik heb een heel mooi contract waar ik ernaast ook heel wat kan gasteren, dus dat was een ideale combinatie voor mij.

WDP: Tijd jij zal binnenkort te zien zijn in Benvenuto Cellini in De Munt. Een weinig bekende opera.

TF: Inderdaad. Ik ben heel benieuwd. Een goed jaar geleden ben ik gaan kijken naar de nieuwe productie in de Semperoper in Dresden. Heel speciale opera, grand opéra. Weinig coupures blijkbaar.

WDP: Hoeveel voorstellingen kan je als zanger doen op een jaar?

TF: Moeilijk te zeggen. Ik heb er 100 gedaan, maar ook 40. Meestal doe je zo'n 60 voorstellingen per jaar.

WVM: Zolang je gezond bent, kan je toch 3 avonden per week zingen.

WDP: Hoe ziet jullie komend seizoen eruit?

WVM: Ik begin in OBV met “Parsifal” en dan zijn het vooral recitals. Qua opera is het dan “Götterdämmerung” in Saarbrücken. In Wenen, Parsifal. In De Munt “Roméo et Juliette” in het seizoen 26/27.

TF: Ik begin in Bergen met “Pelléas”, dan Cellini in De Munt, en dan terug in Duitsland in “Die Walküre” in Keulen en tenslotte de Ring en “Parsifal” in Budapest.



Vlnr Tijl Faveyts, Werner Van Mechelen

WDP: Hoe word je een Wagnerzanger?

WVM: Toen ik 13 jaar was, ben ik de eerste keer naar een opera gegaan en dat was "Tannhäuser". Ik was onmiddellijk verkocht. Daarom heb je natuurlijk de stem nog niet. Vrij snel kreeg ik de kans om Alberich in Luik te zingen (ongeveer 25 jaar geleden). Dat lag mij goed, dat Duitse repertoire want ik heb niet de italianità die nodig is om Verdi te zingen.

TF: Ik had (en heb) een Duitse leraar in Wenen en zo ben ik daar ingerold. Mijn stem leent zich daartoe, ik heb die Duitse techniek aangeleerd. Meer dan 10 jaar geleden heb ik dan voor de eerste keer Fasolt gezongen en toen dacht ik: dit is het. Het leek alsof Wagner dit voor mijn stem had geschreven. In mijn jeugd was ik nochtans heel weinig in contact met Wagner (in De Munt onder Focroulle werd weinig Wagner gespeeld).

WDP: Wie zijn jullie grote voorbeelden in Wagnerrollen?

WVM: Moeilijke vraag. McIntyre (Boulez Ring) vond ik geweldig. Bij de vrouwen Waltraud Meier en de blonde Siegmund van Boulez (Peter Hofmann).

Spyres: zijn Siegmund was gewoon subliem. Dat Lied in "Meistersinger", dat is een killer en hij zingt dat zo langzaam en dan nog de boog houden. Hij klinkt jong en jeugdig.

TF: Kurt Moll, Matti Salminen, Gottlob Frick. Van Dam ook, mijn grote voorbeeld als Sachs. Net als Zeppenfeld bracht hij die noblesse in de rol van Sachs. Van Dam had altijd die noblesse.

WDP: Tijd, jij zingt ook Gurnemanz ?

TF: Inderdaad, 2 jaar geleden voor het eerst gezongen. 2 jaar voorbereidingstijd voor nodig gehad en volgend jaar doe ik die rol terug in Budapest. Het is een heel lange rol (de 2e langste, na Sachs) eigenlijk zou de opera Gurnemanz moeten heten. Het voordeel is wel dat je pauze hebt in het 2e Bedrijf, dus dan kan je iets eten, wat uitrusten en dan terug inzingen. Het is erg veel tekst en je moet dat actief houden als je het publiek bij de les wil houden. Dat is de grootste uitdaging van deze rol, het spannend houden voor de toeschouwers. Het is een dankbare rol om te zingen, ik heb er echt veel plezier aan gehad en kijk er dan ook naar uit om die terug te zingen.

WDP: Is het publiek in Bayreuth anders dan elders?

TF: Toch wel. Iedereen komt naar hier speciaal voor de Festspiele. In Berlijn of München daarentegen heb je toeschouwers die daar voor hun werk zijn en een voorstelling meepikken.

WVM: Zelfs op de generale repetitie zie je hier mensen in smoking. Het blijft hier altijd een feest. Het is een evenement. Het publiek dat komt, is echt geïnteresseerd.

TF: Je hebt ook een orkest- en koorklank die je nergens anders gaat vinden. Dus het publiek komt naar hier om die beleving te hebben. De hotelprijzen verdubbelen, de restaurants verhogen hun prijzen, dus wie komt, wil hier echt zijn.

WDP: Wat vinden jullie leuk aan Bayreuth?

TF: het is de verzameling van alle zangers(essen) die in het Wagnervak zitten. Het is echt wel leuk op de grüne Hügel te zijn, er is ook de gezonde lucht (in tegenstelling bv tot Berlijn waar ik woon).

WVM: Je hebt hier ook altijd een vakantiegevoel. We hebben ook bewust een huis gehuurd op ongeveer 15 km buiten Bayreuth, in de prachtige natuur. We hebben onze fietsen mee, koken zelf. Dan ben je ook van de Festspiele weg. Het moet ook gezegd worden dat als Wagneriaan, het gewoon een eer is om erbij te zijn. We zitten aan tafel met al die andere topzangers. Er wordt ook

geen onderscheid gemaakt in de zin van jij hebt maar een kleine rol. Zelfs de covers worden hier met open armen ontvangen. Er is hier een familiegevoel, dat is plezant.

TF: Ook op de Hügel zelf zie je zelden mensen die daar tegen hun zin rondlopen. De meeste zangers hebben een druk seizoen gehad, dus als je dan ook nog bereid bent om je vakantie daarvoor op te offeren, dan leef je echt wel voor deze job. Iedereen zit hier met zijn volle goesting en wil er iets goeds van maken.

WDP: Hoe verloopt een repetitie in Bayreuth? Is het hard werken?

TF: Soms is het hard werken, soms is het ontspannend. Je kan dat vergelijken met andere operaproducties behalve dat je hier meer verloop hebt omdat een aantal zangers in verschillende producties zingen. Ikzelf zing in "Meistersinger" en "Parsifal", dus ik heb bijna elke dag gewerkt.

WVM: Als je dan een grote rol als Sachs of Gurnemanz zingt, dan ben je 6 tot 8 uur per dag bezig met je rol te zingen. Dat is echt wel hard. Voor ons is er meer fun en wij gaan onze stem hier niet kapotzingen omdat we een kleinere rol hebben maar een Zeppenfeld is dus wel intensief bezig. Ik heb het hem een paar keer gevraagd en hij zei telkens: Das geht, das geht.

TF: Die moet heel snel recupereren en technisch ook perfect zingen, anders hou je dat niet vol.

WDP: Hier heb je een souffleur maar bv bij de Vlaamse opera is die er niet. Hoe ga je daar mee om?

TF: Gurnemanz heb ik op 6 weken geleerd maar waarom ik dankbaar was dat ik dan nog 2 jaar had om de rol te perfectioneren, is omdat je al moet weten bij het inademen van de volgende frase wat je de volgende 12 minuten gaat zingen. En dat in je lichaam hebben, daarvoor heb je tijd nodig. Bij een repertoiretheater heb je zo'n souffleur dan ook nodig, omdat het ensemble misschien 3 opera's tijdens die week zingt. Gisteren "Traviata", vandaag "Parsifal". Wat was ook het eerste woord van de volgende frase en dan ben je dankbaar om die souffleur want dan ben je weer mee.

Hier in Bayreuth is er eigenlijk geen souffleur maar een maestro suggeritore heet dat dan: die dirigeert ook mee, omdat je een decalage hebt tussen de orkestbak en de scene.

WDP: Hoe ervaar je die decalage?

TF: Dat is moeilijk. Je moet je daarop instellen. De dirigent is een slag voor en je mag je dus niet laten verleiden om met de dirigent mee te zingen want dan ben je te vroeg. Je moet dus weggijken van de dirigent.

WVM: Wij zingen eigenlijk op de dirigent van het koor, die in de toren staat. Onze eerste inzet op de première was verkeerd, terwijl ik op het podium dacht dat we correct waren.

WDP: Ik heb gehoord dat als je hier een contract tekent, dat je Bayreuth niet mag verlaten voor de duur van het contract. Is dat waar?

TF: Neen, die tijden zijn voorbij. Je moet wel afgesproken hebben als je ergens een contract wil doen natuurlijk, je krijgt dan een Urlaubschein. Vroeger was dat wel zo, onder Wieland, die zangers kwamen met de camper of verbleven 3 maanden op een boerenhof en brachten hier dan hun vakantie door.

WDP: Jullie hebben eigenlijk wel een hondenstiel, soms moeten jullie 3 of 4 dagen na elkaar zingen?

TF: Traumberuf, scheisser Job. Maar dat is natuurlijk voor elke job zo, je hebt voor- en nadelen. Je bent soms heel lang van je familie weg, heel lang onderweg, soms op één locatie voor 6 weken. Je doet waarvoor je geroepen bent en als je dat niet doet met hart en ziel, dan houd je dat niet vol.

WVM: Dat is zo, je moet een passie hebben voor dit beroep. Ik zing hier "Meistersinger" volgende week en de dag erna moet ik "Parsifal" repeteren in Gent, dan kom ik terug, en moet ik 2 dagen later weer terug voor Parsifal. Ik rijd 3 keer op en af. En dan heb ik nog geluk dat ze mij vrijgegeven hebben in België.

WDP: Hebben jullie ook veel contact met de orkestleden?

TF: In de pauze zie je elkaar in de kantine en omdat ik in Duitsland woon, zijn er een tiental collega's die ik goed ken.

WVM: Er zijn ook een aantal collega's die in Saarbrücken zingen en die kennen mij, dat is wel gezellig.

WDP: Zijn er Belgen onder de orkestleden?

TF: Orkestleden niet, voor zover ik weet, maar koorleden wel, van OBV en Stopera. Het extrakoor is blijkbaar vooral samengesteld uit zangers uit de

Benelux. Voor “Meistersinger” en “Lohengrin” dan.

WDP: Hoe ziet jullie dag eruit als je moet optreden?

WVM: Zolang mogelijk uitslapen en dan inzingen. Ik zing al in rond een uur of 10. En dan de partij helemaal doorbladeren.

TF: Dat is voor mij ongeveer hetzelfde. Inzingen, voelen hoe de stem die dag is. Eten, kleine siesta, naar de Festspielhügel voor kostuum en schminken.

WVM: We moeten er al zijn om 14h (2 uur voor het begin van de voorstelling) want we hebben dan nog een muzikale repetitie.

TF: En dan zit je daar tot 22h30, dus dat is toch een lange dag.

WDP: Wordt er nog gerepeteerd tussen de voorstellingen door?

WVM: Neen, tenzij iemand ziek is en er een verandering van bezetting is.

WDP: Kan je wat meer vertellen over het systeem van covers? Iedereen is zo-wat cover van iedereen, juist?

WVM: Als cover moet je de repetities meedoen waar het orkest bij betrokken is (Sitzprobe). Zo heb ik een paar jaar geleden de Heerrufer gezongen alsook Wolfram met Gergiev. Zo'n cover is leuk als je dan ook effectief mag inspringen. De avond van de uitvoering moet je standby staan in kostuum. Zo gauw er een zanger een probleem heeft, komen ze je halen en moet je onmiddellijk het podium op. Meestal zing je dan vanop de zijkant en iemand anders speelt. Als ze 2 of 3 dagen op voorhand weten dat iemand ziek aan het worden is, dan gaan ze niet de cover nemen, maar gaan ze iemand anders zoeken. De laatste jaren is het wel zo dat de covers ook topzangers zijn. Bv. Kupfer Radecky (Gunther in de Ring), is ook cover voor Heerrufer en Kurwenal. Die springt dan wel effectief in als er een probleem is. Vogt is bv ook cover, die heeft 1 bedrijf Tristan gezongen vorig jaar (als cover voor Schager).

WDP: Ik heb ook gehoord dat de fees hier wat lager zijn dan in andere huizen. Is dat zo?

TF: Er is hier een heel interessant systeem waardoor je qua rol betaald wordt, niet qua naam. In andere huizen heb je een marktwaarde. Hier geldt de partijwaarde. Of ik Sachs zing of Zeppenfeld die zingt, we krijgen dezelfde gage. Dat is nog ingevoerd onder Wagner zelf. Het is dus de lengte van de rol die

bepaalt wat je wordt betaald. Een Klingsor (die maar in 1 bedrijf zingt) wordt minder betaald dan Amfortas (die er in 2 zingt).

WVM: En dat zijn heel deftige waarden. We krijgen ook een vergoeding voor reis- en verblijfskosten.

TF: Tien jaar geleden hebben ze hier een sprong gedaan. En dus nu is dat echt correct.

WDP: Wat doe je tijdens een 'vrije' dag?

WVM: Een beetje vakantie nemen, een beetje relaxen.

TF: Vrienden bezoeken ook, samen koken.

WDP: Bijna alle Belgische zangers verlaten België. Tijn jij werkt in Duitsland, Blondelle ook. Werner jij bent één van de weinigen die vooral in België werkt?

TF: Duitsland blijft de hoofdmarkt. 1 op de 3 theaters in de wereld zitten in Duitsland.

WDP: Hoe zorg je als zanger ervoor dat je niet doof wordt wetende dat je soms in elkaars gezicht zingt en dat die stem tot het einde van de zaal doordringt?

TF: Dat heeft heel veel met projectie te maken. De klank ontwikkelt zich dan in de zaal.

WVM: We letten natuurlijk wel op dat we niet in elkaars oren zingen. Als muzikanten zullen we wel makkelijker gehoorschade hebben, dat merk ik toch nu ik wat ouder ben. Je zit uiteindelijk constant over de decibels.

WDP: Er bestaat toch gehoorbescherming?

TF: Ja maar wat je meestal ziet is dat bv een fagottist de oordoppen zal uitnemen vlak voor de grote solo omdat je met die oordoppen niet de finesse hoort en die heb je nodig voor een solo.

WVM: Als zanger kan je sowieso niet met oordoppen zingen, omdat je niet het gevoel hebt van, zing ik nu door of niet?

WDP: Welke rollen zouden jullie nog willen zingen?

WVM: Gunther, Donner, nog een aantal Strauss-rollen. Ik ben een aantal keren gevraagd om Sachs te zingen, maar dat heb ik altijd geweigerd. Ik kan elke zin zingen maar alles na elkaar, niet. Beckmesser ben ik ook voor ge-

vraagd, maar dat is te hoog. Alberich kan ik blijven zingen. Barak is ook een heel mooie rol. Of Mathis der Maler. Of een creatie. De oratorio's van Benoit komen eraan in Antwerpen. Ik heb altijd Russisch of Tsjechisch repertoire geweigerd, de taal is voor mij onoverkomelijk. Ik ben geen talenknobbel en je moet toch verstaan wat je zingt.

TF: Sir Morosus (Die Schweigsame Frau), Don Quichotte, Hagen. Voor Hagen moet je echt gas kunnen geven. Ik heb minder problemen met vreemde talen (bv Sluwe Vosje).

Bedankt voor jullie tijd!

Wim De Paepe

Interview Georg Zeppenfeld Annetkatrin Hentschel/Andreas Krieger**BR.KLASSIK 19.07.2025****Nederlandse vertaling: Freddy Cys**

Bij de Bayreuther Festspiele 2025 zingt Georg Zeppenfeld in de nieuwe productie van “Die Meistersinger von Nürnberg” de rol van Hans Sachs – wellicht de langste partij uit het gehele operarepertoire. Toch is het zijn lievelingsopera, omdat ze hem altijd een goed humeur achterlaat.

BR-KLASSIK : *Meneer Zeppenfeld, u vertolkt dit jaar Hans Sachs in de nieuwe encenering van “Die Meistersinger”. Wat maakt de rol zo bijzonder en zo veeleisend?*

Georg Zeppenfeld: Om te beginnen is er de pure lengte van de partij. Als ik die volledig doorneem – zonder de delen waarin Sachs niet zingt – dan kom ik op zo’n twee uur en veertig minuten. Dat is werkelijk een record. Ik geloof niet dat er een langere partij bestaat in het operarepertoire. Daarnaast is het ook zo dat Wagner die lengte goed benut. We zien Hans Sachs in alle mogelijke levenssituaties en stemmingen. Zelfs in de confrontatie met één of meerdere partners, of met het hele koor – in feite dus met de hele stadsbevolking – zit de volle breedte van wat op het operatoneel mogelijk is in deze figuur vervat.



Bildquelle: Andreas Krieger

“Of je Hans Sachs kunt zingen, weet je pas als je het gedaan hebt.” Georg Zeppenfeld

Interview

BR-KLASSIK : *Welke reis heeft u afgelegd met deze rol?*

Zeppenfeld : Eerst moest ik beslissen of ik het überhaupt zou aandurven. Ik heb een basstem, en Sachs is eigenlijk hoger gecomponeerd. Dat is dus niet bepaald comfortabel. Ik moest dus onderzoeken of ik dit technisch aankon én hoe ik het artistiek vorm kon geven met mijn stem. Gelukkig kreeg ik van Christian Thielemann veel tijd. Hij heeft me min of meer overgehaald. Ik heb ongeveer drie jaar aan de rol gewerkt. Toen wist ik ongeveer wat me te wachten stond. Een oude theaterzot zei ooit : “Of je Sachs kunt zingen, weet je pas als je het gedaan hebt.” En hij had gelijk.

BR-KLASSIK : *Als Sachs niet functioneert, is er niemand die het kan redden. Voelt u die druk?*

Zeppenfeld : Ik ben geen superman. Ik ben een operazanger met ervaring hoe je moet omgaan met dergelijke situaties. Ik merk onderweg wel wanneer iets niet goed loopt en moet dan daarop reageren. Tot nu toe kwam ik altijd gezond aan het einde. Dus het overleven was nooit een probleem. Maar dat volstaat niet: je moet ook artistiek iets te zeggen hebben in deze rol. Ze is zo veeleisend – en dat is het mooie eraan.

Hans Sachs als man in een midlifecrisis

BR-KLASSIK : *De rol van Hans Sachs is een zeer levensechte, ja zelfs unieke geschiedenis bij Wagner. Hoe verhoudt u zich daartoe?*

Zeppenfeld : Het is ook een kwestie van leeftijd. Ik ben niet jong, maar ook nog geen grijsaard. Sachs is een man in een midlifecrisis. Hij ziet dat zijn liefde voor het jonge meisje Eva niet wordt beantwoord en moet zich verzoenen met zijn eigen ouder worden. Ook op artistiek vlak merkt hij in de confrontatie met Stolzing dat hij wat ouderwets geworden is. Hij is niet meer mee met zijn tijd. En plots wordt hij weer meegesleurd in een

actuele golf, moet zich daartoe verhouden. Dat rijpingsproces in het stuk is voor mij fascinerend.

“Die Meistersinger” in de regie van Matthias Davids

BR-KLASSIK : *Welke nieuwe inzichten bracht deze regie?
Moest u nieuwe kanten van Sachs ontdekken?*

Zeppenfeld : Matthias Davids wilde niet dat ik Sachs te ernstig aanpakte. Soms komt de ernstige bas toch door. Maar hij vond ook momenten waar ik iets speelser kon zijn dan ik misschien tot dan toe geweest was. Hij probeert het geheel iets luchtiger te kleuren – minder melancholisch dan ik de rol aanvankelijk zag.



Bildquelle: Andreas Krieger

“Soms komt de serieuze bas in mij toch naar boven”

BR-KLASSIK : *Is er een moment waarop u zich moedig voelt in de rol? Michael Volle zei ooit dat, als je je in de tweede akte laat gaan, je in de derde zonder kracht komt te zitten....*

Zeppenfeld : Dat is voor mij even riskant. Michael is bariton, en voor mij ligt de partij nog een stuk hoger. Voor mij is het altijd zo: wat ik in het slot van de tweede akte doe, voel ik aan het begin van de derde. Gelukkig ging het tot nu toe altijd goed. Ik stond nooit op een wankele grond, ik kon de Wahnmonoloog lyrisch zingen en de zachte tonen lukten me goed. Dat zegt me hoe ik door de tweede akte ben gekomen.

BR-KLASSIK : *Hoe voelt het na afloop, wanneer u uw laatste noot als Hans Sachs hebt gezongen?*

Zeppenfeld : Het was tot nu toe altijd zo dat ik dankbaar was dat het gelukt was. En dan voelde ik me steeds meer één worden met de figuur. En als je dan ook nog de slotwoorden in het Festspielhaus mag zingen, dan is dit een zaligmakende ervaring. Men voelt dan dat Sachs, na veel innerlijke strijd, besloten heeft maatschappelijk nog iets te betekenen. En dat geeft hem het gevoel: “Ik heb mijn project voltooid.” Dat neem je als zanger dan mee het podium af. Het publiek geeft hopelijk vriendelijke reacties – en dat is dan een euforisch moment.

BR-KLASSIK : *En hoe lang duurt het voor u dat alles weer van zich kunt afzetten?*

Zeppenfeld : Toch wel een paar uur. Niet om Sachs af te schudden, maar om van dat euforisch gevoel af te komen. Het adrenalinegehalte is nog hoog, dat duurt een à twee uur. Pas daarna valt men in slaap.

BR-KLASSIK : *Daniele Gatti zegt dat hij de “Meistersinger” de volgende ochtend meteen weer zou kunnen dirigeren....*

Zeppenfeld : Als een zanger dat zou proberen, zou zijn stem hem een vogel tonen. Die zou zeggen: “Laat mij met rust, ik wil vandaag niet zingen.” Dus ja – ik heb echt pauze nodig daarna.

BR-KLASSIK : *Welke plaats nemen de “Meistersinger” in voor u, binnen het Wagnerrepertoire dat u gezongen hebt?*

Zeppenfeld : Het is zonder twijfel mijn lievelingsopera. Ze laat me altijd opgewekt achter. Zeker wanneer men Sachs zingt – dat is een enorme rijke partij. Het is een komedie, maar toch zo vol levenswijsheid en moederlijke warmte. Natuurlijk zit er ook politieke lading in. Als je weet dat de slot-speech van Sachs problematisch is, en dat Cosima tegen Wagner zei: “Als je wilt dat deze opera slaagt, gooi er dan op het einde wat patriottisme bij”, dan begrijp je wat de boodschap was. Maar als men dat alles meeneemt, is het

een caleidoscoop van theatrale mogelijkheden. En dat alles zonder de loodzware werelden van godenmythen en wereldverklaringen. Daarom is deze opera zo lichtvoetig – en daarom houd ik er zo van.

Over de auteurs :

Annekatrien Hentschel is presentatrice, coach en freelance redactrice bij BR-Klassik. Ze is gespecialiseerd in het toegankelijk maken van complexe muziekthema's voor een breed publiek en presenteert onder meer het programma 'Sweet Spot Neugierig auf Musik' op BR-Klassik en BR-Fernsehn. Daarnaast leidt zij concertintroductions, masterclasses en evenementen zoals de Ernst-von-Siemens-Musikpreis en de ARD-muziekcompetitie. Sinds 2014 staat zij aan het hoofd van het jongerenmagazine U21 (nu Sweet Spot), waarmee zij innovatieve formats ontwikkelt voor radio, televisie en digitale media.

Andreas Krieger is fotograaf en visueel kunstenaar, verbonden aan BR-Klassik. Hij specialiseert zich in concertfotografie, operaproducties en culturele reportages, waarbij hij het muzikale en theatrale moment met grote gevoeligheid weet te vangen. Zijn werk richt zich op het documenteren van uitvoeringen, repetities en portretten van kunstenaars en musici. Daarnaast is hij betrokken bij diverse andere kunstaangelegenheden en culturele projecten, zowel binnen als buiten BR-Klassik.

Dankwoord :

De redactieraad van WagnerVrienden en ondergetekende, Freddy Cys, wensen hun oprechte dank uit te drukken aan Annekatryn Hentschel en Andreas Krieger voor hun toestemming om dit interview, oorspronkelijk verschenen bij BR-Klassik, te mogen gebruiken voor publicatie in WagnerNieuws. Hun zorgvuldige werk, zowel in woord als beeld, heeft wezenlijk bijgedragen aan het inzichtelijk maken van Georg Zeppenfelds unieke vertolking van Hans Sachs in "Die Meistersinger von Nürnberg" tijdens de Bayreuther Festspiele 2025. Dankzij hun journalistieke vakmanschap kunnen wij dit waardevolle gesprek delen met onze lezers en Wagner-liefhebbers in Vlaanderen en daarbuiten.

Lohengrin: het sprookje en de menselijke conditie (Freddy Mortier)

Wagner heeft *Lohengrin* geschreven tussen 1845 en 1848. Ik ga hier uit van bekendheid met de plot van de opera en zal het ook niet hebben over de muziek – het belangrijkste nochtans –, maar over het verhaal. Waar komt het vandaan en wat wou Wagner ermee vertellen?

Wel, hij wou er onder andere iets mee vertellen over de menselijke conditie, over het *algemeen-menselijke*, om zijn geliefkoosde uitdrukking te gebruiken. Hij gebruikte daarvoor de stof van sprookjes en wonderbaarlijke verhalen. Het eerste deel van wat volgt gaat over die sprookjes. Het tweede over hun diepe bodem.

Het sprookje

De dichter-componist heeft zich voor zijn opera gebaseerd op middeleeuwse verhalencycli rond zwaanridders. Die waren populair in de romantische periode, zeg maar de eerste helft van de 19^{de} eeuw. Ook Robert Schumann had in de jaren 1840 plannen voor het schrijven van een *Lohengrin* en liet ze varen toen hij hoorde over Wagners voornemen. In de plaats schreef hij zijn enige opera, *Genoveva van Brabant*, eveneens gebaseerd op middeleeuwse verhalen, die in 1850 in première ging, net als Wagners *Lohengrin* trouwens.

In Duitse gebieden waren de verhalen over zwaanridders verbonden met de legenden rond de graal. In de – oudere – Franse draaiden zij rond Godfried van Bouillon, koning van Jerusalem, die door de afstamming van een zwaanridder werd voorzien van een (voor bijgelovige mensen) indrukwekkende stamboom. Wagner gebruikte de Duitse verhalen, die hij literair superieur vond aan de Franse. Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (eerste kwart 13^{de} eeuw), die later ook tot bron zou dienen voor *Parsifal*, is de oudste bron voor een Duitse zwaanridder. Helemaal aan het einde van het omvangrijke boek wordt in enkele bladzijden het verhaal van Loherangrin, één van de zonen



Lohengrin

van koning Parzival, verteld. De naam Loherangrin verwijst naar de Lorreinse (Lotharingse) origine van de figuur, later verkort tot Lohengrin.

Het verhaal van Wolfram draait rond de dood van de hertog van Brabant. Zijn vrouw, de hertogin van Brabant, stelde hoge eisen aan een nieuwe echtgenoot en wekte daardoor de woede van haar baronnen op. In het relaas ontbeekt de naam van de hertogin. Bij Wagner wordt zij de dochter van de overleden hertog, Elsa. Er staat niets bij Wolfram over de moord op een mannelijke erfgenaam – bij Wagner de broer van Elsa, Gottfried – en je vindt ook niets over een wraakzuchtige dynastieke en heidense rivale van de christelijke hertogen van Brabant, bij Wagner belichaamd door Ortrud.

Wat staat er wel? Montsalvat, de graalsburcht, stuurde ten behoeve van de hertogelijke weduwe een ridder-echtgenoot naar Antwerpen – per zwanenboot en met de bekende verboden vraag. Na het huwelijk, en niet voor enkele kinderen ter wereld waren gekomen, stelde de hertogin toch de verboden vraag. Noodgedwongen vertrok Loherangrin weer in een boot getrokken door een zwaan.

Ik heb het straks, kort, over alternatieve verhalen die ook bronnen vormden voor verboden vragen van mannen aan vrouwen en omgekeerd. Maar eerst die zwaanridders.

In *Deutsche Sagen* (1816–18) van Jacob en Wilhelm Grimm, komen zeven verhalen over dergelijke ridders voor. Twee ervan bevatten gecombineerd het raamverhaal van de opera *Lohengrin*.

Men vindt in andere verhalen ook een voorafschaduw van de figuur van Ortrud, die door Wagner in het verhaal is geschoven. Dat is meer bepaald het geval voor een legende over de hertogin van Kleve, die wraak neemt op Lohengrin voor een verwonding die hij de hertog van Kleve – ongewild nochtans – heeft toegebracht. Maar de liefde van de hertogin voor haar man is zo groot dat Lohengrin er volgens haar moet aan geloven. Dit verhaal, net als de verhalen over Godfried van Bouillon, is verbonden met een dynastieke geschiedenis, in dit geval van het huis van Kleve, dat als embleem een zwaan in zijn wapenschild voert.

Ook het verhaal van Matabruna bij de Grimms, dat wat verder af staat van de raamvertelling van *Lohengrin*, kan Wagner tot voorbeeld voor Ortrud hebben

gediend. Zij wil de zeven zwaankinderen vermoorden die haar zoon Oriant heeft verwekt met de mysterieuze Beatrix, en die laatste ervoor laten opdraaien. Dat verhaal gaat net als de opera over een godsgericht. Helias – één van de kinderen – wordt er uiteindelijk bevorderd tot zwaanridder.

In de verhalen van Grimm of Wolfram is er, zoals al gezegd, geen sprake van de moord door een vrouw op de jonge hertog van Brabant. De Brabantse verhalen gaan over betwistingen van het *erfenisrecht* van vrouwen, meer bepaald van het *cognatisch* erfrecht dat vrouwen het recht gaf op adellijke opvolging wanneer er geen mannelijke afstammelingen waren. De Brabantse successieoorlog (1356–57) is een voorbeeld van zo'n conflict dat zich écht heeft voorgedaan (*Lohengrin* speelt zich, voor de duidelijkheid, wel af in de eerste helft van de 10^{de} eeuw). Bij huwelijk ging het bezit dan over op de echtgenoot van de erfgename.

In één van de Grimm-verhalen is het bijvoorbeeld de broer van de hertog van Brabant die het recht van diens vrouw en dochter om het land te erven in vraag stelt. Hij beroept zich eigenlijk op de oudere Frankische Salische Wetten, die erfenissen beperkten tot mannelijke afstammelingen, een regeling die werd overgenomen in het Heilig Roomse Rijk (waartoe Brabant behoorde). Vanaf de 12^{de} eeuw kon het gebeuren dat een leengoed ofwel agnatisch (mannelijk) of cognatisch (vrouwelijk bij ontstentenis van mannelijk) werd overgeërfd. In een ander Grimm-verhaal beweert graaf Telramund, net als Siegfried een gerespecteerde drakendoder, dat de overleden hertog hem de hand van zijn dochter Elsam (i.e. Elsa) had beloofd, opdat Telramund zelf de mannelijke erfgenaam zou worden: een cognatische oplossing dus, die uiteindelijk toch het mannelijk genderchauvinisme uitdroeg, – net zoals de oplossing van de Graalsburch, die Elsa tenslotte ook maar een echtgenoot geeft die haar eigenlijk onteigent, en van Wagner, die aan het eind van het verhaal en voor Elsa sterft de mannelijke Gottfried haar plaats laat innemen. Maar in die verhalen zelf is er geen sprake van een broer.

Wagner heeft nog andere bronnen gebruikt voor zijn libretto: een *Lohengrin* die dateert van het einde van de 13^{de} eeuw, en zelf teruggaat op een ouder Frans voorbeeld (1), en ook, omdat een Godsoordeel centraal staat in het verhaal, literatuur over de middeleeuwse rechtsorde (2). Uit de lijst van Wag-

ners ontleningen aan de Koninklijke bibliotheek van Dresden (1844–48) weten we verder dat hij het middelhoogduitse “Nibelungenlied” heeft gebruikt, in het bijzonder voor de scène met de kerkgang van Ortrud en Elsa in het tweede bedrijf (in het Nibelungenlied komen Brünnhilde en Kriemhilde, de twee vrouwen van Siegfried, zo met elkaar in conflict). Maar dat lied staat veraf van de Lohengrinsagen.

Er is nog een tweede lijn verhalen die Wagner heeft beïnvloed bij de conceptie van *Lohengrin*. In de Lohengrinverhalen zelf komt net als in de opera een *Frageverbot* voor: de vraag die Elsa niet mag stellen aan haar echtgenoot, namelijk wie hij is en waar hij vandaan komt, de huwelijksvoorwaarde waarover de nuchtere Nietzsche zich zo vrolijk maakte.

Wagner was vertrouwd met het *Undine*-verhaal dat in 1811 gepubliceerd was door Friedrich de la Motte Fouqué. Die baseerde zich voor zijn roman op een boek van Paracelsus waarin hij het heeft over waternimfen, die zelf geen ziel hebben maar voor het verwerven van één moeten huwen met een man die de nimf trouw moet blijven. Ik laat Paracelsus hier voor wat hij is, namelijk een fantast, maar het boek *Undine* van de la Motte Fouqué bevat net als *Lohengrin* het thema van het contact met het bovennatuurlijke, het mysterieuze dat te groot is voor onze aardse liefde. Ridder Huldbrand trouwt met de mooie meermin Undine, maar zij behoort tot een andere orde. Zij krijgt wel een ziel door zich met een aardling te verbinden. Maar zijn liefde voor haar lijdt onder haar anderszijn en hij voelt zich aangetrokken tot de ondermaanse Bertalda.

Het verhaal van de liefde tussen Huldbrand en Undine is er één, wat Huldbrand betreft, van sleet en van woede tegenover het anderszijn van Undine. Uiteindelijk verjaagt hij haar naar de diepten van het water waaruit zij vandaan kwam, het geheel andere. Haar lichaam ligt stijf op de bodem van de Donau, of is misschien weggespoeld naar de zee. Of ze leeft nog, maar anders dan. Huldbrand krijgt haar nog eenmaal te zien: zij is namelijk verplicht hem de doodskus te geven wanneer hij haar ontrouw wordt en een aardse vrouw zou huwen – en hij staat op het punt dat te doen met Bertalda. In zijn droom wordt Huldbrand opgenomen door zwanen, die hij associeert met de dood. Undine laat hem eerst wel de Middellandse zee overvliegen, in de vorm van een geest, waar hij een gesprek observeert tussen haar en

Kuhleborn, een kwade watergeest, zodat hij wéét dat trouwen met Bertalda hem het leven zal kosten. Maar hij volhardt. De arme verstoten Undine wordt een bron aan het graf van Huldbrand, die zo haar echtgenoot immer liefhebber, zij het wat prikkelarm, omhelst.

Het is niet moeilijk in dit verhaal de parallel met Lohengrin te ontdekken. Undine is bovennatuurlijk, zoals Lohengrin, die het misschien nog wat méér is, door zijn band met de graal. Hun bovennatuurlijkheid is onverenigbaar met de aardse banaliteit en zet de vervreemding tussen hen en hun aardse minnaars aan het werk. Zoals Lohengrin verbonden is met Elsa, is Undine verbonden met Huldbrand: verdwijnt er één, dan gaat ook de ander.

Als die band met Undine vergezocht lijkt, valt te bedenken dat de ontmoeting tussen het natuurlijke en bovennatuurlijke, in combinatie zelfs met een verboden vraag of een onhoudbare opdracht, in *Lohengrin* niet voor het eerst voorkwam in het werk van Richard Wagner. *Die Feeen* (1833), zijn eerste opera, gecomponeerd toen hij twintig jaar oud was, ging over een watergeenootje van Undine, de waternimf-fee Mélusine. De opera is gebaseerd op een stuk van Carlo Gozzi, *La donna serpente* (1762), een variatie op de Mélusine-verhalen. In de *Roman de Mélusine* (1392–93) van Jean d'Arras is zij een fee die trouwt met een ridder onder voorwaarde dat hij aanvaardt haar de zaterdag niet te zien, maar hem in ruil alle voorspoed en geluk zal bezorgen (3). Wie zou daar niet voor tekenen? Edoch, de ridder overtreedt het verbod en ziet haar in de onwaarschijnlijke gedaante van een grote waterslang. Zij verdwijnt en laat zich sindsdien alleen nog zien wanneer onheil het dynastieke huis van haar man, met name Lusignan, bedreigt.

De band tussen deze verhalen en de verhalen over de zwaanridder ligt voor de hand. Mélusine zou de stammoeder zijn van het geslacht Lusignan, zoals de zwaanridder de stamvader is van de geslachten Kleve, Bouillon, etc. Die ontmoetingen van het derde type tussen het bovennatuurlijke en de natte en dus droevige materialiteit van aardse geslachten moet die laatste een *andersseitige* glans geven.

In *Die Feen* van Wagner gaat het dus over een Mélusine-achtige fee Ada die verliefd is geworden op de sterfelijke prins Arindal. In het eerste bedrijf vertelt ene Gernot hoe Arindal en hijzelf acht jaar eerder aan het jagen waren op

een ree (alias Ada) die Arindal het water inlokte, dat hem leek op te slokken. Arindal bleek uiteindelijk in een mooi kasteel beland, aan de voeten van een beeldschone vrouw. Zij bekent haar liefde voor Arindal en die wil haar, zoals dat hoort in sprookjes, meteen huwen. De fee legt hem, heel Lohengrin-gewijs, als voorwaarde op dat hij acht jaar niet naar haar naam mag vragen, maar, nadat zij al twee kinderen hebben gekregen, breekt hij dat verbod, voor de termijn om is. Bij donderslag verdwijnen de fee en het kasteel, en sindsdien zoekt Arindal naar zijn vrouw, die haar onsterfelijkheid heeft herwonnen door de faling van Arindal.

Aan het einde van het eerste bedrijf blijkt dat Arindal een boze droom heeft gehad (die anderzijds dan weer echt blijkt) en herbegint het spelletje van de belofte die de mens, door de bovenmenselijke last van de verbintenis, wel moet verbreken. Ada deelt Arindal nu – in het “echte” leven – mee dat hij haar nooit mag vervloeken. Bovenmenselijk lijkt ons dat vandaag misschien niet meer, omdat vervloekingen toch geen effect hebben, maar in sprookjes en zelfs in de rijpe opera’s van Wagner ligt dat anders. Na een reeks vreselijke ervaringen met Ada waarbij elke zinnige mens toch enigszins aan het twijfelen zou slaan over de integriteit van een levensgezel(lin) – Ada vermoordt onder meer hun twee kinderen – vervloekt Arindal haar toch en verandert (de vader van) Ada (haar) in een steen (bij Tozzi in een slang, zoals in de Mélusine-verhalen) (4). Hoe dan ook – waarom doet hier niet ter zake – de opera loopt, in tegenstelling tot *Lohengrin*, goed af en Ada en Arindal worden gelukkig herenigd, zij onsterfelijk en hij als erfgenaam van de troon van elfenland (door zijn, jawel, cognatisch huwelijk met Ada, de winnaar pakt alles).

Het duo Mélusine–Undine was nogal aanwezig in de Duitse culturele wereld in de eerste helft van de 19^{de} eeuw: in 1816 schreef de la Motte Fouqué (de auteur van de roman *Undine* dus) het libretto voor de opera *Undine* van E.T.A. Hoffmann (Wagner was als jongeman gefascineerd door de verhalen van E.T.A. Hoffmann) en er is er ook een opera *Undine* van de hand van Albert Lortzing (1845). Ook later bleven deze watergeesten componisten inspireren (Dvořák, Tsjaikovsky, Henze). Er was verder *Das Märchen von der Schönen Melusine* (1834), een ouverture van de hand van Mendelssohn–Bartholdy waaraan Wagner later de arpeggio’s ontleende die het woelen van het water verklanken in het begin van *Rheingold*. Via Hans Christian Ander–

sens *De kleine zeemeermin* (1837) bleef het Mélusine-thema doorwerken. Ook de door Wagner bewonderde Halévy zou met zijn laatste opera *La magicienne* (1858) –later dus wel – putten uit de Mélusineverhalen.

De menselijke conditie

Wagner schrijft zelf dat hij in *Lohengrin* uitdrukking gaf aan een algemeen-menselijke ervaring, een existentiële zou je ook kunnen zeggen, die onder de sprookjes schuilgaat. Dan gaat het over thema's zoals de verkrachte onschuld (in de figuur van Elsa) en de gelijktijdige onmogelijkheid en noodzakelijkheid van onvoorwaardelijke liefde.

In *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) legt Wagner uit dat hij aanvankelijk geen sympathie had voor Lohengrin-figuur, en zelfs “een zekere tegenzin, zoals we bij de aanblik van uit hout gesneden en beschilderde heilbeelden op heerbanen en in kerken in katholieke landen ervaren”. Pas later zag hij dat de mythe wel een “reinmenschliche” inhoud heeft en zag hij er een “eigenlijk gedicht van het volk” in, waarvan “de kiem niet steekt in de christelijke hang naar het bovennatuurlijke, maar in de meest waarachtige menselijke natuur”.

Natuurlijk staat in *Lohengrin* een christelijke mythe centraal, in die zin dat het “bovennatuurlijke” er vertegenwoordigd wordt door de graalsburcht, die je nu eenmaal niet kunt loskoppelen van de kruisdood van Jezus van Nazareth. Maar geen enkele van de meest betekenisvolle christelijke mythen was volgens hem specifiek christelijk. Voor zover zij betekenisvol zijn, behoren, volgens Wagner, zij tot de *Vorzeit* van de geschiedenis. Mythen, legendes en sprookjes kunnen dan evengoed dienstdoen, zou je hem kunnen parafraseren. De Wagner die dit schreef was diep beïnvloed door denkers zoals Ludwig Feuerbach, die godsdienst zag als een vervreemding van het authentiek menselijke. “Echte” godsdienstige mythen gaan niet over het bovennatuurlijke, maar gaan in de grond over heel menselijke dingen, over de onaanvaardbaarheid en het schandalige van dood, lijden, en ziekte.

De diepe inhoud van de relatie Lohengrin-Elsa is dezelfde als die tussen Zeus en Semele. Die laatste wil de mensgeworden god zien in zijn échte gedaante en Zeus, in het volle besef van het dodelijk effect daarvan, doodt zijn gelief-

de door zich inderdaad zo te laten zien.

Je ziet meteen dat het thema dat intens contact met het bovennatuurlijke of volstrekt andere vernietigend werkt, ook aanwezig is in die middeleeuwse (en latere) verhalen over andere zwaanridders dan Lohengrin en over Mélusine en Undine en hun prinses.

Wagner dacht dat er geen echte transcendenties zijn in de wereld die de onze is, en vertaalde daarom, naar het voorbeeld van Feuerbach, de religieuze illusies op mensenmaat. Lohengrin (Wagner bekijkt de zaak seksistisch vanuit het standpunt van de man, niet van het andere slachtoffer) zoekt een vrouw die hem liefheeft niet omwille van wie hij is of waar hij vandaan komt, maar omwille van zijn zo-zijn, omwille van “wie hij is”, om het betekenisloos en geheel eigentijds uit te drukken. Hij zoekt onvoorwaardelijke liefde. De figuur van de god, is voor hem de “absolute kunstenaar” – zonder veel moeite Wagner zelf dus. Wie uitzonderlijk is, luidt de basisgedachte, wordt het slachtoffer van het gemene en afgunstige. In het geval van Lohengrin gaat die gemeenheid ook zijn vrouw verteren.

Als de goede dialecticus die Wagner was in die periode, ziet hij ook het complement van wat bewondering voor zijn uitzonderlijkheid doet met Lohengrin zelf. Elsa is eigenlijk het complementaire deel van zijn wezen: zij vervolledigt hem doordat hij onbewust verlangt naar het alledaagse dat hij in Elsa vindt en waardoor hij zich aan haar verwant voelt – het deel van zijn wezen dat ontkend wordt door zijn goddelijke aard. De uitzonderlijke mens is tenslotte ook maar gewoontjes en wil ook op die manier het leven slijten.

Ik denk dat je Wagner, met zijn vertaling van de dialectiek van de meester en de slaaf naar die van de uitzonderlijke en de gewone mens, en dus ook *Lohengrin* nog wat meer richting aarde kunt trekken. Iedereen is wel in een bepaald opzicht uitzonderlijk en in een ander dan weer niet. Je idealiseert wie je liefhebt en dat is voor wie er het voorwerp van is, zowel een garantie als een beperking van de liefde. Elsa houdt van een wezen dat niet van deze wereld is en dat wezen wil iets onvoorwaardelijks, iets dat dichter aanleunt bij zijn onvatbaar wezen. Hoe abstracter wie je liefhebt voor je is, hoe zekerder de mislukking, lijkt Wagner te zeggen. Lohengrin legt Elsa een onmogelijk in te lossen verwachting op. Zij mag niet eens vragen waar zijn abstractie van-

daan komt, wat hem betreft om des te zekerder te kunnen zijn van haar liefde voor de concrete man die hij is, los van waar hij vandaar komt. “Twijfel en afgunst bewijzen hem dat hij niet begrepen, maar alleen aanbeden wordt”, schrijft Wagner. Maar Elsa wil hem echt begrijpen, en daarvoor moet je nu eenmaal weten wie hij is. *Lohengrin* gaat over de onvermijdelijkheid om in een dyadische relatie de ander te idealiseren en te relativiseren, de ander te beproeven en te zien mislukken – de menselijke conditie gehaald door de ring van het sprookje.

Freddy Mortier

- (1) F. Gloeckle, *Lohengrin: ein altdeutsches Gedicht*. Hrsg. J. Görres. Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1813.
- (2) J. Grimm, *Deutsche Rechtsalterthümer* (1828) en L.A. Warnkönig, *Flandrische Staats- und Rechtsgeschichte bis zum Jahr 1305* (3 vol., 1835–42).
- (3) Zie J. Le Goff, “Mélusine maternelle et défricheuse”. *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais*. Paris, Gallimard, 1977, pp. 307–331. Ook hier is er een Duits equivalent voor de Franse verhalen, verbonden met het huis van Lusignan: allerlei teksten uit Baden verbonden met de legende van ridder Peter von Staufenberg (een versroman geschreven rond 1310 door Egenolf von Staufenberg).
- (4) Het verhaal van de bovennatuurlijke vader die de intieme relatie van zijn al even bovennatuurlijke dochter aan een stresstest onderwerpt, herinnert trouwens sterk aan *Die Frau ohne Schatten* van Richard Strauss en Hugo von Hoffmansthal.

Wagner vandaag: De doorgecomponeerde schilderijen van Anselm Kiefer
(Hans Vandenbergh)

Toen ik in 2022 het Modern Art Museum in San Francisco binnenstapte kende ik hem nog niet. Naast die andere hedendaagse Duitse schilder die ik wel kende, Gerard Richter, verscheen plots een groot doek met de titel “Die Meistersinger”. Dat deed natuurlijk wel een belletje rinkelen. Maar wie was de kunstenaar? Het bleek Anselm Kiefer te zijn. Ik was meteen gegrepen door de overweldigende grootte maar ook textuur van het werk. Donkere kleuren, stro op het schilderij, dikke lagen verf met barsten erin, sommige stukken leken zelfs verbrand. Wat had het in hemelsnaam te maken met het werk van die andere Duitser die in de negentiende eeuw de muziekwereld op zijn kop zette. Het jaar voordien had ik nog de “langste” opera van Wagner in Bayreuth gezien, die fantastische productie van Barry Kosky waar de openings-scène zich in Wahnfried afspeelt. Ik verdiep mij wat in de aanschouwing van de Meesterzingers van Kiefer maar kan niet onmiddellijk linken leggen. Later zie ik een filmpje op het internet – het betreft een ander werk van Kiefer met dezelfde titel – waarin de nummers op het schilderij verklaard worden als deze van de kandidaten die aan de zangwedstrijd meedoen (<https://www.phillips.com/Video?VideoID=221>).

Verderop hangen er nog grote werken van hem, allemaal groot, ruw, schreeuwend, soms ook meer intiem. De naam Kiefer verdwijnt in mijn geestelijke rugzak die ik meeneem van een rondreis langs de Westkust van Amerika.

Terug thuis begin ik wat op te zoeken over deze Kiefer en waarom hij zijn werk de titel van Wagners opera geeft. Kiefer werd geboren in Donaueschingen (Zwarte Woud) in 1945, in een kelder nota bene, terwijl de stad werd gebombardeerd. Het lijkt een voorteken want Kiefer zal de tweede wereldoorlog niet meer loslaten, het is een centraal *leidmotiv* in zijn werk. Van kindsbeen af had hij de droom om kunstenaar te worden, studeerde rechten, literatuur



Wagner vandaag

en Romaanse taalwetenschappen in Freiburg en ging nadien in de leer bij niemand minder dan Jozef Beuys in Düsseldorf. Hij ontwikkelde zich tot een veelzijdig kunstenaar op het kruispunt van beeldende kunst en literatuur met een grote focus op de Duitse cultuurgeschiedenis. Met dit laatste gaat hij onderzoekend om, ironisch, vol zelfspot en humor, met de



“Vergangenheitsbewältigung” (hoe in het reine komen met het naziverleden) als één van zijn centrale thema’s. Gaandeweg wordt mij duidelijk dat ook “Wagner” als icoon van het Duitse verleden veelvuldig voorkomt in zijn werk, getuige niet alleen de “Meistersinger” in San Francisco maar ook volgende titels van werken in onder andere het Metropolitan Museum in New York en het Kröller-Müller museum: “Wagner”, “Brünnhilde”, “Brünnhilde schläft”, “Welt-Esche”, “Johannis-Nacht”, “Ein Schwert verhiess mir der Vater”, “Grane”, “Siegfried’s Difficult Way to Brünnhilde”, “Brünnhilde’s Tod”. In 2009 worden alle “Wagner-werken” van Kiefer van stal gehaald uit het Metropolitan Museum en verkast naar de Metropolitan Opera (“From the Met to the Met”) voor een tentoonstelling in het operagebouw ter gelegenheid van de wereldberoemde Ring-productie van Otto Schenk (muzikale leiding James Levine). Kiefer gaat op een bijzondere manier met Wagner om. Hij wil vooral de stompzinnige toe-eigenning door de Nazi’s van Duitse cultuursymbolen (letterlijk) in de verf zetten. Hij is werkelijk geobsedeerd door het verleden en hoe we de trauma’s moeten verteren. Kiefer is een mysterieus persoon die zich niet in één register laat vangen.

Wanneer ik in 2024 in het prachtige museum Voorlinden (nabij Den Haag)

een retrospectieve van Kiefer ga bekijken, loop ik weer werken met titels uit Wagners oeuvre tegen het lijf. Constructies in glazen kasten dragen de namen “Montsalvat” (opeengestapelde ijzeren stoelen) en “Der Walkürenritt” (een hoop verroeste fietsen). Tijdens mijn museumwandeling ga ik verder fantaseren over Kiefer en Wagner.

Ik kom spontaan uit bij “doorgecomponeerde” schilderijen want Kiefer heeft niet echt een strak plan met zijn werken. Hij begint met een idee (vaak een “schok” zoals hij het noemt). En dan begint het schilderij te leven, hij steekt het in brand, gaat het met nieuw materiaal te lijf, gebruikt veel lood en andere materialen, brengt opnieuw werk aan, tot het kunstwerk verschillende lagen krijgt, zoals je in Wagners muziek ook verschillende lagen kunt ontdekken. Dus voor mij is Kiefer helemaal een kunstenaar in Wagneriaanse stijl, groots, zichzelf overstijgend, iets waar je kunt blijven naar kijken (luisteren).



Als je meer wil weten over Kiefer, bekijk dan even het onderstaande Youtube filmpjes:

<https://www.youtube.com/watch?v=HaWt0tuPErU>.

https://www.youtube.com/watch?v=_8h11-Jm4-s

Hans Vandenberghe

Het Wagner-monument in Lohmen

Een vergeten gedenkteken in de Saksische Schweiz (Freddy Cys)

Enkele jaren geleden bracht ik een bezoek aan Dresden en omgeving. Tijdens die reis ontdekte ik, enigszins onverwacht, in het dorpje Lohmen – gelegen op weg naar de beroemde rotsformatie van Die Bastei – een opmerkelijk monument gewijd aan Richard Wagner.

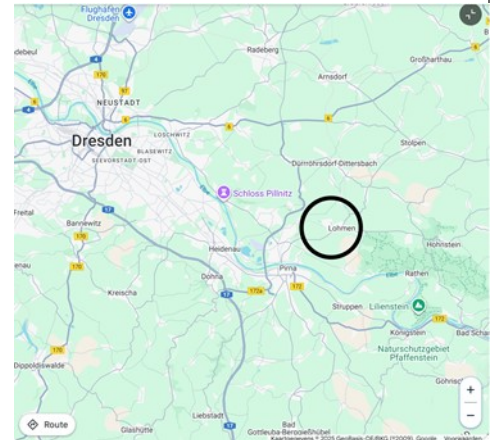
Niet zo eenvoudig te vinden, want de weg erheen slingert langs kleine paadjes en beekjes. Daar, te midden van het groen, verheft zich het **Wagner-Denkmal**, opgericht ter ere van de componist die in de jaren 1846 en 1847 herhaaldelijk in de streek

verbleef. Wagner werkte in die periode als hofkapelmeester in Dresden en componeerde in het nabijgelegen dorpje Graupa onder meer aan zijn opera Lohengrin.



Het monument zelf is indrukwekkend: centraal staat een vier meter hoge bronzen figuur van Wagner, voorgesteld als graalridder. In zijn handen houdt hij zowel een harp als de schaal van het heilige vuur – symbolen voor de vereniging van kunst en geest. Rondom zijn voeten staan **allegorische figuren**: beelden die geen echte mensen voorstellen, maar abstracte begrippen verbeelden, zoals *muziek, inspiratie of verlossing*. Dit geeft het

geheel een plechtige bijna mystieke uitstraling.



Wagnermonument

De sculpturen zijn geplaatst op een massieve zandstenen sokkel met trapopgang. De hele constructie bereikt een hoogte van circa 12,5 meter, wat het geheel een monumentale aanblik verleent. Een bijzonder detail: met een eenvoudige druk op de knop klinkt er uit de luidsprekers de prelude tot **Lohengrin** – alsof de bezoeker zelf het klankbeeld van Wagners muziek tot leven wekt.

Historische achtergrond

Het monument werd in 1933 onthuld ter gelegenheid van Wagners 50ste sterfjaar. Het ontwerp was van de Dresdense beeldhouwer **Richard Guhr** (1873–1956), die eerder ook het grote Wagnermonument in Leipzig had gerealiseerd. Guhr koos ervoor Wagner niet louter als componist, maar als mythische kunstenaar voor te stellen – vandaar de gedaante als graalridder, met attributen die verwijzen naar zowel de muziek als de metafysische dimensie van zijn werk. Met dat laatste wordt bedoeld dat Wagner hier niet enkel als muzikant wordt herdacht, maar als iemand die met zijn kunst iets probeert te raken dat boven het tastbare en alledaagse uitstijgt: de sfeer van het hogere, het geestelijke, het bijna religieuze. De harp symboliseert de kunst zelf, terwijl de schaal van het heilige vuur verwijst naar inspiratie en verlossing.

Slot

Zo vormt het Wagner-monument in Lohmen niet enkel een gedenkteken, maar ook een plek waar landschap, beeldhouwkunst en muziek in elkaar overvloeien. Wie Dresden en de Saksische Schweiz bezoekt, doet er goed aan dit verstilde, haast vergeten heiligdom aan Wagner in zijn reisplan op te nemen.

Tekst: Freddy Cys



Wagners Vrouwen: Carrie Pringle (Bernard Huyvaert)

Carrie Pringle was een Oostenrijkse-Britse sopraanzangeres die een van de Bloemenmeisjes zong bij de allereerste uitvoering van Richard Wagners opera Parsifal in 1882 op het Bayreuth Festival. Ze was een van de originele Bloemenmeisjes, die in de opera de opdracht krijgen Parsifal te verleiden in het kasteel van de tovenaar Klingsor.



Er bestaan onbetwiste geruchten dat Wagner een zekere fascinatie of verliefdheid voor haar had. Volgens een verhaal zou een conflict tussen Wagner en zijn vrouw Cosima over Pringle zelfs samenhangen met Wagners fatale hartaanval in 1883 in Venetië. Dit verhaal is echter door Wagner-kenners ontkracht wegens gebrek aan bewijs.

Er wordt beweerd dat Cosima Wagner een telegram onderschepte of dat Pringle naar Venetië zou komen, wat tot een ruzie leidde en Wagner's hartaanval veroorzaakte.



Sommige verhalen suggereren dat Pringle Wagner's geliefde was en dat Cosima haar tegenwerkte, waardoor Pringle nooit meer in Bayreuth mocht optreden.

Er bestaan varianten waarin Pringle Cosima zelfs zou hebben geschreven om haar excuses aan te bieden, omdat zij (ongewild) de oorzaak van Wagner's dood zou zijn geweest.

Verder circuleren spectaculaire verhalen dat zelfs een "ongeluk" tijdens een repetitie, waarbij Pringle gewond raakte, verband zou houden met jaloezie of

sabotage in de Wagner-kring.

Kritische duiding van deze geruchten:

Er is géén enkel eerstehands of documentair bewijs dat Wagner en Pringle ooit een verhouding hebben gehad of dat zij aanwezig was in Venetië rond de dood van Wagner.

Het verhaal dook pas bijna een eeuw na Wagner's dood op en is vooral mondeling, door roddel, en later in biografieën en fictie verder aangedikt—veelal zonder bron. Wagner's dood wordt medisch toegeschreven aan een hartaanval, na jarenlang hartproblemen te hebben gehad; de ruzie met Cosima wordt wel genoemd, maar zonder direct verband met Pringle.

De connectie tussen Pringle en Wagner heeft in de populaire cultuur en fictie, zoals in de opera "Wagner Dream", opnieuw aanleiding gegeven tot speculatie en dramatische verbeelding.

Kortom: de verhalen over een fatale liefdesaffaire of een directe connectie tussen Carrie Pringle en Wagner zijn apocrief en gebaseerd op geruchten, latere reïnterpretaties en dramatische wensbeelden, zonder feitelijke historische onderbouwing.

Pringle werd na de eerste productie niet opnieuw ingezet in 1883 en verhuisde met haar familie naar Londen. Daar had ze een onregelmatige muzikale carrière en trad ze niet meer op het operapodium op. Ze overleed in 1930 aan eierstokkanker.

Bernard Huyvaert



Wagners en de Vroegromantiek: Wagner en Herder (Bernard Huyvaert)

Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) was een van de belangrijkste voorlopers en grondleggers van de Romantiek in Duitsland. Zijn denken vormde een reactie op de Verlichting, die hij bekritiseerde vanwege de overdreven nadruk op universele rationaliteit en individuele gelijkheid. Herder stelde daarentegen dat elk volk een unieke, eigen identiteit en cultuur heeft, gevormd door taal, geschiedenis, tradities en omgeving.

Herder introduceerde het begrip **Volksggeist**, waarmee hij bedoelde dat de ware aard en cultuur van een volk tot uiting komt in haar taal, volksliederen, poëzie en tradities. Volgens Herder is het de collectieve ervaring van generaties die een volk vormt en onderscheidt van andere volkeren.

Hij verwierp het idee van een universele menselijke cultuur of superioriteit van bepaalde beschavingen. In plaats daarvan zag hij alle culturen als gelijkwaardig, elk met een eigen waarde en ontwikkelingstraject.

Herder verzette zich tegen het koude verstand en het abstracte kosmopolitisme van de Verlichting. Hij vond dat mensen niet als individuele tabula rasa's (onbeschreven bladen) geboren worden, maar gevormd worden door hun culturele en historische context.

Door zijn nadruk op het unieke karakter van elk volk en het belang van nationale cultuur, legde Herder ook de basis voor het latere nationalisme. Hij zag de natie als een organische gemeenschap die voorafgaat aan de staat en pleitte voor het recht van ieder volk op zelfbeschikking.



Herder en Wagner

Het verband tussen Herders ideeën over het Volk en de revolutionaire geschriften van Wagner is duidelijk zichtbaar in de manier waarop Wagner het begrip “Volk” centraal stelt in zijn kunst en denken. Wagner werd sterk beïnvloed door het romantisch nationalisme van Herder, waarin het unieke karakter van een volk, gevormd door taal, traditie en volkscultuur, als bron van ware cultuur en gemeenschap wordt gezien.

Wagner nam het begrip Volksgeist over van Herder door in zijn dramatische werken Duitse en Noordse sagen te verwerken, waarmee hij een gemeenschappelijke, nationale identiteit wilde oproepen.

Net als Herder zag Wagner kunst niet als iets elitaire, maar als een middel tot volksverheffing en gemeenschapsvorming. Zijn ideaal van het Gesamtkunstwerk was bedoeld als een kunstvorm die het hele volk moest aanspreken en verbinden, vergelijkbaar met de rol van de tragedie in het oude Athene.

Wagner gebruikte, geïnspireerd door Herder, volkscultuur als bron van nationale trots en emancipatie. Zijn muziekdrama's waren bedoeld als collectieve ervaringen die het volk bewust moesten maken van hun gedeelde geschiedenis en waarden.

In werken als “Die Meistersinger von Nürnberg” benadrukt Wagner het belang van de gemeenschap, het samen vieren van cultuur en het bewaren van tradities als fundament voor nationale identiteit.

Maar er is echter een duidelijk verschil tussen Herder en Wagner.

Waar Herder alle culturen als gelijkwaardig zag, neigde Wagner naar een meer exclusief Duits nationalisme. Bepaalde culturen, zoals de Joodse, werden als negatief ervaren en zijn minderwaardig.

Maar ook de Italiaanse en Franse kunst wordt bekritiseerd. Hij vond ze oppervlakkig en commercieel, zonder echte volksziel. Hij vond de Franse Grand Opéra, met name die van Meyerbeer, niet authentiek Duits. Italiaanse bel canto-stijl noemde hij decoratief en te gericht op zangtechniek in plaats van dramatische expressie. Volgens Wagner was echte kunst alleen mogelijk vanuit de eigen taal en cultuur van het Volk. Hij zag Franse en Italiaanse kunst als vervreemdend en in strijd met een dieper, nationaal-Duits volksideaal.

Hij werkt zijn ideeën uit in een aantal theoretische geschriften. Zonder een grondige analyse van de theoretische werken van Wagner te willen maken, hierbij enkele belangrijke punten:

Die Kunst und die Revolution, 1849.

Wagner ziet kunst niet als een louter esthetische aangelegenheid, maar als een essentiële sociale en politieke kracht die het volk (de gemeenschap) kan verlossen en verenigen. Kunst moet de maatschappij vernieuwen en dienen als bindmiddel binnen een volksgemeenschap.

Hij ziet een direct verband met de Griekse tragedie, waarin kunst een centrale functie had in het leven van de polis Athene en het collectief bewustzijn van het volk versterkte.

In zijn visie kunnen kunst en cultuur revolutionair zijn: ze moeten oude, starre tradities doorbreken en een nieuwe, ideale gemeenschap tot stand brengen, waarin het volk zichzelf herkent en verheft.

Das Kunstwerk der Zukunft, 1849.

Wagner beschrijft hier het Gesamtkunstwerk als de ultieme vorm van kunst, waarin muziek, poëzie, drama, dans en beeldende kunst samensmelten tot één totaalervaring. Deze kunstvorm moet een diepgaande emotionele en spirituele impact hebben op het Volk.

De kunst van de toekomst moet voortkomen uit de volksziel en de volksge-

meenschap versterken. Het is geen kunst voor de elite, maar een gemeenschapsvormend en volksverheffend fenomeen.

Wagner put inspiratie uit de Griekse tragedie, waarin de kunstenaars en de tragische handeling samen één waren met het collectief van het volk. Deze oude kunstvorm was volgens hem een model voor de eenheid van kunst en gemeenschap die de toekomstmuziek moet belichamen.

Hij benadrukt het belang van mythen en symboliek als dragers van een gemeenschappelijk volksbewustzijn. In zijn eigen muziekdrama's probeert hij deze mythen nieuw leven in te blazen om zo de volksgemeenschap te inspireren en te verbinden.

De artistieke praktijk moet ook politiek en sociaal worden opgevat: kunst moet een nieuwe, harmonieuze volksgemeenschap scheppen die zich bevrijdt van de verdeeldheid van de moderne tijd.

Wagner ziet in het kunstwerk van de toekomst een middel tot maatschappelijke en spirituele vernieuwing, waarin het Volk zijn eigen identiteit en kracht hervindt.

Zukunftsmusik, 1860.

Wagner benadrukt het belang van een nieuwe kunst die voortkomt uit de volksziel, een kunst die niet elitair of commercieel is, maar authentiek en gemeenschapsvormend.

Deze "toekomstmuziek" staat symbool voor een revolutionaire en utopische kunst die de bestaande maatschappelijke en culturele verhoudingen doorbreekt en een nieuwe volksgemeenschap sticht.

De kunst moet een bevrijdende kracht zijn, die het Volk verbindt met zijn eigen tradities, mythes en gevoelens, en zo een nieuw bewustzijn en identiteit creëert.

Wagner ziet deze toekomstmuziek als een integratie van muziek, drama en poëzie in zijn ideaal van het Gesamtkunstwerk, waarbij kunst een totaalervaring wordt die het Volk emotioneel en spiritueel verenigt.

Zijn streven is een kunst die zowel esthetisch vernieuwend als maatschappelijk betekenisvol is, en die de moderne mens bevrijdt van de lasten van zowel traditie als moderne vervreemding.

Das Judenthum in der Musik (1850).

Wagner beschouwt de Joodse invloed in de muziek als schadelijk voor de authentieke Duitse volkscultuur. Hij klaagt aan dat Joodse musici niet voortkomen uit een echte volksziel, maar zich eerder baseren op commerciële belangen en imitatie. Hij stelt dat Joden niet in staat zijn tot het scheppen van echte, diepe kunst omdat zij buiten de organische cultuur van het Duitse volk staan.

Hij onderscheidt tussen 'ongeletterde' Joden en opgeleide, geassimileerde Joden, maar ziet hen allemaal als vervreemd van de volksgemeenschap. Volgens hem kopen Joodse muzikanten zich door geld en opleiding toegang tot de kunst, maar begrijpen ze de gemeenschap niet echt.

Wagner gebruikt hierbij antisemitische stereotypen en een taal van afkeer en uitsluiting. Hij verwijst naar de "vreemde" spraak en het vermeende onvermogen van Joden om ware zang te maken.

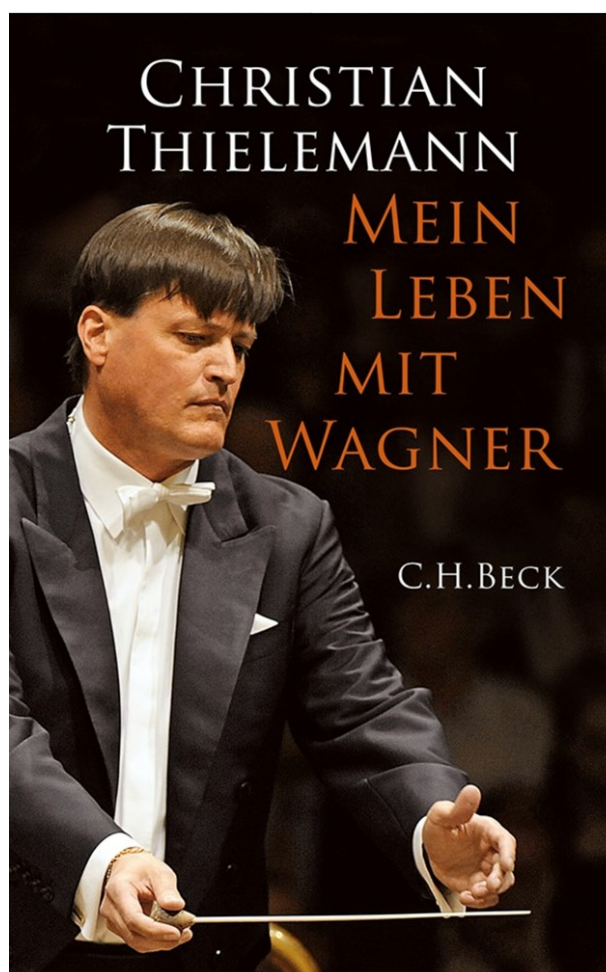
In zijn argumentatie schuift hij de idee naar voren dat het Jodendom in de muziek een ziekte is die de Duitse kunst bedreigt en oproept tot een 'bevrijding' van deze invloed.

Bernard Huyvaert

Boekbespreking. 'Mein Leben mit Wagner' – Thielemann (Freddy Cys)

Wanneer men spreekt over de hedendaagse uitvoeringspraktijk van Richard Wagner, valt de naam **Christian Thielemann** haast onvermijdelijk. Sinds zijn debuut in Bayreuth in 2000 en zijn aanstelling als **Musikalischer Leiter der Bayreuther Festspiele** 2015 –2020, geldt hij als de belangrijkste exponent van de Duitse dirigententraditie die teruggaat tot Hans von Bülow, Wilhelm Furtwängler en Herbert von Karajan. Met **Mein Leben mit Wagner** presenteert Thielemann niet zozeer een autobiografie, maar een persoonlijke getuigenis : een muzikale beleving waarin hij verslag doet van zijn weg naar Wagner, zijn ervaringen met de partituur en de unieke werkelijkheid van Bayreuth.

De achterflap van het boek benadrukt dat geen enkel hedendaags kunstenaar zich zo intensief met Wagner heeft beziggehouden als Christian Thielemann. Het boek is geen systematische studie, maar een reeks beschouwingen, herinneringen en analyses. Hij spreekt over “**prägenden Begegnungen**” met de muziek, over de fysieke ervaring van het Festspielhaus, en de rol die Wagner in zijn artistieke ontwikkeling heeft gespeeld.



Waar musicologen vaak de nadruk leggen op de structuur, context en tekst, laat Thielemann zien hoe Wagner functioneert in de handen van de dirigent. Hij legt uit hoe leidmotieven in het weefsel van de muziek doorwerken, hoe tempi en dynamiek bepalend zijn voor de dramatische spanning, en hoe de bijzondere akoestiek van Bayreuth ingrijpt in elke interpretatieve beslissing. Daarmee plaats hij zich expliciet in een traditie die teruggaat tot Furtwängler, wiens "*Tristan und Isolde*" (1952) nog steeds als mijlpaal geldt, en tot von Karajan, die in Salzburg en Berlijn een esthetisch verfijnde Wagnerstijl ontwikkelde. Thielemann ziet zichzelf als hoeder van deze erfenis, maar zonder slaafs te imiteren: zijn betoog is tegelijk historisch bewust en eigenzinnig actueel.

Een van de sterkste passages van het boek betreft Thielemanns reflecties op Bayreuth. Hij beschrijft hoe de orkestbak zowel een uitdaging als een kans biedt: de klankbalans is uniek, de zichtbaarheid beperkt, de verantwoordelijkheid immens.

De toon van het boek is vaak plechtig, soms zelfs retorisch. Thielemann schrijft niet als neutrale observator, maar als gelovige. Hij verdedigt Wagner als een componist die de luisteraar tot in de kern kan raken, en die in de



21ste eeuw niets aan actualiteit heeft verloren. Daarmee begeeft hij zich in een traditie van uitvoerders die Wagner niet enkel uitvoeren, maar ook bepleiten: men denke aan Hans Richter, die zichzelf "Priester van Bayreuth" noemde, of aan Daniel Barenboim, die Wagner tot een politieke en culturele opdracht verhief.

Hoewel het boek een grote rijkdom aan inzichten biedt, blijft de kritische afstand soms beperkt. Thielemann schrijft vanuit zijn liefde en bewondering, en minder vanuit een problematiserende blik. Vragen rond de receptie van Wagner in de 20ste eeuw, of rond de ideologische lading van diens werk, blijven grotendeels onbesproken. Dat kan men als een tekort zien, maar te-

gelijk onderstreept het de aard van het boek: geen academisch standaardwerk, maar een persoonlijke belijdenis.

“Mein Leben mit Wagne”r is een betekenisvolle bijdrage aan de Wagnerliteratuur. Het boek biedt de unieke kans om door de ogen van de grootste Wagnerdirigenten van onze tijd te kijken. Het is zowel getuigenis als gids: het nodigt uit tot luisteren, tot herontdekken, en tot herwaarderen. Voor wie zich in Wagner verdiept, is dit boek een waardevolle en inspirerende lectuur.

Verlag C.H. Beck ISBN 978 3 406 63446 8

Freddy Cys

Van Wagner tot wereldpolitiek: Het lamento van Brünnhilde (Piet Lamberts–Van Assche)

Richard Wagner schreef en componeerde tijdloze opera's. De verhalen die hij vertelde waren mythisch en geïnspireerd door Griekse en Shakespeareaanse tragedies. Het hoofddoel van kunst in het algemeen, en van zijn opera's in het bijzonder, was voor Wagner om mensen een spiegel voor te houden. Om hen te tonen wie ze werkelijk zijn, met hun angsten en verlangens – zoals in de tijd van de oude Grieken, in Wagners eigen tijd en zoals ze nog altijd zijn vandaag de dag.

In Wagners tragedies gaat de strijd steeds tussen het goede en het goede. Iedereen denkt immers dat hij of zij voor het goede staat. Wagner moraliseerde daarbij nooit, en zelfs tegenover de grootste 'slechteriken' in zijn verhalen kan men nog altijd empathie voelen.

Het is niet moeilijk om Wagners opera's politiek te duiden. Niet in de zin van partijpolitiek of links versus rechts, maar in de zin van de grote politieke en filosofische vragen. Je kunt in zijn opera's heel veel zien, en dat zal voor iedere kijker vaak verschillend zijn. Hoe zo iets kan werken, beschrijf ik in dit artikel. Het gaat over wat mij persoonlijk overkwam toen ik op 19 februari 2025 *Götterdämmerung* zag in de Muntchouwburg in Brussel. Het gaat over hoe ik, in het licht van wat er in de wereld gebeurt, toen op Wagners opera reageerde.

Zoals gezegd zag ik de opera *Götterdämmerung*, sluitstuk van de vierdelige cyclus *Der Ring des Nibelungen*. De meest voor de hand liggende lezing van *Der Ring* is die van de onverenigbaarheid van macht en liefde. Deze cyclus van vier opera's beschrijft de strijd om de Ring, die absolute almacht verleent. In de eerste drie opera's van de cyclus (*Das Rheingold*, *Die Walküre* en *Siegfried*) woedt de strijd tussen goden, reuzen en Nibelungen. In de vierde opera, *Götterdämmerung*, wordt het gevecht verdergezet tussen mensen. Zij fungeren als een soort satellieten van de eerdergenoemde goden



Wagner vandaag

en Nibelungen. Hun oorlog kan in geopolitieke termen worden gezien als een proxy-oorlog.

De belangrijkste personages zijn Siegfried, Brünnhilde, Hagen en diens halfbroer Gunther. Siegfried en Brünnhilde vormen een liefdeskoppel. Aan het begin van het verhaal verlaat Siegfried Brünnhilde om de wereld in te trekken. Als teken van zijn liefde schenkt hij haar de ring. Hagen, afstammeling van de Nibelungen, wil die ring in zijn macht krijgen. Daartoe sleept hij zijn halfbroer Gunther, Siegfried en Brünnhilde mee in een duivels complot.

Om het verhaal kort samen te vatten: Siegfried verraaft Brünnhilde. Halverwege het tweede bedrijf doorziet Brünnhilde dit en beseft ze dat het verraad het gevolg is van een bedrieglijk complot van Hagen en Gunther. Temidden van het verzamelde volk schreeuwt ze het uit: "Verraad, bedrog!"

Wanneer Siegfried en het volk verdwenen zijn, blijft Brünnhilde achter met Hagen en Gunther. Ze heft een klaagzang aan. Eerst horen we een muzikale inleiding: tweemaal klinkt het motief van de vloek, daarna tweemaal het motief van de haat, vermengd met dat van pijn en lijden. Brünnhilde begrijpt niet wat haar overkomt. Ze zingt: "Welk onheil is hier aan het werk? Welke tovenarij zit hierachter?" En vervolgens over Siegfried: "Ik heb hem alles gegeven en nu dumpst hij mij." Brünnhilde schreeuwt het uit van pijn en miserie. Tijdens die klaagzang werd het mij emotioneel te machtig. Ik barstte in tranen uit. Brünnhilde voelde zich verraden door Siegfried en co, ik identificeerde me volledig met haar en voelde me ook – in de echte wereld dan – verraden, door de Verenigde Staten van Amerika! De dag ervoor (18 februari) had Trump verklaard – en ik vernam dat net voor ik het operagebouw binnenging – dat "de Oekraïners zelf de oorlog begonnen waren". Dat raakte mij diep. Zonder veel moeite zag ik in Hagen Poetin, in Siegfried de narcistische Trump en in Gunther het wankelmoedige Europa. Brünnhilde stond voor Oekraïne, maar ook voor mezelf. Ik weende als het ware om mezelf. Met zijn muziek – "muziek is de taal van emoties" – bespeelde Wagner perfect mijn gemoed.

Mijn huilbui was heftig. Geen discreet wegpinken van tranen zoals bij een melancholische Brahms of Mahler, maar een rauwe huilbui – luid en snikend, zoals ik dat in mijn leven nog maar één keer had meegemaakt. Die

emotie overviel mij die avond onverwacht maar de ontlading kwam niet helemaal uit de lucht vallen.

In de maanden ervoor hadden wij onze wereld ingrijpend zien veranderen, en ik trok mij dat aan. Poetin schendt zonder blikken of blozen de soevereiniteit van landen, terwijl Trump de democratie in zijn land ondergraaft. Met de nodige reserves ben ik altijd een fan van de Verenigde Staten geweest en een transatlantist. Ik heb altijd geloofd in democratie, participatie, rechtsstaatelijkheid en scheiding van machten. Tijdens de drieëntwintig jaar dat ik les gaf, heb ik die waarden ook aan mijn studenten proberen uit te dragen. Daarnaast geloofde ik – weer met de nodige reserves – in het belang van het internationaal recht en de Verenigde Naties. Een orde onder hegemonie van de VS: niet geheel van eigenbelang en hypocrisie ontdaan, maar toch het beste van alle mogelijke werelden. In zijn inauguratierede veegde Trump dit alles van tafel. Vooral zijn uitspraken over Panama, Groenland en Canada waren, en zijn, onheilspellend. Voor Poetin een echte “licence to kill”.

Aan het einde van haar lamento herpakt Brünnhilde zich en roept ze om wraak. Die wraak – de moord op Siegfried – zal ze krijgen. Of de Oekraïners wraak zullen krijgen, weet ik niet, en dat is misschien ook niet meteen de bedoeling. Maar voor Brünnhilde betekent haar klaagzang een catharsis: inzicht, verwerking en daadkracht volgen. Ook voor mij was dit een catharsis. Mijn sinds lang opgekropte verdriet kreeg ruimte en een periode van onzekerheid sloot ik af. De muziek hielp daarbij.

Wie het lamento wil beluisteren: de voorstelling van *Götterdämmerung* waar ik naar verwijs, vond plaats in de Muntchouwburg, Brussel, op 19 februari 2025 – een dag na Trumps verklaring over Oekraïne in Mar-a-Lago. De opvoering is momenteel niet via stream te bekijken, maar Brünnhildes klaagzang zit wel integraal in de negende aflevering van mijn podcast, volledig geparafraseerd.

Piet Lamberts—Van Assche

Hier de links naar Spotify en mijn website. Het lamento duurt van minuut 26:49 tot 29:33



Dokter Eduard Moreauxlaan
209
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

www.facebook.com/
wagnervrienden

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

Verantwoordelijke uitgever :
WagnerVrienden vzw

De verantwoordelijke uitgever en de Raad van Bestuur zijn niet verantwoordelijk voor de in dit *WagnerNieuws* opgenomen teksten. Elke auteur is individueel verantwoordelijk voor het door hem of haar ondertekende artikel.



WAGNERVRIENDEN
WWW.WAGNERVRIENDEN.BE | INFO@WAGNERVRIENDEN.BE

Colofon

Hebben meegewerkt aan deze editie:

- Bruno Vanneste (samenstelling/redactie)
- Bernard Huyvaert
- Wim De Paepe
- Freddy Cys
- Freddy Mortier
- Hans Vandenberghe
- Piet Lamberts—Van Assche

Raad van Bestuur WagnerVrienden vzw:

- Voorzitter: Bernard Huyvaert
- Ondervoorzitter: Bruno Vanneste
- Ondervoorzitter: Gisèle Possemiers
- Secretaris: Stefan Burke
- Penningmeester: Freddy Cys

Foto's Bayreuth: copyright Enrico Nawrath (Bayreuther Festspiele)

Steunende leden: De Breucker Koenraad, Somma-Russo Marcello & Mariarosaria, De Bock-Hendrix Thierry & Annuska, Schoonjans Dirk, Mathys Anita

Lidmaatschap:

- | | |
|-----------------------------|--|
| • Individueel lidmaatschap: | € 40 |
| • Duo-lidmaatschap: | € 50 |
| • Jongeren (<31): | € 20 |
| • Steunend lid: | vanaf €100 (individueel)
vanaf €150 (duo) |

De WagnerVrienden zijn aangesloten bij de “Gesellschaft der Freunde von Bayreuth” en het “Richard Wagner Verband International”.

Heb je opmerkingen over of suggesties voor ons magazine? Stuur dan gerust een e-mail naar redactiewagnernieuws@gmail.com. Wij zijn ook steeds op zoek naar kwalitatieve bijdragen voor ons magazine. Deze mag je ons steeds bezorgen per e-mail.