WagnerNieuws

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

Nummer 33 **Oktober 2026**

In dit nummer

p. 2… Voorwoord door de voorzitter
p. 3…. Het Porazzi fragment (Freddy Mortier)
P. 11… Richard Wagners Das Rheingold aan de Staatsoper Unter den Linden (Freddy Cys)
P. 22… Der Ring des Nibelungen Wiener Staatsoper – 6/7/10/14 juni 2026 (Wim De Paepe)
P. 24.. Wagnermania (Hans Vandenberghe)
P. 35.. Die Walküre – Bayerische Staatsoper (München) – 1 juli 2026 (Wim De Paepe)
P. 37.. Recensie Rienzi Bayreuth 2026 (Bernard Huyvaert)
P. 40.. Wagnermania in Bayreuth (4-10 augustus 2026) (Wim De Paepe)
P. 44.. Wagner, the invention of a monster Derek Hughes (B. Huyvaert)
P. 47.. Wagner en zus Rosalie (Bernard Huyvaert)
P. 50.. Der Ring Bayreuth150 jaar (Bernard Huyvaert)
P. 54.. Honderdvijftig jaar Bayreuther Festspiele: De mythe, de macht en het theater op de Groene Heuvel (Freddy Cys)
P. 72.. Nieuws Daniel Barenboim

Voorwoord

Beste Wagnervrienden,

Ook dit nummer van WagnerNieuws staat weer in het teken van de blijvende vitaliteit van Richard Wagners werk. Terwijl Bayreuth zijn unieke plaats behoudt als pelgrimsoord voor muziekliefhebbers uit de hele wereld, dienen zich tegelijk nieuwe wegen aan om zijn oeuvre te ontdekken, te bestuderen en te beleven.

Bijzonder actueel is de opkomst van kunstmatige intelligentie. Wat betekent AI voor de wereld van opera en muziekdrama? Kan technologie helpen om complexe partituren beter te doorgronden, historische documenten toegankelijker te maken of nieuwe generaties warm te maken voor de Ring des Nibelungen? En hoe verhouden deze mogelijkheden zich tot Wagners idee van het levende kunstwerk, gedragen door menselijke creativiteit en verbeelding?

In dit nummer besteden wij aandacht aan zowel het vertrouwde Bayreuth als aan de innovatieve projecten rond de zogenaamde AI -Ring. Tussen traditie en vernieuwing ontstaat een boeiende dialoog die ons eraan herinnert dat grote kunst telkens opnieuw vragen oproept en nieuwe interpretaties uitlokt.

Wij wensen u veel leesplezier en hopen dat deze editie inspireert tot verdere ontdekking, discussie en verwondering.

Bernard Huyvaert

Het Porazzi fragment (Freddy Mortier)

Inleidend

Als je lang genoeg vertrouwd bent met Wagner, stoot je vroeg of laat op het zogenaamde Porazzi-fragment. Het heeft een muzikale geschiedenis na Wagner gekend. Meerdere componisten hebben het namelijk gebruikt voor eigen composities.

Bekend zijn John Reeds derde symfonie voor blaasorkest (1988). The tweede deel is getiteld Variations on the Porazzi Theme of Wagner. Nog veel bekender is The Porazzi Fragment (1999) van Gavin Bryars, een heel aangrijpende compositie voor 23 solostrijkers, later gearrangeerd voor een dubbel contrabassenkoor. Beslist een aanrader. In 2018 schreef Salvatore Sciarrino Languire a Palermo, een stuk voor kamermuziekensemble gebaseerd op het thema van Wagner. Ook Kent Hugo Moussault heeft een pianostuk, Il cigno di Palermo (2015), gebaseerd op het Porazzi-thema.

Alleen: als je die stukken beluistert valt op dat niet hezelfde thema erachter schuil gaat. Het gaat eigenlijk om twéé fragmenten, waarvan er één lange tijd is beschouwd als “hét” Porazzi-fragment, terwijl er een ander, het “echte” is. Cosima verwijst in haar dagboeken wel meer naar melodieën. Men kon niet weten dat het thema waarvan men aannam dat het het Porazzi-fragment was, zonder het daar zo te benoemen, er eigenlijk een ander was. Cosima heeft immers geen notenbeelden opgenomen in haar dagboeken.

De verwarring heerst nog steeds alom. Als je iets leest over het fragment ga je er best vanuit dat er wel fouten zullen insteken, ook hier allicht. Toelichtingen bij CDs en programmaboekjes van concerten halen, zelfs als ze de thema’s juist hebben, vaak de geschiedenissen door elkaar. Een beetje zoals met het kerstverhaal dat we allemaal kennen, en dat eigenlijk een amalgaam is van heel verschillende versies in de evangelies.

Voor ik aan deze tekst begon, verkeerde ik nog in de waan dat de film Ludwig van Luchino Visconti (1973) het echte fragment liet horen. Ik heb de film in de jaren 1970 en 1980 meerdere keren gezien en herinner mij een opvallend en indringend pianothema. Visconti zou volgens de berichtgeving blij geweest zijn dat hij met die muziekpremière kon uitpakken bij zijn – fantastische – film over Ludwig II en Wagner. Maar het blijkt om een bewerking te gaan van het valse fragment.

Als je de twee thema's na elkaar wilt horen: luister naar de CD van Camiel Boomsma, Porazzi / Siegmund's Liebesgesang, Il cigno di Palermo (2017). Tracks 6-7 presenteren de twee fragmenten na elkaar, onder de titel Wagner's last glimpse into the future. Track 8 is Il cigno di Palermo, het enige stuk – voor zover ik weet – dat op het echte Porazzi-fragment is gebaseerd.

De twee fragmenten hebben trouwens wel iets gemeen met de fameuze pianostukjes uit de jaren 1880 van Franz Liszt (Unstern!, Am Grabe Richard Wagner's, La lugubre gondola, Nuages gris, RW Venezia, …). Het gaat om kleine experimentele composities, op een uitzondering na niet bedoeld voor publicatie, waarin de componisten nieuwe wegen exploreren. Dat geldt dus ook voor de Wagner-fragmenten. Het zijn gelegenheidsstukjes. Maar aan de stoute kant.

Ik ben voor deze tekst in de kritische edities van Wagners muziek gedoken. Band 21 is een supplement bij de voorgaande banden uit de editie, en daar vind je de notenbeelden, vastgesteld na intens speurwerk van de kritische uitgevers (1). Ik speel hier alleen voor bazuin.

Het valse fragment

Wagner heeft het Porazzi-thema, dat is zeker, gecomponeerd ten tijde van de instrumentatie van het derde bedrijf van Parsifal. Hij verbleef toen in Palermo. Eerst in het Hôtel des Palmes, tussen 5 november 1881 en 2 februari 1882. Het Hôtel des Palmes, terloops, was toen een chique albergo, eigendom van een Engels-Siciliaanse ondernemersfamilie. In 1907 is die omge-

bouwd tot een luxehotel, het Grand hôtel et des Palmes, dat nog bestaat (Zie eigen foto van het borstbeeld van Wagner in de hal van het hotel).
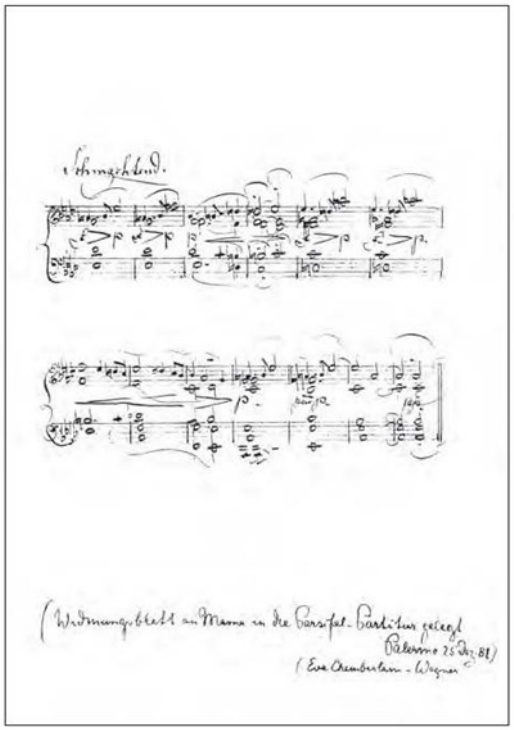


Om rustiger te kunnen werken verhuisden de Wagners van 3 februari tot 19 maart 1882 naar het landhuis van de vorst van Gangi, eveneens in Palermo, aan het Piazza dei Porazzi. Cosima duidt de verblijfplaats in haar dagboeken van die tijd simpelweg aan met Porazzi.

Cosima verwijst in haar dagboeken herhaaldelijk naar muzikale fragmenten die haar echtgenoot had gecomponeerd. De passage die tot identificatie van het valse fragment als het authentieke leidde is de volgende. Zij komt voor op de laatste bladzijden van haar dagboeken:

“Om ongeveer 12 uur speelde hij een melodie, die heel mooi klinkt, komt dan bij mij, toont mij die, sierlijk op een mooi blad papier geschreven; hij heeft die, toen hij zijn muziekrestjes ordende, teruggevonden. Hoe is dat blad aan zijn aandacht kunnen ontsnappen? Tenslotte valt hem in dat hij het als een opdracht in Parsifal wou opnemen. Ik grap erover dat ik in ieder geval ontgoocheld zou geweest zijn het er niet te vinden. Nu bevindt het zich in het boek (met fragmenten en schetsen, FM). Dat hij het voor de rest nooit zal gebruiken, verklaart hij.”

Het gesprek speelde zich af op 9 februari 1883. Op 13 februari overleed Wagner. Vandaar trouwens de associaties van dit fragment met de “zwanenzang” van Wagner, zijn “laatste” ingeving enzovoort. Enkele dagen voor zijn dood heeft hij het dus blijkbaar wel gespeeld. Over welk muzikaal fragment het gaat, weten we nu. De eerste schets ervan dateert van de tijd van de compositie van het tweede bedrijf van Tristan, tweede scene. De eerste acht maten staan op de keerzijde van een blad met de toonzetting van de woorden “Wen du empfangen, wem du gelacht” uit het liefdesduet. Het is geschreven op 22.12.1858.

Wagner heeft het niet gebruikt in Tristan. Hij moet het opgediept en afgewerkt hebben ergens vóór december 1881, volgens dochter Eva Chamberlain -Wagner. Hij heeft de laatste maat van de acht gecomponeerd in de tijd van Tristan gewijzigd en er vijf nieuwe aan toegevoegd. Dat moet inderdaad tijdens de compositie van Parsifal zijn geweest omdat de schrapping en de aanvulling zijn gebeurd met de paarse inkt waarin de partituur is geschreven.



Hierbij een facsimile van het fragment, met als onderschrift “Widmungsblatt an Mama in die Parsifal-Partitur gelegt”, gedateerd Palermo 25.12.1881. Maar het onderschrift is er door Eva pas in 1908 aan toegevoegd. Er zijn nog wat complicaties met de oorsprong van Eva’s gedateerd fragment, maar ik laat het hierbij.

Als je de muziek in de afbeelding even bekijkt, zie je meteen dat die overeenstemt met een compositie die vandaag bekend is als de Elegie (WWV 93) voor piano, een bijzonder mooi stukje. Dat is dus het valse Porazzi-fragment.

We weten nu ook hoe die foute attributie gebeurd is. Hetzelfde fragment als hierboven afgebeeld, zonder onderschrift, wordt in de bekende vierdelige biografie van Wagner van de hand van Ernest Newman betiteld als “het Poraz--fragment”. Dat het afgebeelde fragment het Porazzi-fragment zou zijn waarvan sprake in de dagboeken van Cosima, haalde hij bij Otto Strobel (2). Dat is de toenmalige archivaris van het Richard Wagner Archief in Bayreuth die in een artikel van 1934 tot die conclusie kwam op grond van een zeer ingewikkelde, maar dus foute, reconstructie.

Het tempo van het stuk is aangegeven als “smachtend”, niet gebruikelijk, maar traag, zoniet slepend, dat is duidelijk, enfin, Tristan-achtig. De toonaard is Ab groot, maar vanaf het begin is de Ab zelf een halve toon verhoogd tot A. Spanning verzekerd dus. Heel Tristan-achtig probeert een stijgende melodie telkens weer te ontsnappen aan de frictie, om dan ongeveer halverwege over drie maten geleidelijk te dalen. Maat 9 hangt in de lucht (denk aan de drie keer na elkaar van zo’n impasse in het begin van de Tristan-prelude). Het herbegint met de stijgende vragen, zoekend, om dan, na een laatste snakken naar adem in maat 12, in het slot tot een voluit bevredigend tonica-akkoord te komen, eindelijk koosjere muziekkost.

Wagner wou het stuk dus aan Cosima schenken bij wijze van opdracht bij Parsifal en is zo ook terecht gekomen, tot het blad aan Arturo Toscanini is geschonken. Pour la petite histoire: Ab is de toonaard die Wagner vaak gebruikte als het met Mathilde Wesendonck te maken had. De sloeber gaf dat aan zijn vrouw! Het is dan ook een uitzonderlijk miniatuurtje.

Het echte fragment

Dat dateert zeker van het verblijf in Palermo. Het is bewaard op een naamkaartje van Richard Wagner, waar Cosima bij genoteerd heeft dat het de Porazzi-melodie is (3). Zij heeft het er een eerste keer over in haar notities in de dagboeken van 2 maart 1882:

“Hij loopt op het terras heen en weer en in de kleine tuin, dan hoor ik hem beneden fantaseren, hij schrijft een melodie neer, toont die mij dan en zegt dat hij eindelijk een lijn heen zoals hij ze wenst. Hij speelt ze voor en zegt

dat het antigif is. Hij heeft namelijk de tweede Mephistowals van mijn vader doorgelezen en we komen overeen dat alleen zwijgen past tegenover een zo neerslachtige verschijning."

Het is niet zo duidelijk waarop dat passend zwijgen slaat, op het Porazzi-fragment dan wel op de wals van Liszt (die dateert van 1880-81). Het echte Porazzi-fragment klinkt namelijk ook niet bepaald opbeurend.

De versie die Cosima die eerste keer hoorde was trouwens niet de afgewerkte. Na de eerste vermelding, duikt het weer op, op 5 maart 1882:

"Na het avondbrood speelt R. de nieuwe melodie, die hij wat aangepast heeft, en moet ik het zeggen? - dat uit die melodie mijn hele tegenwoordige gevoelsstemming mij tegemoetkomt?".

Nog wat later, op 13 maart:

" 's Avonds: R. speelde (kort voor de kinderen zongen) de Porazzi-melodie, die hij nu de door hem gewenste boog heeft gegeven."

De gelegenheid was publiek, de salongasten verdrongen zich rond de piano, onder wie vorst Gangi.

Op 27 maart staat er:

"Voor hij naar bed gaat, fantaseert R. rond de Porazzi-melodie, de melodie die bij mij de geheimste bewegingen in mijn ziel weer naar boven brengt".

Het thema werkte blijkbaar wel wat los bij Cosima. Zij noteerde ook op 7 april en 2 mei dat Wagner de melodie speelde.

Ik neem aan dat na de herwerkingen nog altijd een antigif kon zijn voor de tweede Mephisto-wals van Franz Liszt. Die wals is muzikaal ook vernieuwend en wijst vooruit naar de 20ste -eeuwse muziek. Men associeert de tweede wals vaak met de muziek van Bartok of Scriabin.

Het stuk begint en eindigt met een tritoon, een interval dat het octaaf mooi in twee snijdt en heel dissonant klinkt (het interval gold als de “duivel in de muziek” en figureert in dit pianostuk over de duivel bijna obligaat, zij het wel een beetje té voor de hand liggend). Het is geschreven in E groot, min of meer dan toch.

Wagners fragment staat min of meer in Eb groot, een halve toon lager. De melodie van Porazzi bestrijkt één dalende beweging van acht maten waarbij de harmonie zowat elke kwartmaat verandert, zij het niet met grote schokken. Het stuk begint al heel onconventioneel en nog voor de eerste maat voorbij is zit je al in Ab groot. De maten drie en zes bieden wat houvast doordat zij Eb kort herstellen. De techniek van het langdurig schuren met een akkoordvreemde noot is ook hier aanwezig. De laatste maat eindigt open, onbevredigd zeg maar, maar wel met noten uit de toonaard, de verkeerde wel. Overigens klinkt het stuk niet bepaald onrustig en zelfs eerder conventioneel. Dat ligt zeker ook voor een deel aan de heel karakteristieke ritmiek, geen echte wals, misschien een echo van de wals van Liszt.

Uit de dagboeken van Cosima komt, gedateerd op 24 november 1882, nog een interessant verhaal. Toen speelde Franz Liszt zijn dochter en schoonzoon enkele stukken van Schubert voor. Later zet Wagner zich aan het klavier en “speelt de melodie uit Porazzi”. Na de eerste twee maten merkt Liszt op: “Dat is mooi”, zo snel dat Wagner dacht dat Cosima hem wel iets over het thema moest gezegd hebben. Dat blijkt niet zo te zijn. Richard schrijft Cosima, was blij en bewonderde de snelheid van begrip van haar vader. Die moet gehoord hebben wat de duivel zocht in Palermo.

Otto Strobel,
Bij Wagner gaat het om een tweetal stukjes die vaak met elkaar verward worden,

Over a bemol stuk:

Tasca: tempo dir Porazzi: ironisch.

Camiel Boomsma: Wagners' last glimpse into the future elegie gevolgd door Porazzi
Il cigno di Palermo compo op Porazzi
Op 2 maart 1882

——————————

Voetnoten.

(1) Ik baseer mij dus op band 21 van de Sämtliche Werke, Hrsgs. Gabriele E. Meyer, Egon Voss, 2020

(2) Nattiez, Jean-Jacques. « De l'investigation historique comme enquête policière ». Profession musicologue. Editions de l'Université de Montréal, 2007, https://doi.org/10.4000/books.pum.208. Dit is een grondig artikel van de bekende Wagnerspecialist, waarin ook de rol van Strobel onder de loep is genomen.

(3) Ik heb niet gevonden hoe dit is kunnen gemist worden, maar archieven zijn behalve vindplaatsen ook begraafplaatsen. Er is trouwens nog een ander fragment uit de Palermo-periode te vinden in Band 21dat Wagner heeft geschonken aan de gravin van Almerita Tasca. De melodie van 22 maten heeft niets te maken met het Porazzi-fragment, behalve dat Wagner schertsend het tempo heeft aangegeven als Tempo di Porazzi. Het is in privé-bezit.

Richard Wagners Das Rheingold aan de Staatsoper Unter den Linden (Freddy Cys)



Inleiding : Een noodgedwongen wisseling van de macht

De nieuwe enscenering van Richard Wagners Der Ring des Nibelungen aan de Berlijnse Staatsoper Unter den Linden in het najaar van 2022 had het kroonjuweel moeten worden van Daniel Barenboims dertigjarige jubileum als Generalmusikdirektor en zijn naderende tachtigste verjaardag. Het noodlot besliste echter anders : ernstige neurologische gezondheidsproblemen dwongen de maestro ertoe de muzikale leiding van de prestigieuze cyclus op het allerlaatste moment neer te leggen.

Dat de repetitieronde desondanks niet in chaos verzandde, was in buitengewone mate te danken aan Barenboims assistent en protégée, de jonge Thomas Guggeis. Guggeis had de minutieuze voorbereidingen van het orkest en de solisten al bijna een jaar lang intensief gedragen en leidde een aanzienlijk deel van de zware orkest en toneelrepetities. Toen Christian Thielemann kort voor de première bereid werd gevonden om in te springen voor de eerste en de derde cyclus, trof hij een muzikaal fundament aan dat tot in de kleinste schakels vlekkeloos en stijlvast was geprepareerd door Guggeis (die vervolgens zelf de tweede cyclus met overdonderend succes dirigeerde). De botsing tussen de hypergedetailleerde, kille esthetiek van regisseur Dmitri Tcherniakov en Christian Thielemanns monumentale, romantische directie beloofde vuurwerk – al pakte dat op theatraal vlak heel anders uit dan gehoopt.

Het theater van de huiskamer : De analytische blik van de Blu-ray



Foto Monika Rittershaus

Wie niet op de rode pluche rijen van Unter den Linden zat maar de productie thuis op een hoogwaardige Blu-ray bekijkt, bevindt zich in een geprivilegieerde, haast forensische positie. De afstandelijkheid en akoestische grillen van een theaterzaal maken plaats voor een messcherpe analytische blik.

De close-ups tonen genadeloos elke gelaatsuitdrukking, de microfonie legt de balans tussen de zangers en het orkest haarfijn bloot, en het vermogen om terug te spoelen, muzikale motieven opnieuw te traceren en regievondsten te toetsen aan de partituur, maakt een diepgaande ontleding mogelijk. Waar het zaalpubliek overrompeld kan raken door de fysieke leegte van de bühne, legt het beeldscherm onbarmhartig bloot waar muziek en toneelbeeld elkaar versterken- of elkaar juist genadeloos in de weg zitten.

Het laboratorium van de macht : Een deconstructie van Wagners Das Rheingold

De spagaat van Berlijn

Het begin van Das Rheingold is en blijft een van de meest iconische en raadselachtige momenten uit de gehele operageschiedenis. Richard Wagner brak in 1869 radicaal met de tot dan toe geldende opera-conventies. Geen traditionele ouverture, geen virtuoze aria-introductie en geen dramatisch uitgewerkt thema om het publiek meteen mee te zuigen. In plaats daarvan liet hij een enkel, laag Es-majeur akkoord langzaam opstijgen uit de peilloze diepte van het orkest. Het is een muzikaal oermoment : uit een ogenschijnlijk onbeweeglijke klankgolf ontstaan de golven van de Rijn, waarna de natuur, het le-

ven, de menselijke hartstochten en uiteindelijk het complete noodlot van goden en stervelingen zich ontrollen.

In de opname van de Staatsoper Unter den Linden te Berlijn, onder de muzikale leiding van Christian Thielemann en gevat in een regie van Dmitri Tcherniakov, krijgt dit oermoment een heel specifieke lading. Thielemann bewijst vanaf deze allereerste maat waarom hij wereldwijd wordt beschouwd als een van de absolute meesters van het Wagner-repertoire. Zonder ook maar één moment te haasten, laat hij de Staatskapelle Berlin groeien. De strijkers klinken fluweelzacht en warm, de koperblazers hebben een ongekende, nobele diepte en de houtblazers voegen een verfijnde articulatie toe. Het resultaat is een Wagner-klank zoals men die tegenwoordig nog maar zelden hoort : monumentaal en toch transparant, romantisch ademend en met een architectonische spanningsboog die de luisteraar ademloos achterlaat.

Het contrast met wat zich op het podium afspeelt, kan echter niet groter zijn. Waar Thielemanns dirigaat een adembenemende, mythische wereld opent, sluit de visuele regie van Dmitri Tcherniakov die wereld meteen met een harde klap. Vanaf de eerste seconde maakt Tcherniakov duidelijk dat hij weigert mee te gaan in het romantische epos. De Rijn blijkt geen stroom te zijn waarin waterwezens speels rondzwemmen, maar een klinisch, zielloos onderzoekcentrum binnen het fictieve instituut E.S.C.H.E (een knipoog naar de wereldboom Yggdrasil/Esche uit de Germaanse mythologie).

Dit instituut is een koud laboratorium waar menselijke en goddelijke emoties, machtsverhoudingen en cognitieve patronen worden geobserveerd, gecatalogiseerd en gestuurd. Hier ontstaat meteen de fundamentele spanning die de gehele uitvoering kenmerkt : terwijl Thielemann in de orkestbak de mythe volmaakt laat ademen, probeert Tcherniakov haar op het toneel tot op het bot te ontleden en rationaliseren. Voor de liefhebber die zoekt naar theatraal spektakel en mythische gelaagdheid is dit een moeizame beproeving; voor wie de ogen sluit , is het muzikale perfectie.

Scène 1 : De kille deconstructie van het oerelement

In de eerste scène wordt Tcherniakovs radicale uitgangspunt onmiddellijk in

de praktijk gebracht. Alberich verschijnt niet als de mismaakte, aardse dwerg die aan de oever van de stroom hoopt op de gunst van de wulpse waterwezens. Hij is hier een proefpersoon in een neurologisch experiment. Geblinddoekt, vastgebonden op een stoel en overdekt met elektroden, zit hij in een steriele observatieruimte.

De drie Rijndochters – Woglinde, Wellgunde en Flosshilde – zijn ontdaan van elke vorm van mythologische charme. Ze zijn geen speelse waternimfen, maar kille wetenschappers in witte lasjassen die met klemborden en schermen zijn fysiologische en emotionele reacties registreren.



Foto Monika Rittershaus

Deze ongewone setting wekt bij de eerste aanblik wellicht een zekere intellectuele nieuwsgierigheid. Wie de productie zonder voorkennis ziet, vraagt zich af waar dit neurologisch experiment naartoe zal leiden. Tcherniakov weet vanaf de eerste minuut vragen op te roepen over de menselijke beheersing en controle. Maar al snel doemt er een fundamenteel bezwaar op dat de kern van Wagners drama aantast.

In het oorspronkelijke libretto laat Wagner Alberich een existentiële keuze maken. Wanneer hij door de Rijndochters wreed wordt afgewezen en bespot, kiest hij er bewust voor om de liefde voor altijd te vervloeken. Alleen wie de liefde afzweert, kan uit het goud van de Rijn een Ring smeden die de drager van de Ring absolute macht geeft over de wereld. Dit moment vormt de morele en dramatische hoeksteen van de gehele Ring-tetralogie.

Bij Tcherniakov verandert het Goud echter van een tastbaar, glinsterend ob-

ject op het toneel in een abstract symbool voor data, informatie en cognitieve controle. De reactie van Alberich is in dit laboratorium geen dramatische vrije wil meer, maar het resultaat van een opgelegde stresstest binnen een experiment. Daarmee verliest de iconische vloek op de liefde zijn goddelijke en menselijke tragiek : het wordt gereduceerd tot een neurologische kortsluiting bij een getraumatiseerde proefpersoon.

Dat deze eerste scène vocaal en dramatisch toch niet volledig doodslaat, is vrijwel uitsluitend te danken aan de fabuleuze vertolking van Johannes Martin Kränzle als Alberich. Vanaf zijn eerste uitingen straalt Kränzle een zeldzaam gelaagde mix uit van diepe vernedering, machteloze woede en verbeten ambitie. Zijn fysieke bewegingsvrijheid is op het toneel extreem beperkt door de riemen waarmee hij vastzit, maar hij compenseert dit volledig met zijn vocale zeggingskracht. Kränzle laat tot in de kleinste nuance horen hoe een menselijk verlangen omslaat in vertederde haat. Hij maakt van Alberich een tragische, beschadigde figuur in plaats van een ééndimensionale schurk.

Ook de drie Rijndochters - zangeressen Evelin Novak, Natalia Skrycka en Anna Lapkovskaja - leveren vocaal een prestatie van hoog niveau. Ze zingen met een bewonderenswaardige homogeniteit, een loepzuivere intonatie en een vocale lichtheid dit precies aansluit bij wat Wagner voorschrijft. De muzikale dialoog tussen de zangers en het soepel vloeiend orkest onder Thielemann is van een buitengewone schoonheid. Muzikaal valt er in deze openingsscène dus ontzettend veel te genieten, maar de visuele teleurstelling over het gebrek aan theatraal mysterie blijft overheersen.

Scène 2 : De boardroom van het machtsconcern

Wanneer de handeling verschuift naar de tweede scène, bevinden we ons niet op een bergweide met uitzicht op de glanzende burcht Walhall, maar in de strakke directiekamer van het E.S.C.H.E. -instituut. Wotan is geen oppergod met een traditionele mantel en een majestueuze uitstraling; hij is gepresenteerd als de cynische, strak geklede CEO van een machtig zakelijk concern. Fricka, zijn echtgenote en de hoedster van het huwelijk, is een keurige, burgerlijke vrouw die bezorgd is over het aanzien en de stabiliteit van hun imperium.

De reuzen Fasolt en Fafner, die in opdracht van Wotan de burcht hebben gebouwd, betreden het toneel niet als imposante mythologische wezens uit de onderwereld, maar als robuuste aannemers of bouwvakkers. Ze komen hun betaling opeisen voor de geleverde constructiewerkzaamheden.



Foto Monika Rittershaus

In deze setting komt een van de grootste ergernissen voor de traditionele Wagner-liefhebber naar voren : het volledige ontbreken van Wagners meest essentiële attributen. Op deze houten speer heeft Wotan eigenhandig de heilige verdragen en wetten ingesneden die zijn macht legitimeren èn hem tegelijkertijd binden. De speer is het fysieke fundament van zijn autoriteit. Tcherniakov kiest er echter voor om voor, Wotan dit cruciale attribuut volledig te ontnemen. Wotan draagt geen speer, maar hanteert slechts papierwerk en dossiers. Zonder het fysieke symbool van de speer verliest het latere gevecht en de uiteindelijke vernietiging van zijn macht alle visuele en dramatische spankracht.

Hetzelfde gebeurt met Freia, de godin van de jeugd en de schoonheid. Bij Wagner bewaren haar gouden appels de goden voor eeuwige jeugd. In het laboratorium van Tcherniakov worden deze appels gereduceerd tot een banaal psychologisch hulpmiddel of een medisch supplement. Als de reuzen Freia als onderpand meenemen, verouderen de goden niet fysiek op het toneel doordat de magische appels ontbreken; ze raken hooguit in een staat van existentiële stress en paniek.

Muzikaal en vocaal blijft het niveau echter onverminderd hoog. Michael Vol-

le zet een ronduit indrukwekkende Wotan neer. Met zijn krachtige, doordringende en toch warme bariton domineert hij e scène moeiteloos. Volle weet precies de juiste balans te vinden tussen de egoïstische machtshonger van een heerser en de innerlijke twijfel van een leider die weet dat hij verstrikt is geraakt in zijn eigen illegale deals.

Naast hem steelt Rolando Villazon de show in de rol van Loge, de god van het vuur en de geslepen raadgever van Wotan. Villazon, die van oorsprong een grote staat van dienst heeft in het Italiaanse repertoire, geeft Loge een opmerkelijke beweeglijke, bijna neurotische energie. Hij fladdert over het toneel als een cynische spindokter die haarscherp ziet dat de goden op hun eigen ondergang afsturen. Mika Kares (Fasolt) en Peter Rose (Fafner) bieden vocaal uitstekend tegenspel; Kares weet met zijn diepe, warme bas zelfs een verassende mate van menselijke tragiek en melancholie in de rol van Fasolt te leggen.

Scène 3 : Nibelheim als klinische traumacentrum

Voor de derde scène daalt het verhaal af naar Nibelheim, het ondergrondse rijk waar Alberich de Nibelungen als slaven laat zwoegen om het goud van de wereld op te graven.
In Tcherniakovs visie is Nibelheim geen duistere, dampende mijn vol hamerslagen en aambeelden, maar een ondergrondse testfaciliteit binnen hetzelfde instituut. Het is een grimmige ruimte vol kooien, scheidingswanden en apparatuur waarin psychologische stresstesten worden uitgevoerd op proefpersonen. Alberich heerst hier niet door middel van magische krachten, maar door een meedogenloos, klinisch schrikbewind dat gebaseerd is op psychologische terreur.

In deze scène ontmoeten we Mime, de broer van Alberich en een meesterlijke smid. Mime heeft in opdracht van Alberich de Tarnelm gesmeed, een magische helm die de drager in staat stelt om zich onzichtbaar te maken of in elke gewenste gedaante te veranderen. Maar opnieuw stript Tcherniakov het werk van al zijn magie. De Tarnhelm is in deze regie geen glanzend, magisch attribuut, maar een alledaags, waardeloos stuk stof of een eenvoudige medische helm.

Wanneer Wotan en Loge afdalen naar Nibelheim en Alberich uitdagen om de kracht van de Tarnhelm te tonen, leidt dit tot een van de meest problematische passages van de voorstelling. Bij Wagner verandert Alberich zich vol trots eerst in een reusachtige, angstaanjagende slang en vervolgens in een kleine, kwetsbare kikker, waarna Wotan en Loge hem eenvoudig overmeesteren.

Tcherniakov weigert deze gedaanteverwisseling visueel op het toneel te tonen. Er is geen draak, geen slang en geen kikker te bekennen. De gedaanteveranderingen vinden uitsluitend plaats als een hallucinatie of een psychotische aanval in het hoofd van Alberich zelf, gestimuleerd door de psychologische druk die Loge op hem uitoefent.

Hoewel dit vanuit een puur neurologisch concept te verklaren valt, slaat het voor de kijker op de Blu-ray de plank volledig mis. De humor, de dreiging en het sprookjesachtig spektakel van de opera verdwijnen echter ter plekke. Het publiek kijkt naar een man die op de grond ligt te kronkelen in een kamer, wat het dramatisch conflict tussen de goden en de dwerg reduceert tot een triest psychiatrisch incident.

Wat deze scène desondanks overeind houdt, is het weergaloze samenspel tussen Johannes Martin Kränzle en Rolando Villazon. Kränzle levert als Alberich een acteerprestatie van wereldformaat. De manier waarop hij zijn stem laat ontsporen van ingehouden woede naar hysterische waanzin is van adembenemende intensiteit. Villazon slingert als Loge zijn ironische opmerkingen met een vlijmscherpe precisie door de ruimte.



Foto Monika Rittershaus

Onder de leiding van Thiele-

mann slaat het orkest in de beroemde Nibelheim-overgang met verpletterende ritmische precisie toe. Het aambeeldmotief klinkt strak, dreigend en meedogenloos. De muzikale spanning die Thielemann weet op te bouwen, staat in een bizar scherp contrast met de klinische en droge beelden op het scherm.

Scène 4 : De gijzeling en de ijzige finale

De vierde en laatste scène brengt de handeling terug naar de oppervlakte, waar de eindafrekening moet plaatsvinden. Alberich is door Wotan en Loge als gevangene
meegevoerd naar het instituut. Hier wordt hij gedwongen om al zijn bezittingen te staan als losgeld voor Freia.

De scène waarin Alberich zijn schat moet opgeven, de Tarnhelm moet afstaan en ten slotte door Wotan met geweld van de Ring wordt beroofd, is vocaal van een verschrikkelijke schoonheid. Als Kränzle zijn beroemde vloek over de Ring uitspreekt – waarin hij zweert dat de Ring de drager geen vreugde zal brengen, maar slechts dood en verderf – trilt de zaal van spanning. Zijn stem snijdt door de orkestklank heen als een vlijmscherp mes.

Vervolgens moet de schat worden opgestapeld om Freia volledig aan het zicht van de reuzen te onttrekken. Bij Wagner wordt het goud metershoog opgestapeld op de bühne, waarna de Tarnhelm en de Ring worden gebruikt om de laatste spleten te dichten waar de reuzen haar ogen nog doorheen kunnen zien. Bij Tcherniakov is er van goud op stapels geen sprake. De gijzeling en de overdracht van het losgeld vinden plaats in een kille kantoor- of onderzoeksruimte met mappen, papierwerk en abstracte dossiers.

Wanneer Fafner in de daaropvolgende ruzie zijn broer Fasolt doodslaat om het bezit van de Ring, gebeurt dit niet in een roes van een magische goudkoorts, maar als een kille, bijna banale moord binnen een zakelijk conflict. De schok die de dood van Fasolt teweegbrengt bij de goden, verliest daardoor veel van zijn kosmische lading.

Het absolute dieptepunt van Tcherniakovs regie – en tegelijkertijd het abso-

lute hoogtepunt van Thielemanns dirigaat – volgt in de slotminuten van de opera. Wagner schreef hier de binnenkomst van de Goden in Walhall voor. Donner roept de bliksem op om de lucht te klaren, Froh bouwt een stralende regenboogbrug over het dal, en de goden marcheren in volle glorie en pracht naar hun nieuwe, verheven woning, terwijl op de achtergrond het klagende lied van de Rijndochters weerklinkt.

Tcherniakov veegt deze romantische climax volledig van tafel. Er is geen bliksem, geen wolk, geen spoor van een zwaard (Nothung) dat Wotan als een ingeving voor de toekomst oplicht, en al helemaal geen regenboog. De goden betreden Walhall niet als verheven wezens, maar lopen in strakke maatpakken een kille, formele persconferentiezaal binnen.

Wotan geeft een pro-forma speech achter een katheder voor een rij microfoons, terwijl de overige goden gereserveerd op klapstoelen zitten alsof ze een saaie aandeelhoudersvergadering bijwonen. Het idyllische, verheven rijk dat ze gaan betreden, is niets meer dan een nieuwe afdeling binnen het bureaucratisch netwerk van het instituut.

Terwijl Tcherniakov de bühne transformeert tot een ijzige, visuele leegte, trekt Christian Thielemann in de orkestbak alle registers open. De Staatskapelle Berlin klinkt in deze finale verpletterend mooi. De koperblazers bouwen het Walhall-motief op met een goudglanzende, overrompelende majesteit. De strijkers laten de stijgende motieven met warme, meeslepende hartstocht oplichten.

Het is een muzikale ontlading van de hoogste orde die de luisteraar kippenvel bezorgt. Maar de visuele leegte op het toneel staat haaks op alles wat de muziek probeert te vertellen. Waar Thielemann de luisteraar meeneemt naar de toppen van het romantische epos, houdt Tcherniakov de kijker gevangen in de kille werkelijkheid van een bureaucratisch kantoor.

Wordt vervolgd

———————

Met Das Rheingold is het eerste deel van deze tetralogie besproken.
In het volgend WagnerNieuws komt Die Walküre, Siegfried en Götterdämmerung aan bod.

De foto's werden gepubliceerd met de uitdrukkelijke toestemming van de fotografe Monika Rittershaus, waarvoor dank.

Freddy Cys

Der Ring des Nibelungen Wiener Staatsoper – 6/7/10/14 juni 2026 (Wim De Paepe)

Deze Weense Ring zal de geschiedenis ingaan als de consecratie van de Brünnhilde van Camilla Nylund. De echte test voor elke Brünnhilde is natuurlijk Götterdämmerung. In Die Walküre en in Siegfried had ze al geschitterd maar in Götterdämmerung speelde ze iedereen naar huis en domineerde ze van begin tot einde. Haar 'Starke Scheite' was gewoonweg verbluffend maar ze begon al op heel hoog niveau met 'Zu neuen Taten'. In het 2e bedrijf deed ze er nog een schepje bovenop om in het 3e bedrijf helemaal los te gaan. Wie had dat ooit durven denken ? Een paar jaar geleden zong ze haar eerste Brünnhilde in het (letterlijk) kleine operahuis van Zürich. Vele Wagnerianen hadden hun twijfels toen ze aankondigde dat ze Brünnhilde zou zingen. Diezelfde sceptici voorspelden dat ze dat nooit in een groot theater zou doen. Ondertussen heeft ze dat een paar maanden geleden overgedaan in La Scala en zonet dus in de Wiener Staatsoper. Er is dus al heel wat water door de Schelde gevloeid en dat merk je ook: haar interpretatie is duidelijk gerijpt en ze weet heel goed hoe ze haar indrukwekkende krachten moet verdelen. Zelfs voor het geweld van een Schager als Siegfried moet ze niet onderdoen. Met haar prachtige, ronde sopraan die nooit schel wordt heeft ze het publiek in Wenen helemaal op de knieën gekregen. Het applaus was dan ook lang en intens. Velen onder onze lezers zullen haar zangkunst kunnen ervaren in Bayreuth. Bereid jullie voor om verleid te worden !

Andreas Schager zong dus Siegfried. Hij was in een mindere vorm. In Siegfried moest hij de hoogste noten in de laatste minuten van het 1e bedrijf al een octaaf verlagen en ook al leek het daarna beter te gaan, was hij toch voorzichtiger dan gewoonlijk (voorzichtig staat normaal gezien niet in zijn woordenboek) en ook in het finale duet met Brünnhilde moest hij een aantal topnoten transposeren. Desondanks was het nog altijd een fantastische prestatie. Het is maar dat de lat voor hem gewoon zeer zeer hoog ligt.

Wotan werd vertolkt door dé ongeëvenaarde Michael Volle. Hij zorgde meerdere keren voor kippevelmomenten, o.a. het duet met Fricka (een zeer goede Silvia Vörös), de monoloog op het einde van Die Walküre en de 3 vragenscène met Mime. Wellicht zal hij deze heel uitdagende rol hoogstens nog een paar jaar zingen. Ook hij zal in de Bayreuth Ring te bewonderen zijn.

Michael Spyres zong een uitstekende Siegmund met aan zijn zijde de even uitstekende Simone Schneider als Sieglinde. Schneider heeft duidelijk het potentieel om door te groeien naar Brünnhilde in een niet zo verre toekomst. Die rol gaat ze trouwens in de herfst in München zingen (voorlopig enkel de Brünnhilde in Siegfried !).

Het zou me te ver leiden om hier elke zanger te bespreken maar ik mag zeggen dat je maar zelden zo'n homogene bezetting in een Ring tegenkomt. Koppel dat met het fantastische orkest in Wenen en je krijgt vuurwerk.

Wat de enscenering (Bechtolf) betreft, was het de allerlaatste keer dat die werd gebruikt. En maar goed ook, als je het mij vraagt. Ze draagt niet veel bij maar misschien is dat juist ook de reden waarom ze al zo lang gespeeld wordt.

In 2028 wordt een nieuwe Ring verwacht in Wenen, in de regie van de ons in Vlaanderen (OBV) welbekende Ersan Mondtag. Dat die provocerender zal zijn dan de Bechtolf enscenering staat al als een paal boven water. Als die maar even lang opgevoerd kan worden…

Wim De Paepe

Wagnermania 2026 (Hans Vandenberghe)

3-11 augustus 2026
Hans Vandenberghe

Wat beweegt een mens – of liever een Wagneriaan – om zeven dagen op rij naar een opera te luisteren? Het antwoord is kort: Wagner. Het gaat dan om veel meer dan enkel de uitvoeringen, maar het ganse kader, de stad Bayreuth, de sfeer rond het Festspielhaus, het leven en werk van Richard Wagner, de geschiedenis, de community. Bayreuth ist ein Wallfahrtsort, een bedevaartsoord waar Wagnerianen van over de ganse wereld (dit jaar opvallend veel Aziaten?) zich onderdompelen in wat Alex Ross Wagnerisme noemt. Dit jaar een bijzondere editie, 150 jaar Festspiele, daar moesten we bij zijn. Zeven opera's, zeven dagen, zeven ticketten samengebald in een pakket met de zeer toepasselijke naam: WAGNERMANIA!

MAANDAG
Bij wijze van Vorabend start de beleving al met de rit naar het stadje in Beieren. Dit jaar neem ik de auto om meer vrijheid te hebben om tussen de opera's door wat van de streek mee te pikken (op het lijstje staat onder andere het Walhalla in Regensburg). In de auto moet ik – onvermijdelijk – Wagner muziek opzetten en het wordt Rienzi, ideaal voor de lange rit maar natuurlijk ook om dit minder bekende werk nog eens tot me te nemen. Nooit eerder opgevoerd in Bayreuth! Deze "jeugdzonde" van de meester was tot nu toe taboe op de groene heuvel, in de eerste plaats op aanwijzing van Wagner en Cosima zelf. Met wat goede wil zou je Rienzi misschien wel "de laatste opera van Wagner" kunnen noemen, indien we Der Fliegende Holländer al als een muziekdrama kunnen klasseren maar dat is voer voor discussie. Zes uur later en na de finale van Rienzi plus een podcast over het werk (Opera for Everyone (1), aanrader) land ik in de stad Bamberg voor een kort bezoek en avondmaal. Dit door Unesco beschermd Middeleeuwse stadscentrum met het prachtige "Rathaus" is het ideale begin om in de vibe van de Fränkische Schweiz (hoewel Bamberg er net buiten ligt) te komen. Rond negen uur 's avonds kom ik aan in hotel Lohmühle in Bayreuth. Ik spot een eerste Wag-

nervriend. Fijn weerzien en kort gesprek.



Walhalla (Regensburg)

DINSDAG
Ring 10010110 – vom Mythos zum Code. Dat is de naam van de Ring-cyclus die hier ter gelegenheid van het jubileum wordt opgevoerd. De regie is grotendeels in handen van, jawel, kunstmatige intelligentie of KI, geprogrammeerd – "ge-prompt" in technische termen – door "digital arts experts" onder leiding van intendant Marcus Lobbes. Later verneem ik dat KI ook staat voor Keine Inszenierung… Gelukkig is er Christian Thielemann die als reddende engel de Ring laat weerklinken zoals dat alleen in Bayreuth kan. Maar ik loop wat vooruit. Wat we te zien krijgen is op het eerste gezicht – hadden we het anders verwacht? – (zeer) ontgoochelend. Een groot projectiescherm, een soort transparant gaas waar de cast achter staat te zingen terwijl ze allemaal een soort in veren gehuld Papageno kostuum aanhebben. Onmogelijk – behalve dan door de partij die ze zingen – om Fricka en Freia, Loge en Fasolt, Alberich en Mime uit elkaar te houden. Over deze concertante uitvoering heen kijken we naar een continue cinema van in elkaar vloeiende beelden, waar je met grote intellectuele opluchting af en toe een productie in herkent (Chéreau, Castorf). Maar voor je het weet zit ja alweer naar bewegende tandwielen te kijken of grote rotspartijen die overgaan in abstracte schilderijen met kleurige vlakken. Er is een grote wil en inspanning nodig om toch enige spitsvondigheid op te merken, maar die schittert meestal in afwezigheid. Waarmee wordt de KI machine dan gevoed? Met historische uitvoeringsbeelden (volgens het programmaboek zijn er vijftien verschillende ringproducties geweest, deze van dit jaar niet meegerekend, sinds de start van de Festspiele, een verbazend laag aantal eigenlijk), met geschiedenis (beelden van politiek, oorlogen, historische gebeurtenissen, als verwijzing naar wat het ge-

sprek van de dag was tijdens de pauzes op de groene heuvel door de jaren heen) en met muziek (wanneer de zangers zingen komt er, niet altijd, een heldere oase rond hen in de KI film).

Halfweg Das Rheingold laat ik de moed zakken: dit is geen creativiteit maar repetitieve generatie van beelden. En het moet ons eigenlijk niet verbazen want dat is exact wat Generative AI vandaag nog is. In het programmaboek: “AI is not really creative in the sense of being original. It is very good at reproducing things and combining them with other elements in new forms,” aldus Sabine Sachweh, computerwetenschapper. Dus volg ik het advies van Wagner: “Sehen Sie nicht so viel hin, hören Sie zu!” en de sound is daar, de enige echte Wagner sound (Bayreuther Aufführungsstil) in het Festspielhaus. Thielemann bevestigt zijn reputatie als “beste hedendaagse Wagner dirigent”, alhoewel de meningen daarover verdeeld zullen zijn. Volle als Wotan! Vogt als Loge!! Wanneer het doek valt is het boegeroep bijna oorverdovend. Ook oorverdovend – maar dan in een andere toonaard – is het gejuich voor de cast en de dirigent wanneer ze vanachter het groene gordijn tevoorschijn komen. Als we het Festspielhaus buiten komen is het nog steeds zeer heet. We snuiven weer de nostalgische sfeer op – los van alle kunstmatige intelligentie – als we, zwetend in onze outfit, dineren met een paar aanwezige Wagnervrienden in Die Eule. Later deze week zullen we met zes Wagnervrienden op restaurant aan tafel zitten, een record in mijn korte Bayreuth carrière.



WOENSDAG

Om kwart over drie zitten we in de shuttle-bus, op weg naar Die Walküre, bloedheet, 35 graden, “rijden alstublieft”, niets is erger dan wachtend stil-staan in een oververhitte bus. Als we uitstappen is er toch een deugddoende bries in de schaduw, maar rond het Festspielhaus regeert weer de harde zon, koud drankje dan maar. Keuvelen met de Wagnervrienden in de schaduw en kijken naar das Publikum: Een Japanner in lederhozen, een getatoeëerde man met blote bovenarmen, een koppel in gala kledij (zij fel in het rood, hij in smoking), ook mensen in licht zomer tenue, een korte broek. Een mooie blend hier in Bayreuth. Ik houd ervan. Straks wat “flaneren” in de tuin tijdens de pauze. Komt dit werkwoord ergens anders meer tot zijn recht dan in de tuinen van het Festpielhaus? Liefst niet te dicht bij de shop…maar gaande-weg zullen er toch een paar zaken mee naar huis gaan: een uitvoering van de Holländer (ook met Asmik Grigorian in 2021 hier in Bayreuth!), de volledige 300 minuten durende documentaire over Winifred Wagner, een dvd set over het leven van Wagner met Richard Burton (ik weet eigenlijk dat het zal tegen-vallen maar kan het toch niet laten liggen). Wanneer ik weer op dezelfde plaats zit als gisteren (rij 23, stoel 21), met vernieuwde moed voor de KI show, gaat het licht uit, worden de deuren hermetisch in hun slot verankerd en begint het te stormen. Klaus Florian Vogt is weer absoluut top als Sieg-mund, Elza van den Heever heel krachtig als Sieglinde, Anna Kissjudit veras-send goed als Fricka. Maar als we tijdens “Du bist der Lenz” in plaats van een groen kleurenpatroon een zwartijzeren staketsel te zien krijgen die weer overgaat in de terugkerende schakels, kettingen en tandwielen, krijg ik spreekwoordelijke hoofdpijn. Enfin. De mensen die ik in de pauze spreek, zijn het grosso modo met elkaar eens: muzikaal voortreffelijk, regie flauw. Het woord Blös (dom) valt. Another day in Bayreuth.

DONDERDAG

Waauw wat een verademing! De regie van Tcherniakov is een feest voor de opera liefhebber die naast de muziek het genre vooral opzoekt wegens de verhouding (of gecreëerde spanningsboog) tussen regie, verhaal en compo-sitie. Hij zet Der Fliegende Holländer – voor Vlaamse Wagnerianen kortweg “denollander” – neer in een gesloten dorpsgemeenschap waar Senta – een schitterende Asmik Grigorian – een rebels pubermeisje is die verliefd wordt op de ruige leider van een soort gang. Oorverdovend applaus. Grigorian buigt diep tot op de grond en doet onbedoeld een speels dansje als ze nog

eens terug wil naar voren wanneer het gordijn terug sluit. Wat een energie! Tijdens de afdaling na de voorstelling richting restaurant zindert deze productie nog na, de voleinding van een mooie dag. Eerder die dag heb ik de Staffelberg (Oberfranken) beklommen met een prachtig uitzicht op de valei van de Main, veel wind (zeggen ze soms ook van Wagner) daarboven, met een schilderij voor ogen van tinten groen, geel, bruin en steeds wisselende lichtpatronen door het wisselend wolkendek. Vierzehnheiligen ook gezien, rococo (Balthasar Neumann), 18e eeuw. En nadien ook lectuur natuurlijk (af en toe begeleid door een goede sigaar). Onder het motto van “hier zijn we om bij te leren”, moet je een bezoek aan de Festspiele ook altijd aangrijpen om terug de boeken boven te halen (stukken libretto lezen, geschiedenis, leven van Wagner, goed om het Duits verder te beheersen, nog lange weg te gaan). Deze keer heb ik ook het boek van Philip Westbroek “De werkplaats van de meester” meegenomen, over de theoretische geschriften van Wagner. Hij heeft ze allemaal in het Nederlands vertaald. Ik lees over het Reinmenschliche dat Wagner als centraal thema gebruikt in zijn Züricher Reformschriften. Wat Wagner met dat Reinmenschliche wil uitdrukken is de mens een nieuwe status geven, die de godsdienst van hem heeft afgenomen. Hij wil de antieke mythe verbinden met de universele naastenliefde van het christendom en zo de vervreemding die door dat christendom is ontstaan overwinnen. Daar valt nog veel meer over te zeggen natuurlijk. En ergens die dag koop ik ook mijn eerste Wagner buste. Het moest ervan komen.

Boven op de Staffelberg



VRIJDAG
De eerste 136 maten van Das Rheingold, het beroemde Vorspiel. Anderhalf uur duurt de lezing over deze 136 maten door een begeisterte Roland Bauer, muzikoloog uit Stuttgart, die met zijn lezingenreeks

Wagner Intensiv de ganse RING doorploegt in veertien dagen (anderhalf uur per dag). Zijn Duits is soms moeilijk te volgen maar het is werkelijk indrukwekkend wat die man allemaal weet te vertellen over die eerste maten van de ring. Hoe de muziek der Anfang der Welt verklankt, de toonaard gebaseerd op de instrumenten zelf (niet omgekeerd). Hij neemt ons mee naar de muzikale logica van drieklanken, omgekeerde drieklanken, tweemaal omgekeerde drieklanken, hoe je bepaalde muzikale structuren niet zult horen maar wel voelen en hoe – niet alleen doorheen het Vorspiel maar ook verder in de ring – het Es-dur akkoord (Es-G-B) als muzikale sokkel het ganse kunstwerk ondersteunt. De muziek van de ring heeft iets magisch, weten we allemaal, maar het verbaast mij steeds weer hoe het een hele wereld, niet enkel een werk, vertegenwoordigt. Wanneer ik later Siegfried hoor in het Festpielhaus is het weer thuiskomen in dit labyrinth van tonen en akkoorden. Het verschil met de Holländer (en zeker later met Rienzi) is er. De jonge en rijpe Wagner, zoals jonge en oude wijn. Hoe moeilijk te verteren de KI ook is, ik besef gaandeweg dat deze ring een schitterende cast heeft die het meesterwerk magistraal laat weerklinken. En je moet het toegeven, geen enkel werk van Wagner is meer geschikt om hier op te voeren dan de Ring. Of andersom, enkel hier kan de Ring optimaal tot zijn recht komen, de perfectie benaderen. Het helpt mij ook om tijdens de opvoering van Siegfried – schitterende Vogt alweer – door de KI beelden heen te kijken (ik maak mezelf wijs dat die beelden toch steeds beter worden; tijdens Siegfried ook veel historische reminiscenties naar de tweede wereldoorlog) en als het ware een soort Wieland productie te zien met overbelichte figuren tegen een abstracte achtergrond. Later hoor ik dat daarom ook de zangers die gevederde kostuums dragen, om het podiumlicht nog meer op hen te laten reflecteren. “Das ist kein Man!”



ZATERDAG

De grote dag is aangebroken! De opvoering van Rienzi staat vandaag op het programma. Gisterenavond toch wat moe teruggekomen na de lange zit van

Siegfried en het absorberen van al de complexiteiten en lange dialogen. Vier dagen Wagner à volonté (een soort all you can hear buffet) geeft af en toe wel wat indigestie. En dat naast alle cultuur die je meeneemt via lezingen, site seeing enzovoort. Er bestaat een woord voor: het syndroom van Stendhal of stendhalsyndroom: een aandoening die optreedt als je volledig overrompeld wordt door de intense schoonheid van kunst. De symptomen zijn snelle hartslag, flauwvallen, duizeligheid, verwarring. Stendhal beschreef hoe hij in 1817 tijdens zijn bezoek aan de Santa Croce in Firenze onwel werd door alle artistieke schoonheid. Dat er in het festspielhaus inderdaad af en toe mensen onwel worden, zoals we hebben kunnen vaststellen, zal wel eerder met de warmte te maken hebben dan met bovenvermelde aandoening, maar toch. Wagner vergt inspanning, ongetwijfeld, op de harde stoelen. Ik vraag mij vaak af wat hier het noodevacuatieplan is, zoveel mensen kort opeengepakt in één grote stoelenmassa zonder bijkomende uitwegen. Je zit werkelijk vast links, rechts, achter, voor. Geen terrein voor claustrofobe mensen. Maar de return on investment is groot. Na het beluisteren van Wagner in Bayreuth is je hoofd als een power bank, klaar om uit op te laden het ganse jaar door. Maar terug naar Rienzi nu. De regie was werkelijk fantastisch. Er werden 500 kostuums gemaakt voor deze productie! Het decor is een staaltje opperste ingenieurskunst waarbij – tijdens de pantomime – het festpielhaus uit de vloer van het podium naar boven komt. Modulaire delen van het decor wisselen en draaien, omhoog en omlaag. Tijdens deze uitvoering wordt het ballet behouden en wordt een pantomime – a play in a play – opgevoerd. Dat was puur genieten (niet alle Wagnervrienden zijn het daarover eens J). In een tijd van ongeveer 20 minuten wordt het ganse oeuvre van Wagner “on stage” uitgebeeld. Een clubje goden opent het theaterspel waarbij ze elkaar voor de voeten lopen, de reindochters spelen met het reingoud als was het een rugby bal, onder het oog van koning marken kruipen Tristan en Isolde onder de lakens, Beckmesser en von Stolzing gaan met elkaar op de vuist terwijl de rest van de Meistersinger het op een zuipen zet, Senta probeert iedereen in een kader te steken en dat allemaal terwijl een klein in goud uitgedost Wagnertje theatraal de maat slaat. Bijzonder goed gevonden. Verder is deze productie fenomenaal. De koren galmen door de zaal. Andreas Schager (Rienzi) maakt zijn reputatie als heldentenor volledig waar, al is zijn stem in de trage, lage delen eerder onstabiel. Spijtig genoeg is daarom het gebed van Rienzi aan het begin van de vijfde acte (in deze productie vreemd genoeg verplaatst

naar het begin van de vierde acte) eigenlijk een mislukking. Maar algemeen is deze Reinzi waarschijnlijk de beste die ik ooit zal horen. En toch…ik verlang weer naar de Ring, je weet wel dat van die jonge en oude wijn. Morgen Götter-dämmerung, het beste van de ring!



ZONDAG

Ik neem nog vlug een kussen mee aan de vestiaire en loop dan de zaal binnen naar mijn ondertussen vertrouwde plaats met mijn mede Wagnermania adepten, links van mij een stille man die geregeld snoepjes uit foliepapiertjes zit te halen tijdens de voorstelling, rechts van mij een sympathiek koppel uit Frankfurt. Het geroezemoes wordt stiller, de lichten worden gedempt. Donker. En dan de vertrouwde openingsklanken van Götterdämmerung. Deze morgen, al wandelend naar het grote openluchtzwembad van Bayreuth, heb ik nog naar de podcast van Piet Lamberts-Van Assche geluisterd om mijn geheugen op te frissen over het libretto (2). Altijd de moeite waard. Goed gedaan Piet!

Zelfs in het zwembad hoorde ik tijdens het baantjes trekken flarden van Wagnerisme opstijgen uit de korte gesprekjes van tegen de rand leunende badgasten: “Holländer”, “Wotan”, “Nylund”, “Thielemann”,…,“Bradwurst”, “Kartoffelsalad”. Op mijn weg terug van mijn sportuurtje loop ik langs Wahnfried en hoor trompetgeschal. Er is een recital bezig met receptie. Sfeer. Tijdens mijn week hier in Bayreuth ben ik tweemaal door Wahnfried en het Richard Wagner museum gelopen. In dat laatste de gebruikelijke expositie, meestal met een hoek af. Ook deze keer. Een video-installatie “Swanhood” (Felix Burger) waarin een man op een stoel ronddraait terwijl er vier wolfachtige houten poppen teksten uitkramen kan mij niet bekoren (op

zijn zachtst gezegd) maar zelf bepaalde passages uit de Meistersinger dirigeren met een Virtual Reality bril op vind ik wel cool. De highlight van de expositie is Wagner Weltweit waarin het muziektheater collectief Sounding Situations muziek en tekstfragmenten uit de Ring legt op de demarches van de militaire Wagner groep in de Russisch-Oekrainsche oorlog. Of hoe Wagner receptie en politiek vervlochten geraken. Macht en mythevorming. Instrumentalisatie van kunst. Klinkt bekend in de oren. Ik loop nog even door de bovenverdieping van Wahnfried. Ik staar naar de klederdracht van Wagner en die van Cosima (veel soberder en conventioneler.)
Ondertussen liggen Siegfried (vermomd als Günther) en Brünhilde in de rotskamer in bed naast elkaar gescheiden door het zwaard Nothung. Het doek valt onder de daverende eindklank van de eerste acte van Götterdämmerung. In de pauze ontmoetten we een Belgische dramaturg die graag zijn mening met ons deelt over de uitvoering. We discuteren wat. “De Ring van Thielemann is…transparant”, “Om het met Nietzsche te zeggen, sterk apollinisch maar het dionysische ontbreekt”, “Dingen gehoord die ik nog nooit gehoord heb”, “Compleet?”. Uiteindelijk hebben we het nog verder over de politieke overtuigingen van de dirigent, over het “vooruit” dirigeren in de orkestbak hier, over Wagner producties in de Belgische huizen in de afgelopen 50 jaar en over de Ring in zwei Tagen. Net voor het binnengaan voor de tweede acte tikt er nog een Vlaamse Wagneriaan op mijn schouder, “Jullie krans is heel mooi op het graf!”. Fijn te horen dat de Wagnervrienden worden opgemerkt.



Tijdens de tweede acte zien we op het scherm Boris Jeltsin en Bill Clinton voorbijkomen, ook beelden van Tsjernobyl. Na afloop van de opera geen 80 minuten applaus zoals na de legendarische Chérea ring in 1980, maar een wat onthutsend boegeroep wanneer Camilla Nylund (Brünhilde) vanachter het gordijn verschijnt. Gelukkig is de applaus-en-gejuich factie sterker.

MAANDAG

Tien uur dertig, zesentwintig graden, het wordt weer een hete dag. Ik loop even het vrijmetselaarsmuseum van Bayreuth binnen. Net hier in deze stad bevindt zich het enige gespecialiseerde museum over de loges in Duitsland (volgens de website van het museum). We weten dat de eerste loge hier in 1741 gesticht is door markgraaf Friedrich, de echtgenoot van Wilhelmine von Bayreuth. Zijn er banden met Wagner? Wagner was zelf geen vrijmetselaar maar zijn schoonbroer (Oswald Marbach), de man van zijn zus Rosalie, wel. Zitten er maçonnieke elementen in Parsifal, vandaag onze afsluiter van Wagnermania? Ik zoek het even op. Het antwoord van Google (AI modus) is duidelijk “ja”. Naast de welbekende christelijke symboliek, zit het vol met mogelijke linken naar de maçonnieke ritualen en de zoektocht naar het Licht: de onwetende zoeker (der reine Tor), de morele beproeving, de spirituele verheffing, de besloten gemeenschap (de graalgemeenschap). Blijkbaar vergelijken sommige muziekwetenschappers de structuur van Parsifal met Mozart’s Zauberflöte, waarvan gezegd wordt dat het een vrijmetselaarsopera is. Dat laatste moet echter genuanceerd worden zoals David Vergauwen in zijn boek “Mozart. De muziek, de mens, de vrijmetselaar” betoogt. Het gaat om een evocatie eerder dan om een representatie van de maçonnerie van die tijd. “Durch Mitleid wissend, der reine Tor; harre sein', den ich erkor”. Het koor zingt de welgekende passage tijdens de eerste acte. Deze woorden drukken een essentiële gedachte uit van Wagner in zijn latere theorie over de zogenaamde Gefuhlsverständnis.

Het gevoel, opgewekt door de muziek, leidt tot inzicht, veel meer dan eender welk middel. In dit geval het gevoel van medelijden. Wagner wil dat we als collectief publiek meevoelen met wat er op de scene gebeurt. Hij beschouwde dat als de ultieme vorm van Bildung (opvoeding). Het Festspielhaus leent er zich als geen



ander voor. De muziek is in de ruimte en verder gebeurt alles op de scene. De productie van Jan Scheib is verfrissend maar volgens sommigen toch wat te klassiek wat de personenregie betreft. Vele religieuze symbolen op het podium maar ook een Arbeitsteppich, een passer.

(Foto Vrijmetselaarsmuseum Bayreuth)

Andreas Schager groeit naarmate het muziekdrama zich ontwikkelt. Zijn "Herzeleide" zit er weer naast maar in de laatste acte zingt hij de zal plat, vol passie en Sehnsucht. Zeppenfeld is de stabiele Gurnemanz en altijd een plezier om naar te luisteren. In de pauzes loop ik nog een laatste keer door de tuin. Ik vang wat gesprekken op over de uitvoering, meestal lovend. Het laatste avondmaal met de Wagnervrienden is gezellig, plezant. Er wordt altijd gediscuteerd, gelachen, een goed glas gedronken, ervaringen uitgewisseld. Een mooie club toch! Morgen zit het er weer op. Zijn we tevreden? Niet alle uitvoeringen waren perfect. De KI Ring is eigenlijk een mislukking, een gemiste kans maar zoals één van onze gesprekspartners terecht beweerde toch een applaus waard voor de durf: "Bayreuth is een laboratorium, en dat is een goed teken! Hier moet je Wagners werk confronteren met moderne technologie. Waar anders?"

DINSDAG
Ik ben vroeg op. Op de één of andere manier leidt Wagners muziek tot minder slaapbehoefte. Een ontbijt. Afscheid nemen. Met de weemoedige klanken van de derde akte van Parsifal in de auto, verlaat ik mijn bedevaartsoord. Later schakel ik over op Metal muziek. Even de Wagner manie tot rust brengen. Maar niet voor lang.

(1) https://operaforeveryoneshow.podbean.com/e/ep-138-rienzi-the-last-of-the-tribunes-by-wagner/
(2) https://app.springcast.fm/podcast/der-ring-des-nibelungen-1

Die Walküre – Bayerische Staatsoper (München) – 1 juli 2026 (Wim De Paepe)

Na een grappig en creatief Das Rheingold waren de verwachtingen hoog gespannen voor Die Walküre. Terwijl het geheel zeker niet slecht was, bleef ik toch wat op mijn honger zitten. Voor de BSO moet de lat sowieso hoog liggen met zijn reputatie als beste operahuis van Duitsland en daar bleef het geheel toch wat onder.

Te beginnen met het dirigaat van Jurowski. Het was me ook al opgevallen in Das Rheingold, maar Jurowski laat de fluïditeit primeren op het dramatische. Hij heeft een fantastisch orkest ter zijner beschikking en dat voerde prachtig uit wat hij verlangde maar mag het wat meer wringen ? Soms leek Die Walküre wel een langgerekte dans. Natuurlijk (en gelukkig maar) waren er de grandiose momenten maar vreemd genoeg was het in de intiemere momenten dat een aantal eigenaardigheden me opvielen. Het opmerkelijkste voorbeeld waren de laatste maten van deze eerste dag met de triangel. Normaal gezien is dit een topmoment qua emotie maar hier weerklonken bizarre ritmes.

Samen met Christopher Maltman (ondertussen de Wotan in de Parijse Ring) is Nicolas Brownlee zonder twijfel een Wotan voor de toekomst. De vergelijking met Michael Volle is natuurlijk niet eerlijk en toont vooral de progressie die Brownlee nog moet maken. Zijn Wotan was al van een hoog niveau maar een zeker rijping is alleszins nog nodig. De stem is groot(s) maar moet nog beter gekanaliseerd worden. Hij begon met een paar eigenaardige klanken maar werd beter naarmate de opera vorderde. Zijn dialoog met Brünnhilde in het 2e Bedrijf was zeer goed. Zijn monoloog in het 3e Bedrijf ontbrak het nog aan emotie. Ik voelde geen vader wiens hart breekt omdat hij zijn dochter moet achterlaten. Het was goed gezongen maar het had eender wat kunnen zijn. Dus op interpretatief vlak is er nog werk aan de winkel.



Miina-Lisa Värelä was een meer dan behoorlijke Brünnhilde. Een mooie stem kan je dit bezwaarlijk noemen maar het is wel een echte Wagneriaanse stem en de hoogste noten kunnen wat schril klinken maar al bij al was dit een degelijke uitvoering.

Ekaterina Gubanova als Fricka vond ik geweldig. Haar volledig engagement en haar cynische interpretatie lieten het begin van het 2e Bedrijf helemaal oplichten.

Joachim Backström was een goede Siegmund. Vooral zijn lage tonen waren heel mooi met een heel aantrekkelijke baritonale kleur. De hoge noten werden soms wat hard maar konden het plezier niet echt verstoren.

Zijn tegenspeelster als Sieglinde, was de mezzosopraan Irene Roberts. Ze begon al op een hoog niveau en was uitstekend in Bedrijven II en III. Volgend jaar gaat ze zich zelfs aan Isolde wagen in Erl.

Ain Anger heeft spijtig genoeg niet meer de stem van weleer maar kon toch overtuigen als Hunding.

De Walküren kenden een luxebezetting met Noa Beinart, Nathalie Lewis en Claudia Mahnke.

Naar goede gewoonte (cfr. zijn Tannhäuser in Bayreuth, die volgend jaar hernomen wordt) linkt Tobias Kratzer zijn enscenering aan de plaats waar die wordt opgevoerd. Ook nu krijgen we videobeelden van een aantal iconische plaatsen, deze keer natuurlijk in München, waar de Walküren te paard door galopperen. Dat levert een aantal mooie beelden op. Video wordt in deze Walküre uitvoerig gebruikt, ook om het gezinnetje van Wotan uit te beelden waar Siegmund en Sieglinde zijn opgevoed.
Hunding doet aan godenverering, in de eerste plaats van Fricka, met een altaartje met haar foto en een aantal kaarsen. Hij offert zelfs een reetje dat hij geschoten heeft tijdens de jacht.
Al bij al voelde deze Walküre minder creatief en innovatief aan dan Das Rheingold. Misschien had ik te hoge verwachtingen.

Recensie Rienzi Bayreuth 2026 (Bernard Huyvaert)

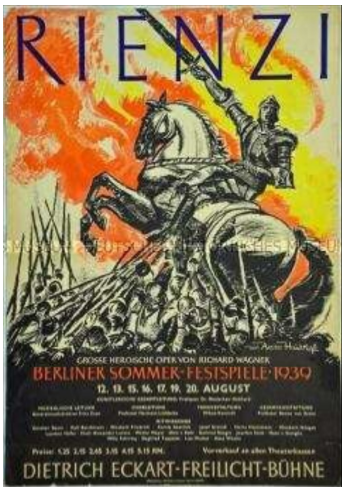


De Bayreuther *Rienzi* van 2026 was een ambitieus maar omstreden jubileumproject. Voor het eerst werd Wagners vroege grand opéra in het Festspielhaus opgevoerd, ter gelegenheid van de 150ste Bayreuther Festspiele; de productie is bovendien uitsluitend voor de zomer van 2026 gepland.

Waarom juist 2026?

De aanleiding was het 150-jarig jubileum van de Bayreuther Festspiele. De leiding zag daarin een kans om de traditionele canon tijdelijk open te breken en een werk te tonen dat ooit Wagners grootste operasucces was, maar later uit het Bayreuther beeld verdween.

De keuze heeft ook een historische en politieke dimensie: *Rienzi* werd in de twintigste eeuw sterk met Adolf Hitler en de nationaalsocialistische toeeigening van Wagner verbonden. De nieuwe productie probeert juist die lagen kritisch te onderzoeken, onder meer door macht, propaganda en politieke enscenering centraal te stellen.



Recensie

Daarom blijft de Bayreuther *Rienzi* vooralsnog een jubileumuitzondering: de productie is alleen voor de zomer van 2026 gepland en niet als vast onderdeel van het repertoire bedoeld.
Waarom wordt het werk pas nu uitgevoerd? De hoofdreden
Rienzi werd pas in 2026 in Bayreuth opgevoerd omdat Richard Wagner zelf het werk niet tot de canon van het Festspielhaus rekende. Hij beschouwde het als een vroeg werk uit zijn Parijse periode en wilde in Bayreuth vooral zijn latere muziekdrama's presenteren, zoals *Der Ring des Nibelungen*, *Tristan und Isolde*, *Die Meistersinger* en *Parsifal*. Maar Er bestond dus niet eenvoudigweg een officieel testamentair uitvoeringsverbod van Wagner. Wel had Bayreuth vanaf het begin een sterk afgebakend repertoire-ideaal: het Festspielhaus moest het 'rijpe' Wagner-oeuvre dienen, terwijl *Rienzi* sterk verbonden bleef met de traditie van de Franse grand opéra.
Dat onderscheid is belangrijk, omdat vaak wordt beweerd dat Wagner *Rienzi* categorisch voor Bayreuth zou hebben verboden. Volgens de Bayreuther dramaturgie is dat te absoluut: Wagner nam de tekst later zelfs op in zijn verzamelde werken. Het was vooral de repertoirekeuze en de artistieke status van het werk die de opera buiten de Bayreuther praktijk hielden.



Praktische problem

Een tweede reden is dat er geen door Wagner geautoriseerde definitieve ver-

sie bestaat. De oorspronkelijke partituur is verloren gegaan; bovendien verschillen de overgeleverde versies, drukken en bewerkingen aanzienlijk in tekst, muziek en structuur. Voor een Bayreuther uitvoering moest daarom een nieuwe speelbare versie worden samengesteld. Daar komt bij dat *Rienzi* Wagners langste opera is — bijna vijf uur muziek — en daarmee artistiek, logistiek en financieel een veeleisende onderneming vormt.

Muzikale indruk

Nathalie Stutzmann dirigeerde analytisch en zonder overdrijving. Dat leverde helderheid op in een partituur die sterk aanleunt bij de grand opéra.
Andreas Schager zongt de titelrol in bijna alle voorstellingen. Maar ik kan niet oordelen over zijn performance, want ik had Magnus Vigilius als Rienzi. Hij zong een vlekkeloze parij. Viglius was ook al een goede Siefgried in De Munt. Jennifer Holloway (als Adriano) en Gabriela Scherer zongen een schitterende partij.
Regie en actualisering
Alexandra Szemerédy en Magdolna Parditka verplaatsten het verhaal van het veertiende-eeuwse Rome naar een abstracte, hedendaagse of nabij-toekomstige politieke wereld. De enscenering gebruikt elementen van verkiezingsstrijd, massamedia, smartphones en autoritaire beeldcodes om de opkomst en ondergang van Rienzi als populistisch-politiek fenomeen te tonen.

Kritische balans

De kern van de kritiek is dat *Rienzi* een fascinerend historisch document blijft, maar geen volledig rijp muziekdrama is. De opera bezit indrukwekkende koorscènes, theatrale allure en een onthullende blik op Wagners ontwikkeling. Daarom wordt de Bayreuther keuze paradoxaal beoordeeld: het is betekenisvol dat het festival zijn eigen canon voor één keer openbreekt, maar veel wagnerianen vinden dat één seizoen voldoende is.

Bernard Huyvaert

Foto's: Bayreuther Festspiele

Wagnermania in Bayreuth (4-10 augustus 2026) (Wim De Paepe)

Poster van de Berliner Sommer-Festspiele 1939: Deutsches Historisches Museum, Berlin / Deutsche Digitale Bibliothek

Op 25 juli 2025 met buikgriep om 5 uur 's morgens opstaan, smartphone nemen en een Whatsapp van een vriend zien die net zijn Wagnermania 2026 gekocht heeft en dat dan zelf ook maar doen (Bayreuth had wel de dag aangekondigd waarop de verkoop zou beginnen, maar niet het uur, ondanks aandringen), dat verzin je niet. Een dik jaar later op 4 augustus 2026 om 16.30 per trein aangekomen, tijd genoeg om naar het hotel te gaan, af te koelen in de airco (38° buiten), smoking aan en hop naar het Festspielhaus om *Das Rheingold* bij te wonen en een heleboel bekenden tegen het lijf te lopen, inclusief een groepje Wagnervrienden.



Der Ring des Nibelungen, Parsifal, Rienzi en *Der Fliegende Holländer* stonden allemaal op het programma en bondig samengevat mogen we stellen dat ze muzikaal en vokaal om ter sterker waren. Vooral vokaal heeft Bayreuth het niveau de laatste jaren gevoelig verhoogd met de crème de la crème van het Wagnergilde.

Enkele zaken die me van deze weeklange onderdompeling bijgebleven zijn.

Beste Gesamtkunstwerk: *Der Fliegende Holländer*. De dramatische lezing van

Lyniv, de beklemmende sfeer van Tcherniakov, de fenomenale Grigorian, de overweldigende Brownlee, de zich dapper werende loser Bruns. Alles leek juist te zitten voor een topavond.

Beste zanger: Michael Volle die weer een keer zangles gaf als Wotan en ook als Amfortas hoge toppen scheerde. 66 is hij ondertussen maar dat merk je niet aan zijn stem die nog steeds in prachtvorm is. Elk moment met deze zanger is er één om te koesteren.

Beste zangeres: Camilla Nylund die nog maar eens alle critici de mond snoerde met haar prachtige vertolking als Brünnhilde. Ze durfde ook openlijk de AI produktie op de korrel te nemen, ze weet natuurlijk ook dat ze als Brünnhilde incontournable geworden is.

De herborene: Andreas Schager die als Rienzi te vaak vals zong, wiens stem een keer teveel brak maar die als Parsifal zong alsof er geen vuiltje aan de lucht was.

De beste Hosenrolle: aangezien er maar 1 was, gaat deze prijs naar Jennifer Holloway die er al bij al nog heel vrouwelijk uitzag. De regisseurs hadden duidelijk niet veel moeite gedaan om dat weg te stoppen.

De vrouwelijke verrassing van de week: komt ze of komt ze niet ? Kan ze in dezelfde periode Carmen (in Salzburg) en Senta zingen ? De terugkeer van Asmik Grigorian naar Bayreuth, na een hevige ruzie met la maîtresse des lieux een paar jaar geleden was een verrassing. Deze singing actress (of is het acting singer ?) speelde en zong ook nu weer de pannen van het dak. Tcherniakov moet haar overduidelijk in gedachten gehad hebben toen hij deze enscenering bedacht waar Senta een rebelse tiener is en waar geen schip of water te bespeuren valt. Blijkbaar mogen we haar in 2029 terug verwachten op de Groene Heuvel, dan als Isolde (met Spyres als Tristan).

De mannelijke verrassing van de week: Nicolas Brownlee die na zijn groene (als in nog te rijpen) Wotan in München, een pareltje neerzette als Holländer. Wat een krachtige stem, wat een verfijnde interpretatie waarbij elk woord verstaanbaar was. Een avond om niet te vergeten, een absoluut hoogtepunt

van de week, met dank ook aan alle andere artiesten, met uitzondering van Nadine Weissmann als Mary.
De flop van de week: AI. Veel artificialiteit, weinig intelligentie, tot ieders spijt. Geruststelling of teleurstelling ? Vooral het laatste. Frustratie alom, oorverdovend boegeroep. Zangers die revolteerden omdat ze niet mochten bewegen, zangers gevangen tussen 2 doeken, zangers die ver van het voorste deel van de scène stonden. Wat een verspilling. Nochtans had het zo makkelijk zoveel beter kunnen zijn. Met de beelden was er op zich niet zoveel mis en zelfs wat er mis was, was makkelijk te vergeven geweest, ware het niet dat de man achter AI zichzelf belangrijker achtte dan het Gesamtkunstwerk dat hij verondersteld werd op de Bühne te brengen. Het was ook o zo makkelijk geweest om er iets beters van te maken: plaats de zangers vooraan op de scène en laat ze daar hun ding doen, zoals bij een concertante.
Spreken van een enscenering of een regie was ook niet mogelijk, eerder de regie uit door afwezigheid. Duur zal het niet geweest zijn, een succes evenmin.

De top van de week: gelukkig was er de muziek van de Ring, meesterlijk gediend door Christian Thielemann en zijn toporkest, zijn topkoor en zijn topsolisten.

De zanger die je altijd kan vertrouwen: Klaus Florian Vogt gaf geen krimp als Siegfried en was ook buiten het Festspielhaus zijn immer innemende zelve. Voor een glimlach en een flinke dosis zelfrelativering ben je bij hem altijd aan het goede adres.

Beste nieuwe produktie: veel concurrentie was er niet, maar ik denk dat iedereen het er ongeveer over eens was, dat *Rienzi* meer dan geslaagd was. De produktie toonde duidelijk de parallellen met onze huidige wereld en dat zonder opgestoken vingertje. Er was ook duidelijk niet op een euro meer of minder gekeken. Spijtig dat dit blijkbaar niet gaat herhaald worden.

De dirigent van de week: wellicht verwacht iedereen hier de naam van Thielemann maar zijn bijna kamermuziekachtige aanpak in *Das Rheingold* en ook nog deels in *Die Walküre* konden me niet helemaal bekoren. Hij leek op zoek

naar de perfecte klank en slaagde daar ongemeen goed in maar voor mij mag het wat meer schuren, zeker in *Rheingold* (een snoepreisje is een tripje naar Nibelheim toch niet, mag ik veronderstellen). Wat hem natuurlijk zo bijzonder maakt is zijn weergaloze spanningsopbouw en dat toonde hij in alle 4 de delen van de Ring.

Dat Heras-Casado hier niet mee doet voor de hoofdprijs, lijkt me vanzelfsprekend maar de eerlijkheid gebiedt me progressie te (h)erkennen en, algemeen gesproken, kon ik zijn Parsifal best pruimen.
Dus draait het uit op een duel tussen Lyniv en Stutzmann. Pijnlijke keuze wat mij betreft. Lyniv is haar meester (Kirill Petrenko) duidelijk niet vergeten en *Der Fliegende Holländer* was dan ook een topavond op alle vlakken maar de manier waarop Stutzmann de (weinig bekende) partituur van *Rienzi* tot leven bracht, was geweldig en dus verdient zij de hoofdvogel. Ze vermeed de gevaarlijke val van de hoempapa en de soldatenmars en bracht een stijlvolle en passionerende lezing.

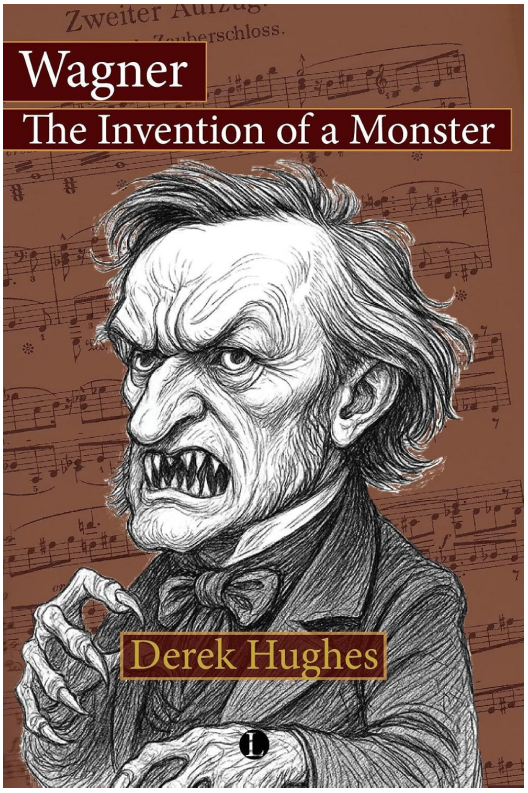
Zangers die we zeker niet mogen nalaten te vermelden:
Anna Kissjudit in haar roldebuut als Fricka. Vorig jaar vertolkte ze hier reeds Erda en die rol lijkt haar op het lijf geschreven. Met Fricka had ze meer moeite en ze vergaloppeerde zich een beetje in het duo met Wotan, maar het blijft een toptalent.

Benjamin Bruns als Erik: eindelijk een Erik die geen zelfmedelijden uitstraalt (à la Cutler) maar een verliefde man die wanhopig probeert zijn liefje uit de klauwen van de Holländer te houden. Debuteert later dit jaar als Siegfried in München. Dat OBV hem heeft laten gaan omdat hij geen zin had 3 uur in lotushouding door te brengen, kan ik alleen maar betreuren.
Georg Zeppenfeld als Gurnemanz: deze oude getrouwe Bayreuthzanger stond ook dit jaar weer als een rots in de branding.

Met dank aan de aanwezige Wagnervrienden voor de pauzediscussies, waar we het niet altijd eens waren (of wat dacht je ?) en het gezellig etentje.

Wim De Paepe
Augustus 2026

Wagner, the invention of a monster Derek Hughes (B. Huyvaert)



Net voor het verschijnen van dit WagnerNieuws bereikte mij het bericht van deze publicatie.
Ik heb het werk nog niet gelezen. Maar omdat “Wagner en het antisemitisme” een hot topic is in onze vereniging, wilde ik de publicatie toch vermelden.

Ziehier een vertaling van het item op de pagina’s van de uitgever, Lutterworth Press.
Een uitnodiging om een van de grootste Duitse componisten opnieuw te be-



oordelen en te overwegen of zijn verschrikkelijk imago gedurende de afgelopen 60 jaar wel terecht is.

Wagner heeft de meest schurkachtige reputatie van iedereen in de kunstwereld. Hij wordt er vaak van beschuldigd Hitlers moordzuchtige antisemitisme te hebben geïnspireerd, en een leger van meedogenloze huurlingen — de Wagnergroep — heeft zijn naam aan hem ontleend. Toch zijn veel van de ergste beschuldigingen aan zijn adres gebaseerd op verkeerde interpretaties of zelfs fabricaties: op een brief die hij nooit schreef, of opvattingen die hij nooit heeft geuit. Cruciale passages in de dagboeken van Cosima Wagner zijn verkeerd geïnterpreteerd doordat men heeft verzuimd de achtergrond ervan te controleren.

In *Wagner: The Invention of a Monster* onderzoekt Derek Hughes deze omstreden figuur opnieuw, waarbij hij de geleidelijke vervalsing van diens opvattingen van de jaren zestig tot heden volgt. Het boek bevat veel nieuw onderzoek naar de vroege ontvangst en het begrip van zijn opera's. Hughes contrasteert moderne beoordelingen van de componist met die uit Wagners eigen tijd, en vervolgens met die tijdens het Derde Rijk. Uiteindelijk komt het boek tot een wellicht verrassende conclusie: veel moderne critici zien meer nazisme in Wagner dan de nazi's ooit hebben gedaan.

Hierbij ook enkele recensies:
Decades of ill-informed comment have entrenched the notion of Wagner as a rabid racist whose worldview instigated the genocidal ideology of the Nazis. The historical evidence, as marshalled in Derek Hughes's meticulously researched, contextually grounded study, offers a far more nuanced picture. In the process he demolishes the stereotypical notion of a monstrously arrogant, devious egoist, revealing a compassionate, generous man, albeit flawed and bigoted. One fervently hopes Hughes's study will deliver us once and for all from the mindless consensus that has so long bedevilled a true understanding of Wagner's character and beliefs.
BARRY MILLINGTON, EDITOR OF "THE WAGNER JOURNAL"

If you feel uneasy at all the mud too easily thrown at Wagner, this book is

for you. Contrariwise, if you believe the mud is justified and Wagner really was responsible for the Third Reich, this is the book against which you should check your prejudice.

DR PATRICK CARNEGY, AWARD-WINNING AUTHOR OF "WAGNER AND THE ART OF THE THEATRE"

Derek Hughes seeks to "trace and reverse the process of fictionalisation" that has demonized Wagner, "to unpick the error, anachronism, and downright bad faith on which it is founded." Hughes accomplishes this with astonishing success, showing through careful research and analysis that the truth is often the exact opposite of the assertions, whilst at the same time not overlooking or defending Wagner's egregious and indefensible behavior. This book is a must-read for anyone interested in a fair assessment of Richard Wagner and his legacy.

NICHOLAS VAZSONYI, EDITOR OF THE CAMBRIDGE WAGNER ENCYCLOPEDIA

Bernard Huyvaert

Wagner en zus Rosalie (Bernard Huyvaert)



Wagner was sterk gehecht aan zijn zus Rosalie, die hij als zijn lievelingszus beschouwde. Bronnen over haar leven vermelden dat hij haar zeer vereerde en dat haar overlijden in 1837 voor hem een ingrijpende gebeurtenis moet zijn geweest.

Hun band was veel meer dan die van broer en zus. Rosalie Wagner was niet alleen een vertrouwde familiefiguur, maar ook een van de eerste mensen die Richards artistieke aanleg serieus nam en hem in zijn ontwikkeling aanmoedigde. Zeker in zijn vormingsjaren, toen hij nog zoekende was naar een plaats in het muziektheater, kon haar voorbeeldfunctie hem hebben bevestigd in zijn ambitie.

Rosalie was als actrice succesvol in het Duitse theaterleven en bezat daardoor een zeker cultureel gezag binnen de familie. Voor de jonge Wagner moet zij iemand zijn geweest die de wereld van kunst en toneel al concreet belichaamde, nog vóór hij zelf erkenning kreeg. Dat maakt hun relatie relevant: zij was niet enkel “de zus van”, maar een vroege brug tussen zijn huiselijke omgeving en het professionele kunstleven.

Zij volgde zijn loopbaan met grote betrokkenheid. Haar vroege dood in 1837 kwam dus niet zomaar als een familiale tegenslag, maar als het verlies van een belangrijke morele en artistieke steunpilaar.

Wagner schreef later dat Rosalie zijn werk met liefdevolle belangstelling volgde en hem moreel steunde in zijn jeugd en vormingsjaren. In een biografische schets wordt zij ook beschreven als iemand die zijn groei “met grote Anteilnahme” volgde, wat erop wijst dat zij voor hem een belangrijke vertrouwensfiguur was. Dat soort erkenning was voor een jonge, nog zoekende kunstenaar bijzonder waardevol.

Rosalie was niet alleen steunend, maar ook kritisch. Een vroeg tekst- of opera-ontwerp van Wagner werd door haar afgekeurd, waarna hij het vernietigde; een bron vermeldt expliciet dat hij zijn eerste operapoging liet verdwijnen omdat het onderwerp haar niet beviel. Dat laat zien dat haar oordeel voor hem gewicht had: hij nam haar smaak serieus en liet zich er zelfs door corrigeren.

Rosalie gebruikte ook haar eigen positie in het theater om haar broer te helpen. Volgens een Leipzigse biografische pagina bracht zij Wagner in contact met de Saksische muziekdirecteur Heinrich Dorn, die vervolgens enkele van zijn composities liet uitvoeren. Daarnaast ondersteunde zij hem financieel toen hij in Würzburg werkte aan Die Feen en probeerde zij dat werk op het Leipziger toneel te krijgen.

Wat biografische gegevens.

Rosalie Wagner (1803–1837), later Rosalie Marbach werd geboren in Leipzig, groeide op in een familie waarin het theater al vroeg een grote rol speelde, en maakte haar debuut aan de Dresdner Hofbühne nog voor haar vijftiende.

Rosalie was een dochter van Carl Friedrich Wagner en Johanna Rosine Pätz, en groeide op in een gezin dat na de vroege dood van haar vader sterk verbonden raakte met de toneelwereld via stiefvader Ludwig Geyer. Dat omgevingseffect is belangrijk: haar artistieke loopbaan stond niet op zichzelf, maar maakte deel uit van een bredere familiecultuur waarin theater en muziek centraal stonden. Ook enkele van haar broers en zussen kozen later voor een artistieke richting.

Ze begon in Dresden, waar ze eerst kinderrollen speelde en later als volwassen actrice debuteerde in 1818; in 1820 werd ze er lid van het ensemble.

Haar grootste successen behaalde ze in Praag, waar ze tussen 1826 en 1828 in uiteenlopende rollen optrad en vooral als jonge, elegante hoofdrolspeelster opviel. Daarna volgden gastoptredens in onder meer Hamburg, Darmstadt en Kassel, waarna haar carrière in Leipzig haar hoogtepunt bereikte.

In Leipzig werd Rosalie vanaf 1829 een belangrijke figuur van het toneel, eerst als “jugendliche Liebhaberin” en later in vooraanstaande rollen zoals Gretchen in de eerste Leipziger Faust-opvoering van 1829. Bronnen benadrukken dat zij daar bijzonder succesvol was en door tijdgenoten zeer gewaardeerd werd. Haar optreden in Leipzig maakte haar ook tot een inspirerend voorbeeld voor Richard Wagner, die haar artistieke prestaties nauw volgde.

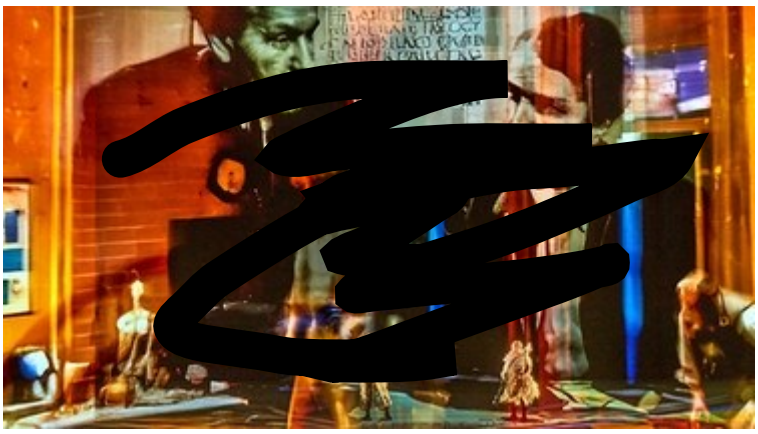
In 1836 trouwde Rosalie met de schrijver en latere universiteitsdocent Gotthard Oswald Marbach en beëindigde zij haar theaterloopbaan. Zij stierf op 12 oktober 1837 in Leipzig, slechts vijf dagen na de geboorte van haar dochter, en werd begraven op de Alte Johannisfriedhof. Haar vroege dood gaf haar biografie een tragische wending en versterkte waarschijnlijk de persoonlijke betekenis die zij voor Wagner had. De dood van zijn zus in het kraambed is een voorafspiegeling van de vraag die Siegfried zich stelt: sterven alle moeders bij het baren van een kindje?

Der Ring Bayreuth150 jaar (Bernard Huyvaert)

De nieuwe Bayreuther *Ring* 2026 — opgevoerd ter gelegenheid van 150 jaar Bayreuther Festspiele — wordt overwegend kritisch ontvangen. De productie gebruikt vrijwel uitsluitend AI-gegenereerde projecties, terwijl traditioneel decor, rekwisieten en een uitgewerkte regie grotendeels ontbreken. Het resultaat is een visuele overbelasting die Wagners dramaturgie eerder belemmert dan verdiept.

Regie en beeldtaal

De productie, gecureerd door Marcus Lobbes, probeert de geschiedenis van Bayreuth, politieke gebeurtenissen en fragmenten uit eerdere *Ring*-ensceneringen in één digitale beeldstroom samen te brengen. Maar een duidelijke dramaturgische selectie ontbreekt: de AI “denkt” niet in theatrale ontwikkelingen, maar combineert beelden associatief en vaak willekeurig.



Vooral de voortdurende snelle wisseling van projecties botst met Wagners langzame, organisch opgebouwde muziekdramatische vertelwijze. De beelden illustreren de handeling zelden daadwerkelijk; ze functioneren meestal als decoratieve achtergrond. Daardoor is de productie geen vernieuwende interpretatie van de *Ring*, maar een soort beelden-overkill of een nog niet uitgewerkte technologische demonstratie.

De zangers dragen allen hetzelfde kostuum, zodat ze quasi onherkenbaar zijn, als je wat veraf zit. (Ik zat in de eerste middenloge) Er is geen personenregie, geen interactie tussen de personages, wat Camilla Nylund in een interview heeft aangeklaagd.

Handen kregen willekeurig zes of zeven vingers, gezichten vervormden tot bekende historische figuren (van Hitler tot popiconen) en landschappen smolten willekeurig samen tot organische massa's.
Enkele herkenbare historische beelden:

- Schetsen en beeldmateriaal van de *Ring*-première van 1876, waarmee de beeldstroom begon.
- Fragmenten uit vroegere Bayreuther *Ring*-regies, onder meer herkenbare verwijzingen naar Patrice Chéreau, Harry Kupfer en Frank Castorf.
- Wieland Wagners abstracte schijfvormen, Kupfers futuristische laseresthetiek, Chéreaus industriële landschappen en Castorfs visuele vocabulaire.
- Een foto van Helmut Kohl, die in de historische beeldstroom naast andere herinneringen aan de Duitse geschiedenis verscheen.
- De rokende Twin Towers na de aanslagen van 11 september 2001.
- Een speciale postzegel ter gelegenheid van de Duitse hereniging.
- Arcadische landschappen die aan Claude Lorrain en Nicolas Poussin herinnerden



De kernkritiek is niet dat er überhaupt AI (in het Duits KI) wordt gebruikt, maar hoe die technologie wordt ingezet. De beschikbare middelen hadden kunnen leiden tot een intelligente reflectie op 150 jaar Bayreuther interpretatiegeschiedenis, bijvoorbeeld door historische scenische oplossingen bewust met elkaar te contrasteren. Daarvoor zouden echter menselijke dramaturgi-

sche keuzes noodzakelijk zijn.

Wat aanvankelijk spannend oogde als technologisch experiment, verviel al snel in herhaling. Beelden van lege fabrieken, bakstenen, rotspartijen keerden voortdurend terug. Een algoritme bezit geen theatrale intentie; de voortdurende stroom associaties miste de kern waar het in de *Ring* om draait: menselijke emotie, machtshonger en verlossing.
Muzikale uitvoering



Terwijl de visuele technologie demonstreerde hoe kil een kunstwerk wordt zonder menselijke regie, bewees de muzikale uitvoering onder Christian Thielemann exact het tegenovergestelde: dat de genialiteit van Wagners partituur, uitgevoerd door topmusici, elke digitale storm moeiteloos overleeft. Over de muzikale kant is het oordeel aanzienlijk positiever. Christian Thielemann leidde het Festspielorchester met een sterke beheersing van Wagners grote spanningsbogen, subtiele vertragingen en klankdramatische overgangen.

Solisten

Klaus Florian Vogt (Loge / Siegmund / Siegfried): Vogt nam een opvallende driedubbele rol op zich. Met zijn karakteristieke, heldere en soepele tenor gaf hij een frisse, bijna lichtgevende klank aan deze sleutelfiguren.

Camilla Nylund gaf Brünnhilde een stralende intensiteit en overtuigt emotioneel in haar woede en hervonden liefde.

Michael Volle (Wotan / Der Wanderer): Met een imposante, schijnbaar moeiteloze stemprojectie wist hij de tragiek van de alvader op te eisen. Zijn vertolking in *Die Walküre* (de afscheidsscène van Brünnhilde) behoorde tot de emotionele hoogtepunten van het festival.

Mika Kares was een sonoor en autoritair klinkende Hagen, zonder te hoeven forceren.
Gerhard Siegel maakt indruk als Mime.
Magdalena Hinterdobler leverde als Gutrune een opvallend sterk Bayreuthdebuut, door van deze relatief kleine rol een psychologisch veelgelaagd portret te maken.
Anna Kissjudit overtuigde als een autoritaire, vocaal loepzuivere Fricka
Christa Mayer liet als Erda een diepe, bezwerende indruk achter.

Een bijkomend probleem vormt het gaasdoek vóór de zangers: dat scheidt hen visueel en akoestisch van publiek en orkest en dempt een deel van hun vocale uitstraling.

Foto's: BR-Klassik

Honderdvijftig jaar Bayreuther Festspiele: De mythe, de macht en het theater op de Groene Heuvel (Freddy Cys)

Inleiding: Het theater als utopie

In de theatergeschiedenis van de westerse wereld bestaat geen instituut dat zo beladen, zo visionair, zo politiek gecompromitteerd en tegelijk zo artistiek toonaangevend is gebleken als de Bayreuther Festspiele. Gelegen op een bescheiden heuvelrug aan de rand van de Noord-Beierse stad Bayreuth - de Grüner Hügel - torent een theatergebouw dat door vriend en vijand decennialang is aangeduid als een operabedevaartsoord.

Toen het theater in augustus 1876 voor het eerst zijn deuren opende, voltrok zich meer dan de ingebruikname van een nieuw podium: het was de fysieke materialisatie van een radicaal cultureel-filosofisch manifest. Richard Wagner wilde de traditionele operapraktijk niet hervormen; hij wilde haar vernietigen en opnieuw uitvinden. Het theater mocht niet langer een decadente ontmoetingsplaats zijn voor een zelfingenomen elite die kwam om zien en gezien te worden, maar moest fungeren als een sacrale ruimte waarin de moderne mens via mythe, dichtkunst en symfonische muziek in aanraking werd gebracht met zijn diepste existentiële drijfveren.

Honderdvijftig jaar later heeft Bayreuth een geschiedenis doorlopen die de westerse cultuurgeschiedenis in al haar grootsheid en tragiek weerspiegelt. Van de eerste wankele stappen en torenhoge schuldenbergen, via de strakke dynastieke heerschappij van Cosima en Siegfried Wagner, door de diepe duisternis van de nazi-ideologie en de Tweede Wereldoorlog, naar de louterende abstractie van Neu-Bayreuth en de aardbeving van het moderne regietheater: het festival is nooit een stoffig museum geworden. Het is een permanent esthetisch en politiek laboratorium gebleven, waar de verhouding tussen kunst, maatschappij en macht onophoudelijk wordt getoetst.

1. Het revolutionaire concept en de eerste Festspiele (1876)

De breuk met het 19e-eeuwse operatheaterveld

Om de noodzaak van Bayreuth te begrijpen, moet men kijken naar de diepe frustraties die Richard Wagner gedurende de jaren 1840 en 1850 opdeed in theaters als de Parijse Opéra, Dresden en Wenen. In die traditionele theaters dicteerde de maatschappelijke hiërarchie de opzet van het gebouw. De zaal was hoefijzervormig en opgedeeld in loges, waar de adel en de gegoede burgerij met elkaar converseerden, dineerden, flirtten en kaartspelletjes speelden terwijl op het podium de zangers hun virtuoze aria's ten gehore brachten. De zaalverlichting bleef tijdens de voorstelling volop branden; het spektakel in de zaal was immers belangrijker dan het drama op het toneel.

Wagner, diep beïnvloed door de revolutionaire theorieën van Michail Bakoenin (met wie hij in 1849 op de barricades van Dresden had gestaan) en later door het pessimisme van Arthur Schopenhauer, formuleerde in zijn theoretische geschriften zoals Das Kunstwerk der Zukunft (1849) en Oper und Drama (1851) een totaalconcept: het Gesamtkunstwerk. In deze ideale theatervorm dienden alle disciplines – poëzie, instrumentale muziek, zang, schilderkunst, architectuur en dramaturgie – gelijkwaardig samen te smelten. Geen enkel element mocht louter ornament zijn; alles moest in dienst staan van het muzikale drama.

Voor zijn magnum opus, de tetralogie Der Ring des Nibelungen, besefte Wagner dat geen enkel bestaand theater ter wereld voldeed aan de technische en dramaturgische eisen. Hij had een nieuw soort theater nodig:

– Een theater dat ver buiten de afleidende metropolen lag, zodat toeschouwers een pelgrimage moesten afleggen en zich dagenlang exclusief aan de kunst konden wijden

– Een democratische zaal zonder loges, waar rang en stand verdwenen ten gunste van een collectieve ervaring

– Een podium met ongeëvenaarde diepte en hijswerktuigen om mythische

werelden te kunnen oproepen.

De keuze voor Bayreuth en de steun van Ludwig II

Aanvankelijk overwoog Wagner steden als Zürich of München. In München stuitte hij echter op felle weerstand van het Beierse Hof en de lokale bevolking, die de buitenproportionele financiële invloed van de componist vreesden. Wagner herinnerde zich vervolgens het markgravenstadje Bayreuth in Opper-Franken. De stad bezat weliswaar het befaamde Markgräfliches Opernhaus, maar dat bleek volstrekt ongeschikt voor Wagners gigantische orkest- en decorconcepten. Wel bood de stad hem rust, geografische isolatie en een enthousiast stadsbestuur dat hem gratis bouwgrond ter beschikking stelde op een heuvel even buiten het centrum.

De financiering was echter een nachtmerrie. Wagner probeerde het project te bekostigen via de uitgifte van participatiecertificaten (Patronatsscheine) aan welgestelde bewonderaars en Wagner-verenigingen wereldwijd, maar de opbrengsten vielen tegen. Het project werd ternauwernood gered door koning Ludwig II van Beieren, Wagners dweepzieke mecenas, die garanties bood en staatsleningen verstrekte toen het theater al halverwege de bouw stil dreigde te vallen.

Op 22 mei 1872 – Wagners negenenvijftigste verjaardag – werd de eerste steen gelegd tijdens een stromende regenbui, begeleid door een uitvoering van Beethovens Negende Symfonie in het oude stadstheater.

Architectuur en akoestische revolutie

Het door architect Otto Brückwald gerealiseerde Festspielhaus was uiterlijk sober – Wagner sprak gekscherend over zijn “houten schuur” – maar vanbinnen een technologisch wonder:

De waaiervormige zaal: Het interieur was gemodelleerd naar de amfitheaters van de klassieke Griekse oudheid. Er waren geen zijloges of balkons; alle 1800 zitplaatsen stonden in strak oplopende rijen gericht op het podium. Iedereen keek vanuit dezelfde hoek naar het drama

De mystischer Abgrund: De orkestbak was diep verzonken onder het toneel en werd aan de publiekszijde afgedekt met een grote, gebogen houten schelp. Hierdoor werden zowel de muzikanten als de dirigent volkomen onzichtbaar voor de toeschouwer. Wagner noemde deze opening de “mystieke afgrond”: de scheidingslijn tussen de tastbare realiteit van de toeschouwer en de imaginaire wereld van het podium.

De akoestische alchemie: het orkestgeluid weerkaatste eerst tegen de houten kappen, mengde zich in de diepte van de bak en bereikte via het podiumplafond indirect de zaal. Dit zorgde voor een uniek menggeluid waarbij individuele instrumenten niet als losse bronnen te lokaliseren waren maar een warme, homogene symfonische klank vormden. Doordat het orkestgeluid werd gedempt, konden de zangers zonder stemverheffing zingen met een bijna tekstgetrouwe, gesproken dictie.

Het verduisteren van de zaal: Wagner voerde in Bayreuth als een der eersten het absolute zaaldonker in. Zodra de lichten doofden en de eerste tonen opstegen, bestond er voor de bezoeker niets anders meer dan het verlichte tafereel op het podium.

De eerste Festspiele van augustus 1876

Tussen 13 en 17 augustus 1876 vond de historische eerste cyclus plaats van Der Ring des Nibelungen (Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried en Götterdämmerung), onder de muzikale leiding van dirigent Hans Richter.

De belangstelling was gigantisch. De Europese intellectuele en aristocratische elite stroomde toe: keizer Wilhelm I van Duitsland, keizer Pedro II van Brazilië, koning Ludwig II (die overigens uitsluitend ’s nachts en incognito arriveerde om publiek te ontlopen), filosofen zoals Friedrich Nietzsche, en componisten als Franz Liszt, Peter Tsjaikovski, Anton Rubinstein, Camille Saint-Saëns en Edvard Grieg.

Artistiek was de prestatie monumentaal, al worstelde de enscenering met de toenmalige stand der techniek: de mechanische draak in Siegfried arriveerde

te laat uit Engeland (de kop was per abuis naar Beiroet in Libanon verscheept), en de kabels waarmee de Rijnmaagden boven het toneel 'zwommen' piepten hoorbaar. Tsjaikovski prees de muziek maar klaagde steen en been over de overvolle eetgelegenheden in het dorp, terwijl Nietzsche in Bayreuth het definitieve failliet van zijn vriendschap met Wagner bezegelde; hij zag in het pompeuze festival een capitulatie voor de Duitse keizerlijke bourgeoisie.

Financieel was het festival een catastrofe. De Festspiele sloten af met een verpletterend tekort van 148.000 Mark. Wagner zag zich genoodzaakt de deuren onmiddellijk te sluiten. Pas in 1882 kon het theater voor een tweede editie heropenen, dankzij fondsenwerving en de voltooiing van Wagners laatste meesterwerk, Parsifal. Toen Wagner op 13 februari 1883 in Venetië stierf, liet hij een theater achter dat een mythische status genoot, maar zonder financieel fundament of geregelde structuur zat.

2. De dynastie: Cosima en Siegfried Wagner

Cosima Wagner en het ontstaan van de orthodoxie

Na Wagners overlijden leek het festival ten dode opgeschreven. Niemand geloofde dat de Festspiele zonder de megalomane energie van de schepper konden voortbestaan. Het was zijn weduwe, Cosima Wagner (buitenechtelijke dochter van Franz Liszt en gravin Marie d'Agoult), die met ongekende administratieve discipline, aristocratisch standsbesef en fanatieke devotie het theater redde.

Cosima institutionaliseerde het festival door het om te vormen tot een periodiek terugkerend evenement (in 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1899, en vanaf 1901 tweejaarlijks). Haar leiderschap rustte op twee onaantastastbare pijlers:

De vastlegging van de Bayreuther Canon: Cosima bepaalde dat uitsluitend de tien 'volwassen' meesterwerken van Wagner op de heuvel mochten opgevoerd worden. De vroege opera's (Die Feen, Das Liebesverbot, Rienzi) werden verbannen naar het reguliere operabedrijf. De canon bestond onwrikbaar uit

Der Fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, de vier Ring-delen en Parsifal.

De dogmatische 'Stil-Treue': Cosima beschouwde zichzelf niet als kunstenares, maar als de bewaarder van de Graal. Wagners regieaanwijzingen uit 1876 en 1882 werden gecodificeerd als heilige wet. Elke pas, elk armgebaar, elke stand van het hoofd en elk geschilderd naturalistisch doek werd genoteerd en decennialang exact zo herhaald. De personages moesten 'spreken met hun handen' via een geformaliseerde systeem van pathetische gebaren.

Onder Cosima werd Bayreuth een wereldwijd merk en een sociaal trefpunt voor de internationale elite, maar artistiek dreigde het festival te verstenen in een
19e-eeuws museum.

Siegfried Wagner: de voorzichtige modernisering

In 1908 droeg de inmiddels bijna blinde Cosima de algehele leiding over aan haar zoon, Siegfried Wagner. Siegfried, zelf een begaafd componist van sprookjesopera's en een fijnzinnige dirigent, stond voor de aartsmoeilijke opgave om het festival te moderniseren zonder openlijk te breken met het onaantastbare dogma van zijn moeder.

Integratie van nieuwe theatertechnieken: Hij verving de platte, beschilderde zijcoulissen geleidelijk door driedimensionale, plastische podiumconstructies.

Licht als dramaturgisch instrument: Geïnspireerd door de baanbrekende ideeën van de Zwitserse theatertheoreticus Adolphe Appia begon Siegfried licht in te zetten als een emotionele en ruimtelijke factor, in plaats van louter als functionele belichting van het podium.

Muzikale professionalisering: Hij trok dirigenten van buiten de strikte familiekring aan, zoals Arturo Toscanini, die in 1930 als eerste niet-Duitse dirigent triomfen vierde op de heuvel met Tristan und Isolde en Tannhäuser.

Siegfried wist het festival door de diepe crisis van de Eerste Wereldoorlog (toen het theater tien jaar lang gesloten bleef) en de daaropvolgende hyperinflatie van de Weimarrepubliek te loodsen. Bij de heropening in 1924 klonk echter al een verontrustend politiek geluid: de zaal werd gedomineerd door Duits-nationale revanchisten, en het publiek zong na afloop van Die Meistersinger spontaan het Deutschlandlied. Toen Siegfried in augustus 1930 plotseling bezweek aan een hartaanval, verdween de laatste matigende stem binnen de familie.

3. De donkere jaren: Het nationaalsocialisme en de Kriegsfestspiele

De ideologische verkoping onder Winifred Wagner

Na Siegfrieds dood nam zijn weduwe, de in Groot-Brittannië geboren Winifred Wagner (geboren Williams), de leiding over. Winifred was reeds vanaf 1923 een fanatiek en overtuigd aanhangster van Adolf Hitler. Toen Hitler na zijn mislukte bierkellerputch in 1923 gevangen zat in Landsberg am Lech, voorzag Winifred hem van het schrijfpapier waarop hij Mein Kampf dicteerde.

Vanaf Hitlers machtsovername in 1933 werd de heuvel in Bayreuth getransformeerd tot het representatieve culturele hart van het Derde Rijk.

Persoonlijke band met Hitler: Hitler beschouwde Bayreuth als zijn spirituele thuisbasis. Hij verbleef tijdens de Festspiele regelmatig in het gastenverblijf van Villa Wahnfried, waar de Wagner-kinderen (Wieland, Wolfgang, Friedelind en Verena) hem aanspraken met “Onkel Wolf”.

Ideologische annexatie: Wagners muzikale drama’s werden door nazi-ideoloog Alfred Rosenberg en propagandaminister Joseph Goebbels systematisch geherinterpreteerd als völkische, antisemitische manifesten. Vooral Die Meistersinger von Nürnberg (met Hans Sachs’ slottoespraak over die heilige deutsche Kunst) en Der Ring des Nibelungen werden gepresenteerd als mythische voorlopers van het Germaanse Rijk.

Financiële staatszekerheid: Hitler stelde het festival persoonlijk vrij van belastingen, kocht jaarlijks duizenden kaarten op via de nazi-vrijetijds-

organisatie Kraft durch Freude (KdF) en subsidieerde het operabedrijf rechtstreeks uit de staatskas.

Artistieke vernieuwing in een totalitaire schaduw

Paradoxaal genoeg brachten de jaren dertig in Bayreuth op het gebied van podiumtechniek en zang grote artistieke prestaties voort. Winifred trok de getalenteerde intendant van de Berlijnse Staatsopera, Heinz Tietjen, aan als artistiek leider, bijgestaan door de decorontwerper Emil Preetorius en de wereldberoemde dirigent Wilhelm Furtwängler. Preetorius en Tietjen ontwierpen ensceneringen die esthetisch gezien afstand namen van het 19de-eeuwse realisme en streefden naar een monumentaal classicisme met strakke lijnen en expressieve lichtvlakken.

Tegelijkertijd voltrok zich een brute zuivering: joodse musici, zangers en medewerkers werden ontslagen en vervolgd. Slechts in zeer zeldzame gevallen gebruikte Winifred haar invloed bij Hitler om individuele joodse of homoseksuele artiesten tijdelijk de hand boven het hoofd te houden, niet uit politiek verzet, maar louter om de artistieke continuïteit van 'haar' festival te waarborgen.

In 1943 en 1944 werd uitsluitend nog Die Meistersinger von Nürnberg opgevoerd - geregisseerd door de jonge Wieland Wagner - als cultureel symbool van de Duitse overwinning. Toen in de zomer van 1944 de geallieerde troepen oprukten en de totale oorlogstoestand werd uitgeroepen, viel definitief het doek. In april 1945 werd Bayreuth gebombardeerd door Amerikaanse vliegtuigen, waarbij de zaal van Villa Wahnfried werd verwoest. Het Festspielhaus zelf bleef miraculeus ongedeerd en diende in de eerste naoorlogse jaren als recreatiecentrum voor Amerikaanse soldaten, compleet met variétéshows en basketbalwedstrijden.

De wedergeboorte: 'Neu-Bayreuth' (1951)

De denazificatie en de overdracht aan de broers

Na de ineenstorting van het nazi-regime bevond Bayreuth zich in een toe-

stand van absolute morele en materiële ruïne. De naam Wagner was voor velen synoniem geworden met genocide, militarisme en fascistische propaganda. Winifred Wagner werd tijdens haar denazificatieproces (Spruchkammerverfahren) aangemerkt als 'minder schuldige' (Minderbelastete), maar mocht onder druk van de publieke opinie en de geallieerden nooit meer een officiële functie bekleden binnen het festival.

In 1949 droeg Winifred haar rechten over aan haar twee zonen: Wieland Wagner (het artistieke genie) en Wolfgang Wagner (het zakelijke en organisatorische talent). Samen stonden de broers voor een gigantische uitdaging: hoe kon een theater heropenen waarvan de muzikale canon zo diep besmet was geraakt door het Derde Rijk?

De esthetische tabula rasa van Wieland Wagner

Op 29 juli 1951 openden de deuren van het Festspielhaus voor de eerste naoorlogse Festspiele. De opening begon met een louterende uitvoering van Beethovens Negende Symfonie door het Festspielorchester onder leiding van Wilhelm Furtwängler. Wat het publiek vervolgens op het toneel te zien kregen bij Parsifal en Der Ring des Nibelungen, sloeg in als een donderslag bij heldere hemel. Deze stijl zou de theatergeschiedenis in gaan als Neu-Bayreuth:

Radicale deconstructie van het verleden: Alle historische rekwisieten waren verdwenen. Geen gehoornde helmen, geen gevlochten blonde vlechten, geen zwaarden, geen berenhuiden en geen nationalistische eikenkloof meer.

De lege ruimte: Wieland Wagner reduceerde het toneel tot een gigantische, schuin aflopende cirkelvormige schijf (die Scheibe), badend in het niets.

Lichtregie als architectuur: Het licht werd de eigenlijke decorbouwer. Door middel van subtiele kleurschakeringen, diepe slagschaduwen en felle spotlights creëerde Wieland ruimtes die niet materieel, maar puur psychologisch waren.

Invloed van de dieptepsychologie: Wieland baseerde zijn regies niet langer op Germaanse heldenverhalen, maar op de psychoanalyse van Sigmund

Freud en de archetypische theorieën van Carl Gustav Jung. De goden en helden van Wagner waren tijdloze, universele symbolen geworden van het menselijk onbewuste: machtswellust, vrees, incestueuze verlangens en het verlangen naar verlossing door de dood.

Het gouden vocale en muzikale tijdperk

Neu-Bayreuth was niet alleen een scenische revolutie, maar luidde ook een muzikale bloeiperiode in. Wieland en Wolfgang wisten de beste zangers en dirigenten van hun tijd aan zich te binden. Dirigenten als Hans Knappertsbusch (de ongekroonde koning van de langzame, monumentale Parsifal-interpretaties), Joseph Keilberth, Clemens Krauss, André Cluytens (de eerste Franse dirigent op de heuvel in 1955) en Karl Böhm drukten hun stempel op het orkest.

Op het toneel schitterde een generatie zangers die decennialang de standaard zou bepalen voor de Wagner-zang:

Astrid Varnay en Birgit Nilsson als ongeëvenaarde Brünnhildes en Isoldes.

Wolfgang Windgassen: de ultieme heldentenor die Siegfried, Tristan en Parsifal met een ongekende vocale lyriek en intelligentie vertolkte.

George London, Hans Hotter en Theo Adam als autoritaire, tragische Wotans en Amfortassen.

De plotselinge dood van Wieland Wagner aan longkanker in 1966, op amper negenenveertigjarige leeftijd, maakte een abrupt einde aan deze creatieve lente. Wolfgang Wagner bleef alleen achter aan het roer en moest op zoek naar nieuwe impulsen om te voorkomen dat de abstracte stijl van zijn broer zou vervallen in een nieuw, steriel academisme.

5. De grote waterscheiding: 1976 en de Jahrhundertring

De schok van het honderdjarig bestaan

In de vroege jaren zeventig begon de sobere stijl van Neu-Bayreuth scheuren te vertonen. Wat in 1951 revolutionair was, voelde vijfentwintig jaar later aan als een veilige vlucht vooruit: door Wagners drama's uitsluitend als tijdloze mythen te ensceneren, ontweek men immers de brandende vraag naar de concrete historische en maatschappelijke wortels van diens oeuvre.

Voor het honderdjarige jubileum van het festival in 1976 besloot Wolfgang Wagner alles op het spel te zetten. Hij passeerde de traditionele Duitse operaregisseurs en engageerde een Frans team van radicale vernieuwers: de 31-jarige theater- en filmregisseur Patrice Chéreau, de modernistische componist een dirigent Pierre Boulez, decorontwerper Richard Peruzzi en kostuumontwerper Jacques Schmidt.

Het resultaat, dat de geschiedenis zou ingaan als de Jahrhundertring (de Eeuwring), bracht een schokgolf teweeg die de internationale operawereld voorgoed veranderde.

De constructie van de Jahrhundertring

Chéreau baseerde zijn interpretatie grotendeels op het essay The Perfect Wagnerite (1898) van George Bernard Shaw. Daarin betoogde Shaw dat de Ring geen sprookje over kabouters en draken was, maar een messcherpe maatschappijkritische analyse van de negentiende-eeuwse industriële expansie en de opkomst van het roofbouwkapitalisme:

Das Rheingold: het goud van de Rijn werd niet bewaakt in een feeërieke rivierbedding, maar bij een kolossale, betonnen hydro-elektrische stuwdam. Wotan en de goden waren gekleed als zelfgenoegzame victoriaanse kapitalisten en grootgrondbezitters. De Nibelungen waren geknechte fabrieksarbeiders die zwoegden in de mijnschachten van Nibelheim.

Die Walküre: Wotans burcht Walhalla was veranderd in een vervallen paleis met spiegels en klassieke zuilen. Wotan, grandioos vertolkt door Donald McIntyre, zong zijn grote monoloog in de tweede akte terwijl hij wanhopig in een spiegel keek en zijn pruik afrukte: de god als een bankroete politicus die

verstrikt geraakt in zijn eigen verdragen en wetten.

Siegfried: De jonge held Siegfried (vertolkt door René Kollo en later Manfred Jung) was geen nobele Germaanse ridder, maar een verwilderd, gewelddadig kind van de natuur dat door intrigant Mime werd gemanipuleerd en met een reusachtige mechanische stoomhamer zijn zwaar Nothung smeedde.

Götterdämmerung: De Gibichungen waren decadente industriëlen in jacquet en avondjurk. Aan het einde van het drama, nadat Brünnhilde (de onverschrokken Gwyneth Jones) zichzelf had opgeofferd en Walhalla in vlammen opging, draaiden de naamloze arbeiders en toeschouwers zich op het podium langzaam naar de zaal. Ze staarden het publiek zwijgend aan: de wereld was niet verlost, de mensheid stond er voortaan alleen voor.

De veldslag in de zaal en de canonisering

Muzikaal brak Pierre Boulez radicaal met de logge, zware Duitse directietraditie. Met snelle tempi, uiterste dynamische precisie en een transparante, analytische orkestklank ontdaan van elk sentiment, legde hij de moderniteit van Wagners partituur bloot.

De reacties tijdens de premièrezomer van 1976 waren ronduit gewelddadig:

Het conservatieve publiek beschouwde de productie als heiligschennis en een ‘Franse aanval op het Duitse erfgoed’.

In de zaal werd luidkeels gefloten, gejoeld en getoeterd met scheidsrechterfluitjes

Voor- en tegenstanders raakten fysiek slaags in de pauzes; smokings werden gescheurd en programmaboekjes verbrand.

Er werden anonieme dreigbrieven en zelfs bommeldingen gestuurd naar de festivaldirectie.

Wolfgang Wagner hield echter zijn rug recht en weigerde de productie van de

affiche te halen. Gedurende de vijf jaar dat de productie liep (1976 – 1980), voltrok zich een opmerkelijke transformatie: het publiek begon de emotionele gelaagdheid, de fenomenale personenregie en de dramatische logica van Chéreau te begrijpen.

Bij de laatste van in totaal 16 cycli in augustus 1980 beleefde Bayreuth een van de grootste triomfen uit zijn bestaan: na het doven van de slottonen barstte een staande ovatie los die 45 minuten aanhield, waarbij het doek maar 101 keer openging. De Jahrhundertring markeerde de definitieve doorbrak van het Regietheater in de internationale operawereld. Voortaan volstond het niet meer om een partituur louter muzikaal correct uit te voeren; een enscenering diende een intellectuele, kritische dialoog aan te gaan met het werk en zijn maatschappelijke context.

6. Het postmoderne tijdperk: De weg naar het heden

Het tijdperk na Chéreau: Spraakmakende experimenten

Na de schok van 1976 kon Bayreuth nooit meer terugkeren naar de veilige traditie. Wolfgang Wagner, die het festival tot aan zijn aftreden in 2008 met straffe hand leidde, maakte van de Groene Heuvel een open podium voor de meest dwarse, spraakmakende theaterregisseurs van Europa. Niet elk experiment slaagde, maar de intellectuele inzet bleef onverminderd hoog:

De ‘Langsleuf-Ring’ van Peter Hall en Georg Solti (1983): Een poging om terug te keren naar een naturalistische lezing met naakte Rijnmaagden en mythische decors, die door critici unaniem werd neergesabeld als een saaie, esthetische stap achteruit.

Harry Kupfers dystopische Ring (1988): Onder leiding van de Oost-Duitse regisseur Harry Kupfer en dirigent Daniel Barenboim werd het podium omgetoverd tot een “Weg van de Geschiedenis” – een oneindige, met staal en neoplaten geplaveide catwalk na een nucleaire of ecologische catastrofe.

Heiner Müllers Tristan und Isolde (1993): De legendarische Oost-Duitse toneelschrijver Heiner Müller ontwierp een uiterst verstilde, post-

apocalyptische enscenering met honderden gepantserde borstplaten en geometrische kleurvlakken, gedirigeerd met zinderende intensiteit door Daniel Barenboim.

Christoph Schlingensiefs Parsifal (2004): De schoktherapeut Christoph Schlingensief shockeerde de burgerlijke Wagnerianen door van Wagners laatste opera een eclectische reflectie op dood, rotting, Afrikaanse voodoo-rituelen en vergankelijkheid te maken, compleet met filmbeelden van een ontbindend konijn.

De machtsstrijd en de komst van Katharina Wagner

Rond de eeuwwisseling raakte het festival verlamd door een slepende dynastieke opvolgingsstrijd. Wolfgang Wagner weigerde decennialang zijn post te verlaten, wat leidde tot openlijke conflicten met de Richard-Wagner-Stiftung en bittere vetes binnen de familie. Pas in 2008 trad de inmiddels hoogbejaarde Wolfgang terug, waarna de leiding werd toevertrouwd aan zijn twee dochters: Katharina Wagner (uit zijn tweede huwelijk met Gudrun Mack) en haar halfzus Eva Wagner-Pasquier. Sinds het vertrek van Eva in 2015 berust de artistieke en zakelijke leiding exclusief bij Katharina Wagner.

Onder Katharina's bewind zette het festival de lijn van de compromisloze esthetische provocatie voort:

Frank Castorfs Ring (2013): Ter gelegenheid van Wagners tweehonderdste geboortedag ontwierp Volksbühne-icoon Frank Castorf een theatrale deconstructie waarin het goud van de Rijn werd vervangen door ruwe aardolie. De handeling verplaatste zich van een benzinestation aan de Amerikaanse Route 66 via de olievelden van Bakoe en de Alexanderplatz in Oost-Berlijn naar Wall Street. Muzikaal werd deze productie gered door het fenomenale, hoekige en emotionele directiespel van de Russisch-Oostenrijkse dirigent Kirill Petrenko.

Tobias Kratzers Tannhäuser (2019): Een van de meest bejubelde producties van de 21e eeuw. Kratzer presenteerde Venus en haar gevolg als een bende anarchistische vrijbuiters - inclusief een dwergacteur en de feministische dragqueen Le Chateau Chocola - die in een roestige kampeerbus door Duits-

land trokken en botsten met het elitaire, burgerlijke operapubliek van de Wartburg/het Festspielhaus.

Valentin Schwarz' Ring (2022): Gepresenteerd als een modern 'Netflix-serie'-familiedrama, waarin de Ring geen magisch sieraad was, maar een gekidnapte jongen (het kind als het ultieme kapitaal van de toekomst).

7. Bayreuth vandaag en de uitdagingen voor de toekomst

Na honderdvijftig jaar bevinden de Bayreuther Festspiele zich op een historisch scharnierpunt. Het festival heeft het totalitarisme, oorlogen, familievetes en esthetische omwentelingen overleefd, maar wordt in het hedendaagse tijdsgewricht geconfronteerd met fundamentele artistieke, demografische, maatschappelijke en technologische vraagstukken.

1. Demografie, ticketverkoop en cultuurbezoek

Decennialang gold een toegangsbewijs voor Bayreuth als het moeilijkst verkrijgbare cultuurgoed ter wereld. Muziekliefhebbers moesten tien tot vijftien jaar lang schriftelijk brieven sturen om één felbegeerde kaart te bemachtigen.

Door de digitalisering van de verkoop, de veroudering van het traditionele Wagner-publiek en veranderende patronen in cultuurconsumptie is die decennialange wachtlijst echter verdampt. Hoewel het festival nog altijd zeer goed bezocht wordt, zijn voorstellingen niet meer vanzelfsprekend binnen enkele minuten uitverkocht. Het festival staat voor een dringende taak om een jongere, meer diverse en internationale generatie toeschouwers aan te spreken, zonder zijn loyale, kapitaalkrachtige basis van doorgewinterde Wagnerianen van zich te vervreemden.

2. Diversiteit en de orkestbak

Eeuwlang was de orkestbak van het Festspielhaus een exclusief patriarchaal bolwerk. Hoewel grote zangeressen op het podium altijd het gezicht van het festival hebben bepaald, duurde het tot 2021 – 145 jaar na de opening –

voordat de allereerste vrouwelijke dirigent ooit de trap naar de mythischer Abgrund afdaalde: de Oekraïense dirigente Oksana Lyniv, die triomfeerde met een energieke lezing van Der Fliegende Holländer. Sindsdien is de weg geopend voor een meer diverse leiding, met optredens van gerenommeerde vrouwelijke musici zoals Nathalie Stutzmann.

3. Technologische innovatie: Augmented Reality

Bayreuth zoekt daarnaast aansluiting bij de nieuwste digitale technologieën. In de spraakmakende productie van Parsifal (2023), geregisseerd door de Amerikaanse theatermaker Jay Scheib, werd voor het eerst geëxperimenteerd met Augmented Reality (AR). Toeschouwers die een speciale bril droegen, zagen boven het fysieke toneel een virtuele laag van rondvliegende zwanen, giftige bloemen, vallende speren en abstracte datafiguren zweven. Hoewel de technologie vanwege de hoge kosten aanvankelijk slechts voor een deel van de zaal beschikbaar was, toonde het aan dat de Groene Heuvel nog altijd bereid is technologische grenzen op te zoeken, net zoals Richard Wagner dat in 1876 deed met zijn mechanische stoommachines en decorkabels.

4. De canon-discussie: Moet het heiligdom open?

Een van de meest pregnante musicologische debatten betreft het dogma van de Bayreuther Canon. Moet het festival tot in de eeuwigheid uitsluitend worden gereserveerd voor de tien canonieke meesterwerken vanaf Der Fliegende Holländer?

Steeds luider klinkt de roep om het festival open te stellen:

Wagners vroege werken: Met name de grand opéra Rienzi – een werk met een gigantische muzikale en historische impact – ontbreekt nog altijd op de heuvel.

Werken van tijdgenoten en erfgenamen: Critici en vernieuwers opperen regelmatig om bij uitzondering sleutelwerken op te voeren die een directe symbiose vormen met Wagners oeuvre, zoals Ludwig van Beethovens Fi-

delio,
Franz Liszts symfonische gedichten, of opera's van Richard Strauss (Elektra)
en Gustav Mahler.

Tot op heden houdt de leiding strikt vast aan de canon, maar de druk om het
festivalprogramma te verbreden teneinde nieuwe dramaturgische verbanden
te leggen, neemt gestaag toe.

5. Monumentenzorg en de akoestische erfenis

Het Festspielhaus is een kwetsbaar, monumentaal houten gebouw. De afgelopen jaren zijn grootschalige, honderden miljoenen euro's kostende renovaties uitgevoerd aan de gevel, het dak, de toneeltoren en de kleedkamers.

De allergrootste uitdaging voor de komende decennia is het verduurzamen en klimatiseren van het gebouw zonder de wereldberoemde houtakoestiek aan te tasten. Elke aanpassing aan het pleisterwerk, de houten stoelen of de vloerconstructie brengt het risico met zich mee dat de magische klankbalans van de mystische Abgrund onherstelbaar wordt beschadigd.

Conclusie: Een levende arena

Honderdvijftig jaar na die zonovergoten augustusnamiddag in 1876, toen keizers en koningen over de stoffige Frankenstrasse naar de heuvel reden om het begin van Das Rheingold te horen, blijft Bayreuth een uniek fenomeen in de mondiale cultuurgeschiedenis.

Het festival is nooit een ongevaarlijke plek geweest. Het heeft geflirt met de macht, zich laten corrumperen door het meest moorddadige regime uit de menselijke geschiedenis, en heeft zichzelf daarna via genadeloze artistieke zelfreflectie opnieuw moeten uitvinden. Juist die complexe, pijnlijke gelaagdheid maakt het festival zo vitaal.

Bayreuth is geen tempel voor kritiekloze heldenverering en geen statisch monument voor een overleden titaan. Het is een rusteloze intellectuele arena waar muziek, politiek, filosofie en menselijke kwetsbaarheid met elkaar botsen. Zolang het theatergebouw op de Groene Heuvel weigert een museum te zijn, en zolang regisseurs, dirigenten en zangers Wagners partituren blijven bevragen, ontleden en herinterpreteren, blijft de droom van het Gesamtkunstwerk springlevend.

Freddy Cys

Geraadpleegde literatuur en bronnen:

Standaardwerken over de geschiedenis van Bayreuth

Frederic Spotts (1994): Bayreuth: A History of the Wagner Festival
Jonathan Carr (2007): The Wagner Clan
Nike Wagner: Wagner Theater
Hans Rudolf Vaget (2017): Wehvolles Erbe: Richard Wagner in Deutschland
George Bernard Shaw (1898): The Perfect Wagnerite

Officiële archieven en instituten

Bayreuther Festspiele (Officiële Website) Voor historische overzichten van producties.

Documentaires en media (ter ondersteuning)

- Wagner epos (1983): Wagner, biografische miniserie geregisseerd door Tony Palmer
The Golden Ring (1965): Documentaire over de opnames van Solti
Chéreau's Ring des Nibelungen (1980): De officiële video-registratie van de Jahrhundertring

Daniel Barenboim wordt het eerste erelid in de geschiedenis van de Bayreuther Festspiele (Freddy Cys)

31 augustus 2026

De dirigent en pianist ontving de ongekende onderscheiding tijdens het 150-jarig jubileumseizoen van het Festival, als erkenning voor zijn langdurige band met Bayreuth en zijn buitengewone artistieke prestaties.

Daniel Barenboim is benoemd tot het eerste erelid in de 150-jarige geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Hij ontving de onderscheiding tijdens een ceremonie op de Groene Heuvel op de slotdag van het jubileumseizoen van het festival.



De 83-jarige dirigent en pianist werd geëerd voor zijn decennialange verbondenheid met Bayreuth en zijn uitzonderlijke artistieke verdiensten. Op de oorkonde, ondertekend door festivaldirecteur Katharina Wagner, staat vermeld dat het erelidmaatschap werd toegekend ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan van het festival.

Barenboim bedankte het festival later in een bericht op sociale media. Hij noemde de onderscheiding een “prachtige eer” en sprak zijn dankbaarheid uit aan vrienden en collega’s, in het bijzonder dirigent Simone Young en mezzosopraan Waltraud Meier, voor hun toespraken en eerbetoon.

Volgens de Nordbayerischer Kurier was Barenboim zichtbaar ontroerd toen

het publiek de uitreiking begroette met een langdurige staande ovatie en “bravo”-geroep. Onder andere Katharina Wagner en Young namen deel aan de ceremonie. Barenboims band met Bayreuth gaat meer dan vier decennia terug. Hij maakte zijn festivaldebuut in 1981 en dirigeerde er tot 1999 voorstellingen van Tristan und Isolde, Parsifal, Die Meistersinger von Nürnberg en Der Ring des Nibelungen.

Dit artikel verscheen oorspronkelijk in het Engels op MOTOPERPETUO CLASSICAL MUSIC GLOBAL NEWS, een website die wekelijks bericht over klassieke muziek en waar u zich kunt aanmelden voor de nieuwsbrief. Wij kregen de uitdrukkelijke toestemming van de uitgevers om deze bijdrage te vertalen naar het Nederlands en te publiceren in WagnerNieuws. We danken hen dan ook van harte voor deze samenwerking.

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

Colofon

Hebben meegewerkt aan deze editie:

- Bruno Vanneste
- Bernard Huyvaert
- Wim De Paepe
- Freddy Cys
- Freddy Mortier
- Hans Vandenberghe

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 Bock-Hendrix Thierry & Annuska, De Breucker Koenraad, Schoonjans Dirk, De Pourcq Caroline, 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.