

WEIßT DU WAS DU SAHST ?

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Deel 10 Theaterregisseurs onder de artistieke leiding van Wolfgang Wagner

door Jos Hermans

Het was één van de vreselijkste belevenissen van mijn leven. Deze terreur van het publiek en van het orkest! Ik had in de orkestbak van tijd tot tijd de indruk dat voor en achter mij de hel losbrak. Verscheidene orkestleden wilden bewijzen dat ik niet in staat was om de Ring te dirigeren. Daarom speelden zij, weliswaar niet letterlijk vals, maar dan toch niet in overeenstemming met wat ik had verlangd. Reeds de repetities waren een kwelling en als dan bij de première, bij het begin van het derde bedrijf van *Götterdämmerung* in het auditorium ook nog het koor van de fluitjes inzette, stond ik op het punt om alles daar te smijten. Maar omdat dat precies de reactie geweest zou zijn waar mijn reactionaire tegenstanders op hoopten, ben ik ermee doorgegaan. Dàt plezier heb ik hun niet willen gunnen.

PIERRE BOULEZ over de Ring van 1976,
Der Spiegel, december 1999

De artistieke crisis waarin het festival van Bayreuth na Wieland Wagners dood was afgegleden had Wolfgang Wagner, de alleenheersende artistieke leider, vrij snel tot het inzicht gedwongen dat hij zonder hulp van buitenaf niet in staat zou zijn om Bayreuth zijn internationale uitstraling terug te bezorgen. Terwijl beroemde solisten en dirigenten het zinkende schip verlieten bleef er hem uiteindelijk weinig andere keuze over als elders op zoek te gaan naar frisse ideeën, nieuwe technieken uit te proberen en de regie uit handen te geven. Naast zijn eigen ongeïnspireerde, ouderwetse non-interpretaties kwamen er vanaf 1969 nu ook gedurfde, experimentele producties tot stand die hij buitenshuis bestelde bij regisseurs die opera in eerste instantie als theater benaderden.

De basis voor deze radicale aanpak was door de beide broers bij de heropening van het festival in 1951 reeds vastgelegd. Zij wortelde in het besef dat Bayreuth, als tempel voor de in zwijm vallende Wagnergelovige, voor de toekomst ten dode was opgeschreven. In de plaats daarvan diende er een *Werkstatt* te komen, een workshop waar Wagners opera's zouden worden onderworpen aan een niet aflatende herevaluatie en experimenteel lust. Wieland had zijn ensceneringen altijd gezien als 'work in progress'. Elk seizoen opnieuw had hij ze gecorrigeerd en bijgestuurd. Juist daardoor had Bayreuth de naoorlogse reputatie van 'levend operatheater' verworven en juist daardoor was het voor het publiek ook telkens een avontuur geweest om er naartoe te trekken. Na bijna een eeuw lang gepoogd te hebben om in Bayreuth de perfecte modelopvoeringen tot stand te brengen die Richard Wagner zich had gedroomd -zijn originele intentie bij de creatie van het festival- werd deze utopie nu erkend als een onbereikbaar ideaal. Het workshop-concept werd nu het waarmede van de post-Neubayreuth era. Wagners werken levend houden betekende hen voortdurend opnieuw interpreteren om ze relevant te maken voor een eigentijds publiek. Het festival werd niet langer het eindpunt maar een lanceerplat-

form voor zangers, dirigenten en regisseurs. De voorstellingen werden met even grote zorgvuldigheid voorbereid als in het verleden maar het belangrijkste objectief was om experimenteel theater tot stand te brengen.

Der fliegende Holländer (1969)

Eerst gokte Wolfgang op August Everding, een theaterregisseur uit München en Josef Svoboda, een Praags architect en decorontwerper. Die moesten *Der Fliegende Holländer* van 1969 van enige 'Gewitter und Sturm' voorzien. Everding nam opzettelijk afstand van Neubayreuth en presenteerde de opera als een allegorische, romantische ballade. Svoboda's decors hulden de voorstelling in een passende stemming vol romantiek, mystérie en bedreiging. Uit de opera extraheerde hij enkele cruciale thema's die hij vereenvoudigde en tot de kern van de productie maakte. Dalands vissersboot nam de voorkant van het toneel in beslag. Het schip van de Hollander stak daar met zijn grote, zwarte voorsteven torenhoog en dreigend boven uit. Van daarboven, 40 voet boven de toneelvloer en gehuld in een glinsterend, bevreemdend licht leverde de Hollander zijn grote monoloog af. Het was een opwindende scène.

In het tweede bedrijf verdween het schip van de Hollander door een goocheltruuk met het licht: door het belichten van symbolische decorstukken -een deur, een portret en vissersnetten- werd het dek van Dalands boot getransformeerd tot het interieur van zijn huis. De netten waren bedoeld om tegelijk Senta's gevangenschap duidelijk te maken als de fantasiewereld waarin zij leefde. Het onwezenlijke van die wereld werd tevens gesuggereerd door een tot leven gebracht portret van de Hollander dat bewoog binnen zijn kader om vervolgens te verdwijnen wanneer de Hollander in eigen persoon op het toneel verscheen. De finale met Senta's sprong in de zee was eerder conventioneel.

Everding en Svoboda kregen een goede pers, hoewel sommige recensenten kritisch bleven ten aanzien van de combinatie van abstractie en realisme. De solisten werden op gejuich onthaald: Leonie Rysanek (Senta),

Donald McIntyre (Hollander), Martti Talvela (Daland), Jean Cox (Erik), René Kollo (Steuermann). Dat was evenwel niet het geval voor de directie van Silvio Varviso.

Hoewel de voorstelling uiteindelijk zeer verdienstelijk was gebleken, was de tandem Everding-Svoboda er niet in geslaagd om van het festival opnieuw een opwindende thuishaven van de kunst te maken. Bij Wolfgang Wagner groeide daarom de overtuiging dat hij zulks enkel kon bereiken met provocerende en heterodoxe interpretaties. Hij achtte het daarom noodzakelijk om theaterregisseurs naar Bayreuth te halen die nauwelijks wat met Wagneriaanse opera te maken hadden gehad, die nauwelijks iets van Wagner afwisten of die zelfs helemaal geen opera-ervaring hadden.

Tannhäuser (1972)

Voor zijn nieuwste productie van Tannhäuser deed hij eerst een beroep op de vermaarde Milanese dramaticus Giorgio Strehler. Toen die het aanbod afwees wendde hij zich tot de Berlijnse regisseur Götz Friedrich. Friedrich had school gelopen bij Walter Felsenstein, de beroemde theatervernieuwer en propagandist van realistisch muziektheater aan de Komische Oper in Berlijn. Alhoewel Wolfgang al vaker Oost-Duitse solisten had geëngageerd –die waren immers goedkoper– was zijn invitatie van een Oost-Duitse regisseur destijds een gedurfde stap waarmee hij zijn beide vitale financiële bronnen, –de Beierse deelregering en de al even conservatieve ‘Freunde von Bayreuth’– voor het hoofd had kunnen stoten. Het was tevens een grote artistieke gok. Friedrich had nooit voordien een Wagneropera geregisseerd en Wolfgang had nooit één van zijn producties gezien. Bovendien gaapte er tussen de avant-garde van Bayreuth en die van Oost-Duitsland een diepe kloof. Typisch voor de aanpak van Oost-Duitse regisseurs was een onmiskenbaar engagement dat ongetwijfeld sterk beïnvloed was door de politieke situatie waarin zij moesten werken. Meestal probeerden zij om situaties en personen te ontmaskeren. De historische context waarin een werk was ontstaan en de persoonlijke omstandigheden van de componist werd door hen minstens even belangrijk gevonden als de theatrale of muzikale vorm. Kenmerkend voor de school van Felsenstein waren een dynamische presentatie, dramatische klaarheid, een precieze beeldentaal, een sterke profilering van de personages en duidelijke regie-aanwijzingen voor de zangers. De acteursregie stond hierbij zo centraal dat deze aanpak bekend werd als ‘Regietheater’.

Sinds Wieland Wagner had geen enkele productie in Bayreuth zich op zo’n originele wijze met Tannhäuser ingelaten. Friedrichs uitgangspunt was nog drastischer als dat van Wieland: *“Wij die opera en muziektheater maken, moeten ons telkens opnieuw afvragen waarom wij een werk opnieuw opvoeren, met welke bedoeling wij dat doen en voor wie het is bedoeld”*. Volgens Friedrich moest de sleutel tot het werk worden gezocht in de context waarin het werk was ontstaan, namelijk in Wagners eigen worsteling met een onderdrukkende maatschappelijke orde, een restant van de sociale hiërarchie waarmee de protagonist van het stuk eveneens wordt geconfronteerd. Door af te stappen van de traditionele interpretatie – de door erotische en vergeestelijkte liefde verscheurde man– en het werk voor te stellen als een kroniek van de kunstenaar in zijn relatie tot de sa-

menleving, kreeg het stuk tanden en werd het pas echt interessant. Tannhäusers dilemma was de vraag hoe hij zijn creativiteit en integriteit kon behouden, enerzijds zonder zich te conformeren aan sociale normen en anderzijds zonder de maatschappelijke banden op te geven die een kunstenaar nodig heeft om zijn boodschap ingang te laten vinden. En dus vertelde de opera het verhaal van de als outcast behandelde kunstenaar die zich niet conformeert aan de heersende sociale normen. *“Het werk was sterk autobiografisch”*, aldus Friedrich in het programmaboek, *“niet alleen voor Wagner de kunstenaar maar ook voor Wagner de politieke rebel van 1849.”* Wat hij verzweeg was dat het werk ook autobiografisch was met betrekking tot zichzelf, als kunstenaar werkend in een communistische staat. Tannhäuser werd daarmee een parabel van de reis van de kunstenaar op zoek naar zichzelf, doorheen innerlijke en uiterlijke werelden, een reis die hem leidde van een artificieel paradijs (de Venusberg) naar een wereld van ideologische dwang en sociale repressie (de Wartburg en Rome). Zelfrealisatie was onmogelijk zowel in de ene als in de andere wereld.

Wereldse en hemelse liefde werden niet als tegenstellingen beschouwd maar als de keerzijden van dezelfde medaille –Venus en Elisabeth werden voor het eerst door dezelfde solist gezongen– en Elisabeth stierf niet als een heilige maar als een oud, gebroken en eenzaam schepsel. Tannhäuser zelf ging niet ten onder als een verlore zondaar maar als een man wiens tragedie besloten lag in zijn falen om aansluiting te vinden met zijn leefwereld. Met zijn herinterpretatie van de verlossingsidee hoopte Friedrich zijn twintigste-eeuwse publiek duidelijk te maken dat geloof in sociale tolerantie het geloof in mirakels zou kunnen vervangen.

Tijdens de ouverture was een Tannhäuser te zien, die de reële wereld van de Wartburg verlatend, op de vlucht sloeg naar de fantasiewereld van de Venusberg. Het bacchanaal werd door John Neumeier gechoreografeerd als een fantasie, als een seksuele en sadomasochistische nachtmerrie onder de doden en de verdorvenen, aldus demonstrerend dat erotische excessen onvermijdelijk leiden tot barbarij, wreedheid en dood. De decors waren kaal, mysterieus, bedreigend en lelijk. De minnezangerszaal van het tweede bedrijf was een somber, weerzinwekkend podium gemaakt van 14 trappen en verwijzend naar een bazige, hiërarchische samenleving. Het was een duidelijke verwijzing naar het Derde Rijk en een metafoor voor het lot van de kunstenaar, die aangemoedigd werd wanneer hij het regime steunde en naar de kampen werd verbannen als hij dat verzuimde. Aan het woord was Wagner de revolutionair eerder dan Wagner de messianistische verlosser.

De frisse bries die Wolfgang Wagner zich voor zijn Groene Heuvel had gewenst kreeg meteen de kracht van een heuse orkaan. Sinds de beruchte opvoering van Parijs in 1861 had geen enkele Tannhäuser zulke furore gemaakt. Destijds ging het in Parijs om een handvol onruststokers, nu sloeg de woede zowat iedereen om het hart. Muziekcritici klaagden over de ongewone regie en de bizarre choreografie, de kale decors en de provocerende kostuums. De outfit van het gevolg van de landgraaf leek verdacht veel op de uniformen van stormtroepen, de van Rome terugkerende pelgrims leken eerder op een onderdrukt proletariaat komende uit de fabriek. Vooral de kostuums gaven de indruk dat

deze Tannhäuser ging over klassenstrijd, over een totalitair politieapparaat en over verlossing van de kunstenaar in een socialistische staat. De uitstekende prestaties van Gwyneth Jones (Venus en Elisabeth), Bernd Weikl (Wolfram), Hans Sotin (landgraaf) verloren hun glans door de slechte prestatie van Hugh Beresford als Tannhäuser.

Wie zijn kritiek nog het minst spaarde, was dirigent Erich Leinsdorf zelf, die het daaropvolgende jaar weigerde om terug in de orkestbak af te dalen. Leinsdorf beschuldigde Friedrich ervan zijn artistieke integriteit te hebben opgeofferd ten bate van een politiek statement. Later zou hij over Friedrich in zijn memoires nog altijd zure opmerkingen blijven optekenen: *“In zijn voorbereidingen had hij het hele werk van Marx, Engels, Trotsky, Liebknecht herlezen. Wat hij niet had herlezen was Wagner”*. Maar de originele zondaar was Wolfgang, die door Leinsdorf van “berekende oneerlijkheid” werd beticht door Friedrich uit te nodigen enkel en alleen “pour épater les bourgeois”.

Een gechoqueerde burgerij was inderdaad het resultaat. Zelden of nooit voorheen had de theatergeschiedenis zo’n merkwaardig voorbeeld afgeleverd van het leven als imitatie van de kunst, zulk een perfecte transpositie in een auditorium van wat zich net daarvoor op het toneel had afgespeeld. Op één namiddag was Götz Friedrich Tannhäuser geworden en zag het Duitse establishment van 1972 zich gespiegeld in het Thüringer establishment van de dertiende eeuw. Friedrich werd aangeklaagd als een gevaarlijke rooie die een bedreiging vormde voor de Bondsrepubliek en die maar best terug kon worden gezonden naar Oost-Duitsland. Sommigen beschuldigden hem ervan de opera in een communistische aanslag op het nazisme te hebben getransformeerd, anderen om het werk te hebben gebruikt om de niet te stuiten triomf van arm over rijk te hebben willen celebreren. De paradox was natuurlijk weer dat Friedrich, de vermeende communistische propagandist, zijn hele carrière had gewijd aan de strijd tegen de ideologische repressie van het communistisch regime in Oost-Duitsland.

Anti-clericaal, anti-religieus en anti-establishment was Friedrichs Tannhäuser de meest schaamteloze ideologische productie die tot dan toe op het toneel van Bayreuth had gestaan. Wolfgang, die zijn regisseur bleef steunen, werd schuldig bevonden door associatie. Hij ontving bedreigingen en hopen giftige brieven die hem bestempelden als “de rooie directeur van het festival” en als “propagandist van sovjet-ideeën”. En zo had Wolfgang Wagner tenslotte zijn slag thuis gehaald. Niets kon beter bewijzen dan een schandaal van zulke omvang dat Wagners werken nog steeds vermochten te spreken tot de hedendaagse wereld. Niets had beter kunnen demonstreren dat de mengeling van politiek en cultuur nog steeds dynamiet produceerde in Duitsland. Alleen in Bayreuth had een operaopvoering zulke explosie kunnen veroorzaken. Alle commotie was echter snel voorbij : het volgende seizoen werd de productie de hemel in gezegen.

Tristan und Isolde (1974)

Friedrichs ophefmakende Tannhäuser werd gevolgd door een zuivere “son et lumière”-enscenering van Tristan und Isolde door het Everding-Svoboda team. De

kaalslag op het toneel was bijna totaal. De decors werden gesuggereerd door de belichting. In het tweede en derde bedrijf werden beelden van gebladerde geprojecteerd op een netwerk van ontelbare verticaal opgehangen touwen die een bijna glasachtige doorzichtigheid bereikten. Kleur en licht leken vloeibaar. De taferelen waren daardoor tastbaar en mysterieus tegelijk. De effecten waren oogstrelend door hun visuele magie. Veranderingen in kleur en wisselende patronen in de belichting bepaalden de atmosfeer van elk tafereel en spiegelden de stemming van muziek en de handeling.

Het eerste bedrijf speelde zich af op de boeg van wat een moderne lijnboot leek. Het toneelbeeld werd gedomineerd door een conventioneel zeil. Elk bedrijf werd gemarkeerd door een verschuiving van de werkelijke wereld naar de private wereld van de minnaars. Het drinken van de liefdesdrank werd gevolgd door een plotse black-out die de beide geliefden in een bad van diepblauw licht hulde terwijl achter hen het zeildoek glinsterde in het maanlicht. Het tweede bedrijf was een sprookjesachtig tafereel dat beheerst werd door onduidelijke vormen en weelderige kleuren, die varieerden van diepgroen tot herfstig bruin en, tijdens de liefdes-scène, tot inktachtig blauw. In het laatste bedrijf werd het toneel afgeboord door strenge muren met op de achtergrond het silhouet van een enorme, abstracte glinsterende boom.

Everding had zich een weg gezocht die zowel van Wielands minimalisme afweek als van Friedrichs ruwe abstracties. Zijn producties waren oogstrelend en humaan; zijn personages waren echte mensen waarmee het publiek zich kon identificeren. De sterke regie en de visuele pracht van zijn Tristan werden in het premièrejaar geëvenaard door de directie van Carlos Kleiber –het grote succes van het seizoen- en door de uitstekende vocale prestaties van Catarina Ligendza (Isolde), Helge Brilioth (Tristan), Donald McIntyre (Kurwenal), Yvonne Minton (Brangäne) en Kurt Moll (Marke).

De Ring (1976)

In 1972 had de Franse dirigent en componist Pierre Boulez van Wolfgang Wagner carte blanche gekregen om een bijzonder productieteam samen te stellen ter voorbereiding van de eeuwfeestring van 1976. Boulez deed eerst een beroep op de beroemde Zweedse cineast en regisseur Ingmar Bergman. Toen die hem per telegram liet weten dat niets ter wereld hem met grotere afschuw vervulde als Richard Wagner en als ook Peter Brook geen interesse bleek te hebben voor het project, werd een tijdlang onderhandeld met Peter Stein van de Berlijnse Schaubühne. Die samenwerking strandde op Steins moeilijke verhouding met Bayreuth en op een aantal van zijn onredelijke voorwaarden. Stein eiste ondermeer dat de conservatieve Beierse politicus Franz Josef Strauss verbod zou krijgen om de voorstellingen bij te wonen. Toen Boulez tenslotte voor de piepjonge Patrice Chéreau koos, kon dit als een grote gok worden beschouwd. Chéreau, wiens enige vertrouwde met Wagner was, dat hij in 1972 in Parijs eens doorheen een vertoning van Die Walküre had geslapen, nam de job zonder voorkennis en met grote onbevangenheid ter harte. Samen met decorontwerper Richard Peduzzi en kostuumontwerper Jacques Schmidt was de Ring daarmee in de handen gekomen van een volbloedig Frans productieteam en daardoor meteen ook voorbe-

stemd voor de controverse: het werd de meest sensationele productie die ooit in Bayreuth op de planken had gestaan sinds het ontstaan van het festival in 1876.

Als theaterregisseur in hart en nieren zag Chéreau de Ring in de eerste plaats als een vehikel voor opwindende acteerprestaties, opwindender dan er tot dan toe ooit op het toneel van Bayreuth te zien waren geweest. De acteursregie werd dan ook het belangrijkste element van deze productie.

Het drama zelf beschouwde Chéreau als een allegorie over de macht, over de manier waarop macht wordt aangewend en hoe zij vernietigend kan werken. Vernieuwend waren de decors, de kostuums en de eigenzinnige regie waarmee hij de personages niet als goden opsloot in hun mythisch universum maar voorstelde als mensen van vlees en bloed. Chéreau's Ring was geen tijdloze Ring maar een Ring met specifieke historische referenties en met de negentiende eeuw als voornaamste tijdsas, de tijd van Richard Wagner zelf, een tijd die hij nooit had opgehouden te bekritisieren. Chéreau's meest ketterse daad was dat hij het werk niet behandelde als één geheel maar als vier afzonderlijke delen. De vier delen van de tetralogie kregen elk afzonderlijk hun eigen dramaturgie die zich grotendeels entte op George Bernard Shaws antikapitalistische duiding met Rheingold als metafoor voor de pre-industriële wereld; Die Walküre als de vroeg-kapitalistische wereld met Hunding als eerste entrepreneur; Siegfried als de tijd van de 19e eeuwse industrialisering en Götterdämmerung als de interbellumperiode van het pre-fascistisch kapitalisme.

Vanaf de openingsscène van Rheingold waarin de Rijn symbolisch te zien was in de vorm van een hydro-elektrische krachtcentrale, was het duidelijk dat dit geen Ring was zoals alle andere. De schat werd bewaakt door drie uitdagende hoertjes die de op sex beluste arbeider Alberich het bloed onder de nagels pestten. De familie Wotan woonde in een renaissancestisch palazzo en hulde zich in chique negentiende-eeuwse kledij. De Ring werd uit Alberichs hand gehakt, aldus de sadistische brutaliteit van het kapitalisme demonstrerend. Het walhalla leek op een kruising tussen een Toscaans heuvel dorp en Wall Street.

Die Walküre opende niet in Hundings hut maar op de binnenkoer van een palazzo. De daaropvolgende liefdesscène werd gespeeld met een passie die goed was voor een X-kwotering. Het tweede bedrijf begon in het salon van het walhalla wiens karige meubilair een grote spiegel omvatte en een slinger, opgehangen aan een onzichtbaar plafond. Fricka verscheen in een witte gedecolleteerde belle époque jurk en Wotan in een statige kamerjas. Zijn grote monoloog hield hij voor de spiegel die hij in een indrukwekkend gebaar met zijn kamerjas bedekte zodra hij de aanblik van zichzelf niet langer kon verdragen. Het derde bedrijf opende op een spookachtig kerkhof waar de Walküren de dode helden naartoe brachten met karren getrokken door levende paarden. In de laatste scène maakten de kerkhofmuren plaats voor wat Chéreau had bedoeld als een gletsjer maar dat eerder leek op een Azteekse pyramide.

Siegfried gaf een gigantische moderne smidse te zien en een Mime met een gedeukte koffer, klaar om het hazepad te kiezen.

In het tweede bedrijf was Fafner te zien als een reusachtige speelgoeddraak op wiel tjes. Niet onder de linde

van een indrukwekkend woud maar in een ontbladerd kreupelbosje luisterde Siegfried naar het geruis van de bomen. De woudvogel zat gevangen in een kooitje.

Het Gibichungenpaleis was een loggia met klassieke zuilen, uitgerust met enkel een moderne stoel als meubilair. Gunther droeg een hedendaagse smoking en Guttrune een modieus kleed van de betere couturier. Een slonzige, halfgeschoren Hagen droeg een gekreukt pak terwijl Siegfried, die in een haveloos plunje was gearriveerd, zich in een smoking hees voor zijn huwelijk. Tijdens het slottaferieel was een massa te zien die recht de zaal instaarde met een uitdrukking van verwaasde hopeloosheid.

Bij het vallen van het doek ontstond het grootste tumult uit de geschiedenis van de Festspiele waarbij het publiek zich verdeelde in twee vijandige kampen. Meteen na de openingsvoorstelling ontstond er al een bloedig handgemeen waarbij de nieuwste echtgenote van festivaldirecteur Wolfgang Wagner haar galakleed aan flarden zag gaan. Van een andere dame werd de oorring afgerukt - tegelijk met het bijbehorende lichaamsdeel. Er volgden doodsbedreigingen en bommeldingen, vriendschappen en geplande huwelijken werden afgebroken. Siemens dreigde zich als sponsor terug te trekken, de Vrienden van Bayreuth boden aan om een volledig nieuwe productie te financieren als die van Chéreau maar werd geschrapt. Om de nieuwe afvalligheid te bekampen vormden Wagner-fundamentalisten een "Aktionskreis für das Werk Richard Wagners". Er ontstond mitterij in het orkest.

Eens te meer was de oude Bayreuther Geist in staat gebleken zijn verlamme werking uit te oefenen op een vorm van theatervernieuwing. Ondanks enkele eigenaardigheden was deze productie niet meer revolutionair dan andere die in Kiel, Kassel, Londen, Milaan, Genève of Leipzig op de planken hadden gestaan. Maar hetgeen elders, aan de rand van de Wagnerbeschaving, zonder belediging voorbij kon gaan, gold als een sacrilegie in het schrijn zelf. Wieland had weliswaar heiligschennende daden gesteld maar hij was tenminste een Duitser geweest en bovendien een Wagner. "*Heb je gezien wat hij gedaan heeft met onze Wagner*", was de vaak gehoorde klacht die op straat te noteren viel volgens de reporter van Nouvelles Littéraires. Profanatie vormde inderdaad een groot deel van het probleem. Voor de politieke conservatievelingen was de productie ondraaglijk omdat Chéreau niet alleen de Germaanse goden van hun sokkel had gehaald -Wieland had dat vroeger ook reeds gedaan- maar hij had hen en hun wereld belachelijk gemaakt. Voor hen was dit geen ernstige opera meer maar vaudeville, cabaret, sciencefiction, satire, grand guignol. Aan iedereen die het horen wilde vertelde Winifred Wagner dat zij Chéreau zou vermoorden als ze hem ooit te zien zou krijgen. Voor een goede Ring moest je nu naar Salzburg trekken, zo beweerde zij. Een goed jaar later bekende zij aan Chéreau dat woede meer waard was geweest dan verveling. En zo oordeelde uiteindelijk ook het internationale publiek dat zijn bijzondere veerkracht demonstreerde door de laatste opvoering in 1980 van deze aanvankelijk zo extreem controversiële productie te belonen met een ovatie die 90 minuten aanhield.

De muzikpers reageerde ongeveer in dezelfde zin. Iedereen vond er wel ergens zijn schitterende momen-

ten in terug. Er was veel lof voor de flair en de expertise van de regie en het acteren van de solisten. *“De woede zou minder intens zijn geweest indien Mr Chéreau een prutswerkje had afgeleverd; het ergste is dat zijn productie zoveel rake en verhelderende uitspraken over de Ring heeft gedaan”*, schreef The Times. Terwijl vele Franse critici als de dood waren om toe te geven dat het een Fransman was geweest die zulke herrie had veroorzaakt, ging Le Monde achter de productie staan: *“Chéreau’s productie bewees dat het mogelijk was om door middel van hard te werken iets nieuws te bereiken in deze steriele wereld”*. Door de New York Times werd Chéreau aan de schandpaal genageld als een “onbesuisde regisseur” en zijn productie veroordeeld als *“weinig te maken hebbende met de Ring cyclus”*.

Ernstige critici namen de productie op verschillende punten onder vuur. Het ontbrak haar aan de intellectuele en visuele coherentie, de tijdloosheid en universaliteit van Wielands Ring. Veeleer was het een verwarde collage van mythe, psychologie, sociale commentaar en milieubewustheid. De voorstelling was een onbegrijpelijke mengeling van het mythische, het middeleeuwse, het midden negentiende-eeuwse en hedendaagse met een stoet aan onverenigbare toneelbeelden. Decors en regie waren vaak in schaamteloze tegenspraak met de partituur. De onderliggende interpretatie was gebaseerd op slechts één van de thema’s van de componist, namelijk sociale revolutie, hetgeen het veelomvattende werk aanzienlijk had gereduceerd.

De bewering dat het een marxistische Ring betrof, was klinkklare onzin. Door zijn vijandigheid ten aanzien van wetenschap, industrie en urbanisatie, was Chéreau’s behandeling eerder een onbedoelde aanslag op Duits conservatisme en fascisme. Zijn visie was meer antimodernistisch dan antikapitalistisch. Wat subversief was aan de productie was zijn behandeling van het drama. Tot dan toe hadden zelfs de grootste beeldenstormers nog altijd de essentie van Wagners regieaanwijzingen gerespecteerd. Deze schakel was nu gebroken. Na Chéreau kon niets, zelfs Bayreuth niet, nog hetzelfde blijven.

De storm van verontwaardiging die opstak rond dirigent Pierre Boulez was minstens even groot. Boulez had zijn lezing van de partituur even heterodox bedoeld als de enscenering zelf. Sommigen keurden zijn interpretatie bij voorbaat af vanwege al datgene wat op het toneel was te zien. Anderen die de productie zelf goed vonden verklaarden toch gechoqueerd te zijn door wat zij hoorden. Een groot deel van de critici trad de meerderheid van de orkestleden bij in hun kritiek dat Boulez de partituur niet goed beheerste. Zij klaagden dat hij de grandeur van de partituur niet goed had weergegeven en een lezing gaf die, ondanks enkele schitterende momenten, in feite bloedeloos was. *“Net zoals Chéreau op het toneel, presenteert hij een eenzijdige en een kleinschalige visie van het werk als geheel”*, aldus The Observer. Terzelfdertijd werd Boulez geprezen voor zijn *“fijnkorrelig en doorzichtig orkestraal weefsel”* evenals voor *“een zekere lyrische tederheid die nieuw is in zijn manier van dirigeren”*. Dit was ook de visie van Le Monde die Boulez *“een perfectie in het detail, een transparantie, een finesse en een uitzonderlijk evenwicht”* toeschreef, kwaliteiten die al jaren typisch waren voor zijn dirgeerstijl.

Peter Hofmanns Siegmund was het onbetwiste vocale hoogtepunt van het seizoen. Karl Ridderbusch stak zijn persoonlijke ergernis ten aanzien van de productie in zijn beide rollen van Hagen en Hunding en deed dat uitstekend. Gwyneth Jones (Brünnhilde), Donald McIntyre (Wotan), Hannelore Bode (Sieglinde), Yvonne Minton (Waltraute), Zoltan Kelemen (Alberich), Eva Randova (Fricka), René Kollo (de jonge Siegfried) en Jess Thomas (Siegfried) kregen allen gemengde kritieken.

Der fliegende Holländer (1978)

Voor zijn nieuwe productie van Der Fliegende Holländer in 1978 deed Wolfgang een beroep op een andere protégé van Felsenstein, Harry Kupfer, het hoofd van de opera van Dresden. Samen met zijn decorontwerper Peter Sykora ontwierp Kupfer een post-Neubayreuth stijl die getuigde van een onwezenlijk realisme dat zelfs tegen het surrealisme aanleunde. In elk geval stond zijn interpretatie op het hoge niveau dat dit werk in Bayreuth altijd al te beurt was gevallen.

In Kupfers eigenzinnige herinterpretatie werd de opera voorgesteld als zich afspelend in de fantasie van Senta, een hysterisch personage dat de voorstelling domineerde en op het toneel aanwezig bleef van het begin tot het einde. De ouverture, die gespeeld werd met open doek, toonde haar staande op een platform boven het toneel als in trance. Bij het crescendo van het stormmotief viel het portret van de Hollander van de muur; zij nam het op en knelde het in haar armen als een zwijgende getuige van alles dat zou volgen. Het schip van de Hollander verscheen in de vorm van twee enorme handen die zich openden en een geketende Hollander aan land wierpen. Wat aanvankelijk een galeiboot leek werd tijdens het duet van Senta en de Hollander in het tweede bedrijf getransformeerd in een met bloemen overladen liefdesboot. Het laatste bedrijf met zijn briljant geregisseerde koorscènes eindigde met Senta’s sprong uit het venster onder de afkeurende blikken van een starende massa.

Sommigen begrepen het stuk als een psychodrama over schizofrenie; anderen zagen het verband met Henrik Ibsen, als de rebellie van een vrouw tegen de inperkende normen van een burgerlijke maatschappij met de dood als enige ontsnappingsmogelijkheid. Iedereen was het er over eens dat het een tragedie betrof zonder verlossing, zonder transfiguratie, zonder medelijden. De grootste lof kwam uiteindelijk van diegenen die vonden dat Kupfer dit vroege werk van Wagner op een geniale manier had omgetoverd tot één van zijn meest relevante en krachtigste statements. Met zijn snel wisselende taferelen, die een geweldige vaart gaven aan de vloeiende impressies van Senta’s fantasiewereld, had Bayreuth een technisch huzarenstukje afgeleverd. De decors vermengden op handige en intelligente wijze een sterke vorm van realisme met een subjectieve vorm van bovennatuurlijkheid.

Het succes rustte op de schouders van Lisbeth Balslev, zonder wie de productie “ondenkbaar” zou zijn geweest, aldus Die Neue Zeitschrift für Musik. Ook Simon Estes (Hollander), Matti Salminen (Daland), Robert Schunk (Erik) deelden in de lofbetuigingen. Dennis Russell Davies dirigeerde de Dresden-versie.

Alhoewel er tijdens het premièrejaar evengrote afkeuring als onbegrensde lof te noteren viel, was het mettertijd duidelijk dat deze productie één van de grootste na-

oorlogse successen van de Werkstatt Bayreuth was geworden.

Lohengrin 1979

Zeven jaar na het Tannhäuser-schandaal keerde Götz Friedrich terug naar Bayreuth. Ditmaal mocht hij zich wagen aan Lohengrin, een stuk dat hij verbond met zijn vorige productie via de personages van Tannhäuser en Elsa. Beide beschouwde hij als sociale outcasts en beide waren op zoek naar zelfrealisatie en naar waarheid; de eerste volgde een weg die leidde naar rebellie en dood, de laatste verschanste zich in zichzelf, in een toestand van verinnerlijking die eindigde met zelfvernietiging. In tegenstelling tot andere regisseurs beschouwde Friedrich Lohengrin als Wagners meest pessimistische opera en de productie zelf reflecteerde deze sombere instelling. Enerzijds adopteerde hij heel wat van de abstractie, de stilering en het symbolisme van Wieland Wagners versie van 1958, anderzijds verwierp hij het uitbundige kleurspel van diens weelderige productie, zonder evenwel het postmodern realisme ten volle uit te spelen zoals hij dat van Felsenstein had geleerd. Gunther Uecker ontwierp de decors. Lohengrins traditionele blauw en zilver werd vervangen door zwart en staal en gedurende heel de voorstelling was de toneelvloer bedekt met een loden plaat die de patriarchaal-militante sociale orde moest symboliseren. De prelude werd gespeeld met open doek en toonde Elsa ondergedompeld in een nachtmerrie. Het eerste bedrijf speelde zich niet af in een landelijke omgeving langs de oevers van de Schelde maar in een science-fiction-achtig vertrek. Het was een koud en onheilspellende tafereel waarbij Brabantse en Saksische krijgers langs beide zijden van het toneel stonden opgesteld tegen een zwarte wand versierd met stalen bouten. Lohengrin arriveerde in een verblindend licht boven op een draaiende schijf waarmee de breuk met de strikte en geordende wereld van Brabant aanschouwelijk werd gemaakt. Ook de bruidskamerscène vond plaats in een sombere ruimte, enkel gedecoreerd met stalen staven en een reusachtig gevederd bed. De productie viel een goede ontvangst te beurt. Friedrich werd de verdienste toegeschreven de legende, het romantisch sprookje en het historisch verhaal succesvol tot één geheel te hebben gesmeed. Tegelijkertijd had hij de idee van het mirakel nieuw leven ingeblazen. De kritiek stoorde zich voorname-lijk aan de sombere decors maar van de zijde van het publiek viel geen tegenstand te bespeuren. Alle traditionalisten leken wel uitgestorven. Edo de Waarts directie leverde hem geen nieuwe invitatie op. Hij werd vervolgens vervangen door Woldemar Nelsson.

Tristan und Isolde 1981

Voor de nieuwe productie van Tristan und Isolde deed Wolfgang eerst een beroep op Patrice Chéreau. Toen die het liet afweten besloot Wolfgang op de suggestie van Daniel Barenboim in te gaan en Jean-Pierre Ponnelle te engageren die net een bizarre Ring had afgeleverd in Stuttgart. Ponnelle's enige voorwaarde was dat Isolde's liefdesdood van het toneel zou mogen worden geweerd en enkel als de fantasie van het koortsige brein van Tristan mocht worden uitgebeeld. Het werd een sprookjesachtige versie zoals nooit tevoren. Tristan en Isolde werden getransformeerd in Pelléas en Mélisande. Melancholie was aanwezig maar weinig tragedie; hartverwarmende schoonheid ook maar weinig hartverscheurende droefheid. Over de visuele betove-

ring werd jaren later nog gesproken. Vooral het tweede bedrijf was memorabel: in de luwte van een gigantische boom in wiens kruin ontelbare piepkleine lichtjes glinsterden vermeden de geliefden zich aan de rand van een waterplas. Sommigen vonden het te versuikerd, een beetje zoals Hansje en Grietje. Het laatste bedrijf werd inderdaad als Tristans agoniserende hallucinatie uitgebeeld. De tragische held vermocht daardoor 25 minuten langer te leven en stierf in de armen van Kurwenal en de herder. Na het premièrejaar verscheen niemand anders meer op het toneel; Marke en Melot waren enkel zichtbaar als schaduwen terwijl Isolde haar liefdesdood zong vanuit de orkestbak. De solisten René Kollo (Tristan), Johanna Meier (Isolde), Hermann Becht (Kurwenal), Matti Salminen (Marke) en Hanna Schwarz (Brangäne) kregen een goede pers. Over de directie van Barenboim was er geen eensgezindheid. Door sommigen werd hij veroordeeld tot een symfonisch dirigent met weinig verstand van opera terwijl Opern und Konzert zover ging om te schrijven dat "*Bayreuth nu eindelijk eens een groot wagneriaans dirigent bezat*"

Parsifal 1982

De eeuwfeestopvoering van Parsifal in 1982 viel te beurt aan Götz Friedrich. Decorontwerper Andreas Reinhardt ontwierp één van de meest ongebruikelijke sets die ooit in Bayreuth te zien waren geweest. Vertrekkend van Gurnemanz woorden "*Tot ruimte wordt hier de tijd*" ontwierp Reinhardt decors die tegelijk poëtisch en realistisch aandeden en die tijd en ruimte naadloos in mekaar over leken te doen gaan. Voor het eerst in de geschiedenis van Bayreuth was zelfs de kleinste verwijziging naar Joukowsky's Byzantijnse tempel totaal afwezig. "*Binnen deze ruimte wilde ik de conventionele visuele beelden vernietigen en het publiek aanzetten om naar nieuwe visuele mogelijkheden te exploreren*", aldus verdedigde hij zijn concept. Dat deed hij inderdaad door een ruimte te creëren die zowel de wetten van de normale perceptie als van de fysica leken uit te dagen. Het leek alsof hij met zijn decor het Palazzo della Civiltà Italiana bij Rome binnenste buiten had gekeerd en op zijn zij had gelegd. Het publiek keek op kamers binnen in een toren. Diepte gaf de indruk van hoogte te zijn. Klingsors kasteel was een hi-tech labo. De bloemenmeisjes, een nachtmerrie voor elke regisseur, waren overtuigend erotisch in hun magische tuin die eerder op een bordeel leek. Ongewoon als ze was kreeg de voorstelling toch met verbazend weinig kritiek af te rekenen. Friedrichs Parsifal was een geseculariseerde Parsifal, een sociale commentaar zonder religieuze connotaties. Een elitaire, gesloten gemeenschap had zijn gevoel voor medelijden en humaniteit verloren, en de broederschap op de rand van het failliet gebracht. Op het einde, dat tevens een nieuw begin inluidde, stelde de gemeenschap zich open, de ridders legden hun zwaarden en helmen neer en vrouwen traden de wereld van de graal binnen. Alhoewel de utopie van een vredevolle maatschappij niet was verzekerd leek zij binnen bereik. De onderliggende notie was dat de wereld behoefte had aan medelijden als een menselijke, sociale behoefte. Een zwakheid, zelfs voor diegenen die de productie goed vonden, was de moeilijkheid om de link te leggen tussen de manier waarop Friedrich het werk uitbeelde en de betekenis die hij aan de opera wenste te geven. Tenminste één persoon zat zowel met de encenering als met de interpretatie in zijn maag: James Levine achtte de voorstelling ondraaglijk.

Hij gaf de partituur een priesterlijke lezing die regelrecht indruiste tegen de bedoelingen van Friedrich. Oper und Konzert schreef dat Levines directie de schoonheid van de partituur aan de oppervlakte bracht maar dramatisch animo miste; hij veranderde Parsifal in wat het niet was -'een kerkdienst met mooie muziek'. Toen Levine weigerde om na het seizoen 1988 de productie nog verder te dirigeren, koos Wolfgang partij voor zijn dirigent, en verving de productie door zijn eigen versie.

De cast van het eerste seizoen werd als zeer geslaagd beschouwd. Peter Hoffmann werd beschouwd als een ideale Parsifal; Leonie Rysanek maakte een geslaagde comeback als Kundry; Simon Estes was een indrukwekkende Amfortas; Hans Sotins Gurnemanz, Franz Mazura's Klingsor en Matti Salminens Titurel werden allen goed onthaald.

De Ring 1983

Met de Ring van 1983 kende Bayreuth één van zijn schitterendste flops. In de voorbereiding tot deze Ring was Wolfgang begonnen met de keuze van de dirigent: Georg Solti had hij reeds tweemaal vruchteloos proberen te strikken. Nu stemde Solti toe onder voorwaarde dat het werk een ouderwetse, romantische behandeling zou krijgen, zonder psychologische interpretaties, politieke analyses of stilistische abstracties. Solti engageerde daarop Peter Hall als regisseur. Volgens Hall hadden Wieland en Wolfgang symbolische versies van de Ring gebracht om de psychologische elementen in de opera's voor het voetlicht te brengen; Chéreau's politieke interpretatie was een reactie daartegen geweest. Zijn Ring zou nu een reactie tegen Chéreau worden. Hij besliste om niet alleen de regieaanwijzingen van de componist te volgen tot en met de laatste kikker, ram, paard, beer en vogel maar ook om het vaak verwaarloosde sensuele en seksuele element te beklemtonen. *"Ik wilde een Ring zien gebaseerd op de natuur, over het weer, over de regen en de wolken, water en bergtoppen en vuur"*, zei hij. Aan William Dudley die de decors bouwde, maakte hij duidelijk dat hij echt water wilde, echt vuur, echte bomen, een paard dat leek op een echt paard, en een ruitje dat getrokken werd door echte rammes. Deze sprong achterwaarts stond haaks op elke artistieke trend die in Bayreuth had plaatsgevonden sinds de laatste 50 jaar. Zulke productie was al jaren een droom van alle conservatieve wagnerianen die verlangden -al was het maar voor één keer- om eens een echte ouderwetse, naturalistische Ring te ervaren, die de sfeer van 1876 zou bezitten en gerealiseerd zou worden met de technische middelen van vandaag. Maar Hall ging verder en verbond er een robuust Engels anti-intellectualisme aan. Hij karakteriseerde de Ring als *"een kindersprookje, veredeld tot een mythe voor volwassenen"* die zelfs voor een twaalfjarige begrijpelijk moest zijn.

Het productieteam besloot om sensatie te verwekken vanaf de openingsscène van Rheingold, de scène waar je, zoals Chéreau het uitdrukte, je kaarten op tafel moet gooien, en liet de rindochters naakt in een grote met water gevulde kuip rondzwemmen waarbij de beelden door middel van spiegels in het auditorium werden projecteerd. Nu bleek het in de praktijk zo goed als onmogelijk om 50 ton water kwijt te spelen tijdens het daaropvolgende tussenspel van 2 minuten en 45 seconden. Er moest daarom een complex en kostelijk platform worden geconstrueerd om het zwembad te be-

dekken. Om zowel plaats te bieden aan de kuip als aan de platformconstructie op het toneel, was het noodzakelijk om het toneel te versterken om de additionele 65 ton aan gewicht te torsen. Al na twee scènes was het duidelijk dat het productieteam zich zware technische problemen op de hals had gehaald. Mettertijd ging het van kwaad naar erger. Decors en kostuums arriveerden te laat, speciale effecten moesten worden geannuleerd, het budget werd overschreden en er werd meermaals met ontslag bedreigd. Het Britse team sprak geen Duits. Het Duitse personeel sprak geen Engels.

Hall en Dudley werden koppigheid, veeleisendheid en ondankbaarheid verweten. Zelf vonden zij de Duitse staf onwillig, onefficiënt en vijandig. Het eindresultaat van dit alles was dat na drie jaar van hard labuur enkele uren voor de première van *Götterdämmerung* nog steeds aan de slotscène werd gesleuteld. De productie viel in een afgrond. Friedelind Wagner was razend: *"Dit is de grootste amateurvertoning die ik ooit in een theater heb gezien. Peter Hall heeft geen idee van de Ring, noch van regie.. Dit is de ondergang van Bayreuth"*. *"Circus-reuzen met plastic handen en gezichten, een hobbelpaard als Grane, twee opgezette rammes voor Fricka en verder Hansje en Grietje of zelfs Walt Disney decors, dit alles werkt niet"*; schreef Opera. Zoals in 1876 waren het vooral de effecten die de mist ingingen. Volgens de Sunday Times leek de Gibichungenzaal op een ouderwets spoorwegstation. De productie werd ook op fouten van stilistische incoherentie getaxeerd. *"Een juxtapositie - van stijlen bijeengesprokkeld vanuit een eeuw Wagner geschiedenis"* berichtte de New York Times. De meeste critici bleken verbaasd dat zulke slappe regie en acteerprestaties van een regisseur met de ervaring van Hall had kunnen komen. En zij gaven toe moeite te hebben met een gebrek aan conceptuele coherentie. Hall reageerde onthutst. Alsof een Ring in Bayeuth gelijk stond met een kindermusical in London verklaarde hij slapjes op een persconferentie na de première: *"Ik geloof in naviteit in het theater. Ik zou willen dat deze productie, visueel en in zijn handelingen, verstaanbaar zou zijn voor een kind"*

De productie had ook zijn verdedigers die beklemtoonden dat de samenwerking tussen Hall en Dudley een rits mooie scenische beelden had opgeleverd. *"Een poëtische, vloeiende, illusionistische opvoering"*, vond Joachim Kaiser. Die Zeit prees de productie als *"goed doordacht, van formaat, levendig, met ontroerende scènes van overweldigende schoonheid."* The Times vond dat driekwart van de voorstelling *"visueel onthutsend"* was. Walter Bronnenmeyer vond het even indrukwekkend als een film van Sneeuwwitje. En er waren diegenen die van het traditionele naturalisme hielden. De aartsconservatieveelingen van de *Aktionskreis für das Werk Richard Wagners* bedankten Hall en Solti formeel. In hun publicatie, de *Richard Wagner Blätter*, publiceerden ze een vurige apologie, die de aanvallen op Hall als een samenzwering voorstelde. De zangersprestaties van het premièrejaar waren zwak. De Duitse pers sprak van een regelrechte *Sängerdämmerung*. Dat kwam voor een stuk omdat het productieteam alle zangers probeerde te weren die voor Chéreau hadden gewerkt. Reiner Goldberg moest op het laatste nippertje vervangen worden door Manfred Jung. Hildegard Behrens zong haar eerste Brunnhilde. Siegmund Nimgens maakt een goede beurt als debuterende Wotan maar werd later ziek. Jeanine Altmeyer (Sieglinde), Hermann Becht (Alberich), Matthias Holle (Hunding),

Aage Haugland (Hagen) en Peter Haage (Mime) kregen een goede pers.

De verwachtingen ten aanzien van Georg Solti waren hooggespannen. Hij was de laatste middeneuropese romanticus, een muzikaal perfectionist en een onvermoeibare coach en repetitor. Maar hij kreeg af te rekenen met de klassieke problemen van de bedekte orkestbak. Aangezien hetgeen tijdens repetities uit de orkestbak kwam niet het grote geluid was dat hij gewoon was, experimenteerde hij met het deksel om de kleuren en de hevigere climaxen te verkrijgen die hij wilde. Uiteindelijk had hij het gevoel dat hij de juiste balans had getroffen. Maar hij bleef het een zware beproeving vinden. *"Tegen het einde van elke voorstelling had ik het gevoel dat ik het niet langer meer zou hebben kunnen uithouden"*, verklaarde hij. *"Het was niet alleen de uitputting, maar de hitte. Mensen hebben geen idee wat een dirigent afziet in die orkestbak"*. De kritiek liep het hele spectrum af. Opernwelt ging zo ver hem als waardige opvolger van Furtwängler te verklaren; Bachmann vond het de meest in het oog springende zwakte van een opvallend zwakke productie. Onvergeeflijker dan het falen van de productie zelf was de daaropvolgende houding van het triumviraat dat de productie had gecreëerd. Een terecht gegriefde Wolfgang Wagner verklaarde aan de New York Times: *"Peter Hall en Georg Solti hebben ons met een ruïne opgezadeld en ons laten stikken. Geen van beide had de moed om de productie te verdedigen en tot een goed einde te brengen"*. Niettegenstaande grote bezorgdheid omtrent de ticketverkoop hield Wolfgang de productie toch op het repertoire. Peter Schneider nam over van Georg Solti en Michael McCaffery, één van Halls assistenten deed zijn best om de boel op te ruimen tot de productie het festival uiteindelijk niet langer in pijnlijke verlegenheid bracht.

Lohengrin 1987

In 1987 mocht filmregisseur Werner Herzog zich wagen aan Lohengrin. Het resultaat had zijn eigenaardigheden maar was dankzij de decorontwerpen van Henning von Gierke van een onaardse schoonheid. De stemming van deze productie was er geen van mirakels maar van desillusie. Het koninkrijk van Brabant was doods en verlaten, een wereld van ijs, sneeuw, zwarte hemel, maan en sterren. De opera opende met zicht op een bevroren Schelde. Het tweede bedrijf speelde zich af in de ruïnes van de kathedraal en de bruidskamerscene van het laatste bedrijf speelde zich buiten af tegen een achtergrond van met sneeuw bedekte bergtoppen. Herzog liet Elsa niet sterven aan het einde van de opera maar verbroederen met Ortrud terwijl de sneeuwvlokken langzaam naar beneden dwarrelden. The cast bevatte Nadine Secunde als Elsa, Paul Frey als Lohengrin, Gabriëlle Schnaut als Ortrud, Ekkehard Wlaschiha als Telramund en Manfred Schenk als koning Heinrich.

De Ring 1988

Hoe groter de verwachtingen hoe groter het potentieel voor teleurstelling. Een operapubliek verschilt hierin niet essentieel van muizen in psychologische experimenten. De Ring van Harry Kupfer was één van de meest beloftevolle producties ooit. Zijn vorig succes in Bayreuth met de Hollander en zijn beeldenstormende producties elders in Duitsland samen met de verwerping van zijn Ring door de Weense Staatsopera als te avantgardis-

tisch, gaf voedsel aan de hoop dat hier een knap doorzicht meesterwerk te zien zou zijn, misschien zelfs de Ring van de eeuw. Doch toen hij af was hield niemand ervan en weinigen voelden zich geroepen om hem te prijzen. Wotan verborg zich achter de macho look van een donkere zonnebril. Zijn familie leek een stelletje ongeregeld met maffiose trekken. De Rijn werd gesimuleerd door een hevig groen laserlicht. Nibelheim was een hi-tech fabriekje bemand door robotachtige werknemers in witte overals. Walhalla was een glazen wolkenkrabber die de Wotan-familie besteedde door middel van een glazen lift in de kleuren van de regenboog. Hundings hut was een gladde metalen constructie bemeubeld met een ultramoderne tafel en een bijpassende boomstronk uit aluminium. Mimes smidse leek op een afgedankte industriële stoomketel -of was het een gestrande onderzeeboot? De woudvogel kwam niet uit het woud maar uit Wotan's jaszak waarna hij op de punt van zijn speer werd bevestigd en een dansje deed. Fafner, een enorm beest met metalen tentakels veranderde in zijn originele reuzengedaante op het ogenblik van Siegfrieds dodelijk slag. Tijdens de prelude van Götterdämmerung sponnen de norren de draad van het noodlot langsheen TV-antenne's. Tijdens de slotscène was een feestende menigte te zien, het cocktailglas in de hand, die het einde van de wereld gadesloeg op TV-monitoren. In essentie was deze Ring een parabel over hoe de machtshongerigen bedriegen, liegen en terroriseren om te krijgen wat ze willen en de onschuldigen daarbij in de vernieling helpen en uiteindelijk ook zichzelf. Visueel was het de lelijkste Ring de ooit in Bayreuth was te zien. Sommigen noemden hem de Chernobyl Ring. Aan de wortel van het probleem lag Chéreau. Zoals Peter Hall zich had afgezet tegen Chéreau zo reageerde Kupfer nu op de productie van Hall. Had Hall een weinig overtuigend contrast met Chéreau tot stand gebracht, Kupfers Ring kon worden beschouwd als een inferieure pastiche. Zoals zijn voorloper van 1976 viel deze Ring in het eerste jaar een slechte ontvangst te beurt maar dit keer sloeg de stemming niet om in de daaropvolgende jaren. Een van de hoofdredenen was dat Kupfers vrijheden het drama hadden vervalst. Niet alleen verscheen Wotan op plaatsen waar hij niet hoorde te zijn maar hij stuurde sommige gebeurtenissen in tegenspraak met Wagners intenties. De decors van Hans Schavernoeh hadden weinig bewonderaars. De laserbelichting van Manfred Voss werd door sommigen als betoverend ervaren, anderen vonden ze geschikt voor een provinciale discotheek. *"Zelden is de relatie tussen Wotan en Fricka of de sexualiteit van Siegmund en Sieglinde of de fysieke band tussen Wotan en Brunnhilde zo krachtig uitgebeeld"*, schreef de New York Times. Het sterke punt van de productie was de personenregie van Kupfer, meer in het bijzonder de psychologische interpretatie van de personages. Muzikaal werd het een Ring die verbeterde met de jaren met Graham Clarke als Loge en Mime, John Tomlinson als Wotan, Nadine Secunde als Sieglinde, Linda Finnie als Fricka, Gunter von Kannen als Alberich, Matthias Holle als Hunding, Philip Kang als Hagen en Waltraud Meier als Waltraute. Vervangingen na het eerste jaar kwamen de bezetting versterken: Anne Evans viel in voor Deborah Polaski als Brunnhilde, Poul Elming voor Peter Hofmann als Siegmund en Siegfried Jerusalem voor Rainer Goldberg als Siegfried. Over Barenboim waren de meningen opnieuw verdeeld. De meesten waren weinig onder de indruk maar de Figaro had het over *"Een tri-*

omf" en de Observer had "zelden beter horen spelen in Bayreuth".

Epiloog

Revoluties vreten hun kinderen op. De revolutie die door Wieland Wagner in 1951 was gelanceerd verbleekte na zijn dood door vernieuwingen die niet minder drastisch waren. In zijn pogingen om Bayreuth in het centrum van de wagneriaanse wereld te houden had Wolfgang Wagner zich met regisseurs ingelaten die de opera's relevant poogden te maken voor de huidige tijd. Daardoor waren ze provocerend, vernieuwend en opwindend. Eens aan de gang versterkte dit innovatieproces zichzelf en werd steeds meer gedurfd.

Mooi, opwindend, choquant en zelfs schandaalverwekkend als ze waren, maakten deze producties Bayreuth tot één van de levendigste plaatsen op de culturele landkaart van de wereld. Niettegenstaande al de opwinding, rijst de vraag of hetgeen op het toneel te zien was altijd wel aan Wagners intenties beantwoordde, of het de bedoelingen van de muziekdrama's verduidelijkte of versluisde, of een productie het werk intellectueel en emotioneel dicht bij het publiek bracht, en daarbij zijn toeschouwers dwong, zoals Wagner hoopte, om zichzelf en de eigen wereld erin te herkennen.

Vele van de nieuwigheden die tijdens de post-Neubayreuth periode te zien waren, vielen ook elders te beleven. Maar uitgevoerd op de Groene Heuvel kregen ze een bijzondere betekenis. Een kunstenaar is zich nooit helemaal bewust van de diepten van zijn eigen creaties, zoals Wagner zelf meer dan eens heeft toegegeven. Aangezien zijn werken de gehele spirituele kosmos pogen te omvatten, de innerlijke betekenis van het leven trachten te exploreren, openen zij de mogelijkheid tot een eindeloos avontuur. In tegenstelling tot de overtuiging van Cosima Wagner, Daniela Thode, Hans Pfitzner, Adolf Zinsstag, de Aktionskreis für das Werk Richard Wagners en alle andere wagneriaanse dogmatici, kan er geen sprake zijn van een definitieve, objectieve betekenis van Wagners werken noch van het platonische ideaal dat een productie voor altijd geldig zou blijven. De tijd marcheert verder en onze percepties van de wereld veranderen. Zelfs de meest stompzinnige operaliefhebber kan vandaag een opera niet meer zien als 50 of 100 jaar geleden. Een grote opera is als een kostbare edelsteen, die men op vele manieren kan blijven bekijken. En de sterkte van Wagner is, om het met Harry Kupfer te zeggen, dat "het spectrum van de ideeën zo onmetelijk is, dat zelfs wanneer je je een tweede en een derde keer met een werk inlaat je altijd nieuwe facetten ontdekt.. het is alsof het werk zelf verandert en plots zaken duidelijk maakt die men voordien niet eens had opgemerkt"

Terwijl het zijn derde eeuw binnenstapt is Bayreuth een symbool van de Duitse natie gebleven zoals het dat altijd is geweest. Door offers, hard labeur, veel geduld en gezond verstand, is de Duitse Bondsrepubliek uit zijn as verzezen om het best bestuurde land van de wereld te worden, met een heilzaam sociaal systeem en een economie waar de rest van de wereld met afgunst naar opkijkt. Het heeft geleidelijk aan afgerekend met zijn verleden en heeft het cruciale onderscheid geleerd tussen nationale trots en nationalisme. Op gelijkaardige wijze is het festival uit zijn moreel, politiek en financieel bankroet herzezen en heeft het door grote inspanningen en verbeelding een positie van ongeëve-

naarde artistieke eminentie bereikt. Het bevrijdde zich uiteindelijk van zijn fascistisch verleden en werd een model van goed management en innovatie. Bayreuth heeft hoogtes en laagtes gekend maar het is gebleven wat het altijd is geweest en dat nergens anders kan worden gekopieerd: een echt festival dat kan rekenen op de uitzonderlijke toewijding van artiesten en publiek, een grote historische traditie, uitzonderlijke werkomstandigheden voor de artiesten in een uitzonderlijke omgeving, het Festspielhaus zelf. Dit alles verzekert dat het een speciale plek zal blijven.

Bron: Frederic Spotts: Bayreuth - A history of the Wagner Festival, Yale University Press, 1994