

O SIEGFRIED! DEIN - WAR ICH VON JE !

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Deel 5

door Jos Hermans

"Mijn ouders noemden mij Siegfried. Welnu, ik heb geen aambeelden kapotgeslagen, geen draken gedood of vlammenzeeën overwonnen. Niettemin, hoop ik dat ik de naam niet helemaal onwaardig ben geweest want angst behoort alvast niet tot mijn aard."

SIEGFRIED WAGNER, Erinnerungen

De vriendelijke monarch

Met zijn ervaring als dirigent en decorontwerper en het volle gewicht van Cosima's institutionele erfenis achter zich, was Siegfried Wagner goed voorbereid om de Festspiele over te nemen vanaf 1906. Alles had bij het oude kunnen blijven en het festival had zijn gewone gang kunnen gaan maar in feite zat Bayreuth artistiek behoorlijk in het slop. Elders hadden de theorieën van Appia en de geschriften van de Britse decorontwerper Gordon Craig en de toepassing van elektrisch licht behoorlijk wat vernieuwing in de theaters gebracht. In Wenen hadden met deze nieuwe technieken onder Gustav Mahler en decorontwerper Alfred Roller hoogst spraakmakende en innovatieve Wagnerproducties plaatsgevonden.

Siegfried echter was niet in staat om het gewicht van een loodzware traditie van zich af te schudden, verpletterd als hij was door een dominant matriarchaat en geïndocctrineerd als hij van kindsbeen af was geweest door de ethos van Bayreuth. Intellectueel ging hij nooit door een oedipale fase: de visie van zijn ouders bleef in hoge mate onaantastbaar. Van decorontwerp tot ideologie bleef daardoor alles zowat bij het oude. Zijn eigen weg durfde Siegfried enkel te gaan door te experimenteren met technieken als kleur, belichting en met de orkestdirectie.

Gevoelsmatig was Siegfried nochtans zeer verschillend van zijn ouders: hij was zachtaardig, tolerant, joviaal en zonder de minste zweem van fanatisme in zijn lijf. Met zijn aangeboren vriendelijkheid en bescheidenheid gold Siegfried als zeer sympathiek in de omgang. De atmosfeer in Bayreuth begon daardoor te veranderen, werd menselijker, meer ontspannen, meer spontaan. Er was geen automatische vijandigheid meer ten aanzien van vernieuwing. Er was daarentegen een zekere bereidheid om te experimenteren met nieuwe technische middelen zoals belichting. De van oudsher geformaliseerde acteer- en zangstijl werd minder streng opgelegd als voorheen. De strenge alleenheerschappij van weleer maakte plaats voor een vriendelijke monarchie.

Lohengrin 1908

In de vooroorlogse jaren tot 1914 bracht Siegfried drie nieuwe producties op het toneel. Voor de Lohengrin van

1908 baseerde hij zich op Cosima's versie maar voorzag de productie van meer kleur ter verfrissing van het origineel dat hij overgoten vond van een "bruine saus". In plaats van geschilderde doeken wist hij met succes een driedimensionele citadel en een cyclorama te introduceren in het tweede bedrijf. De choreografie van groepen werd algemeen beschouwd als één van zijn grootste talenten maar zijn orkestdirectie werd koel onthaald. De zangprestaties daarentegen werden bejubeld en met de Zweedse Lily Hafgren-Waag en een hele rits Amerikaanse zangers was het duidelijk dat Siegfried een internationale cast blijvend wilde handhaven.

Meistersinger 1911

Met Die Meistersinger van 1911 behaalde Siegfried zijn grootste vooroorlogse triomf. Nog steeds schatplichtig aan Cosima's versie van 1888 was zijn mise-en-scène eenvoudiger en visueel attractiever. Daniela ontwierp de kostuums op basis van portretten van Dürer en Holbein. De opera zelf werd gepresenteerd als een zuivere komedie, hierin gesteund door de elegante lichtheid van Hans Richters directie. Lily Hafgren maakte grote indruk als Eva en Heinrich Schultz bleek als Beckmesser een terechte ontdekking van Siegfried te zijn. De meeste lof kreeg Siegfried voor zijn regie van de nachtelijke straatrel aan het einde van het tweede bedrijf. De gehele productie straalde zulke moderniteit uit dat Siegfried de reputatie verwierf één van de grootste Duitse theaterregisseurs te zijn. Enthousiastelingen vergeleken hem met Max Reinhardt, de Frankfurter Zeitung bewierookte hem als "de grootste regisseur van het ogenblik".

Holländer 1914

In 1914 volgde Der Fliegende Holländer. Hiervoor friste hij de decors van 1901 op en verleende de zangers een nooit geziene vrijheid van interpretatie van hun rol waardoor de voorstelling enigszins aan spontaniteit kon winnen. Eens te meer werd zijn orkestdirectie stijf en langdradig bevonden.

Gedurende deze jaren werd ook telkens de Ring en Parsifal hernomen in een lichtjes opgefreste versie maar met de oude decorstukken die nu zo stilaan versleten begonnen te geraken.

Alfred von Bary was de leidende tenor als Siegmund, Siegfried en Lohengrin. Walter Soomer was een excellente Wotan en een indrukwekkende Amfortas en Sachs. Ellen Gulbranson wist het publiek nog steeds te boeien als Brünnhilde. De contralto Ernestine Schumann-Heink gold als de beste Erda en Waltraute van haar tijd. Bahr-Mildenburg werd geroemd om haar demonische interpretatie van Kundry. Vele andere belangrijke rollen waren evenwel zwak bezet waardoor Siegfried de kwalijke reputatie verwerfde een onbetrouwbaar beoordelaar van stemmen te zijn. Niettegenstaande hij als dirigent zware kritiek te verduren kreeg, vertikte Siegfried het om de grote Wagnerdirigenten van zijn tijd als Mahler, Nikisch, Weingartner of Strauss te inviteren. Alleen Karl Muck en Hans Richter bleven aan het huis gekluisterd.

Ideologen aan het werk

Hoewel er zich in deze beginjaren van de 20^e eeuw minder buitenlanders onder het publiek bevonden bleef Bayreuth zijn allure als pelgrimsoord behouden. Behalve Verdi en Brahms was elke Europese componist of dirigent van betekenis ooit wel eens in Bayreuth geweest, al was het maar om Parsifal eens mee te maken.

Ondertussen had Wagner zich behoorlijk ingegraven in het nationale bewustzijn en hadden zijn opera's een expliciete nationalistische glans gekregen. Het festival geraakte verwickeld in een ongemeen hevige ideologische strijd. Conservatieve Wagnerianen bundelden hun krachten in een romantisch-nationalistische reactie tegen het pas gestichte Reich. Beducht om het "morele verval" en bekommerd om de "regeneratie van de Duitse ziel" vertaalden zij Wagners opera's in een nationale culturele religie met Bayreuth als heilig toevluchtsoord. De discussie rond Bayreuth steeg ten top met het naderen van de vervaldag van het copyright op Parsifal in 1913. Alleen in Duitsland en alleen met Wagner kon dergelijke gebeurtenis zulke buitensporige proporties aannemen. De belangstelling in de pers voor dit feit was verbazingwekkend en zou alles wat over Bayreuth en Wagner sinds 1876 was geschreven in kwantiteit overtreffen. De hele zaak had een sterk symbolische betekenis: Parsifal-in-Bayreuth was een totem van de Duitse culturele suprematie. Aan de Reichstag werd een petitie gericht die door 18000 personen werd ondertekend waaronder Richard Strauss, Engelbert Humperdinck, Gustave Charpentier, Giacomo Puccini en Arturo Toscanini. De Reichstag bleef doof voor het verzoek.

Toen Siegfried het seizoen 1914 opende als dirigent van *Der Fliegende Holländer* was het weer weliswaar prachtig maar de sfeer bedrukt door de nakende internationale crisis. Op 28 juli viel Oostenrijk Servië binnen en 4 dagen later verklaarde Duitsland de oorlog aan Rusland. Zoals overal elders in Europa werden op 1 augustus de lichten in het Festspielhaus gedoofd om tien jaar later pas opnieuw te worden aangestoken.

Dynastie in het slop

Met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog werd de aandacht afgeleid van een crisis die Wahnfrieds alleenheerschappij over Bayreuth in het gedrang dreigde te brengen. De kern van het probleem was een dynastiek

geschil. In december 1908 had zich immers een belangrijk feit in de familiegeschiedenis voorgedaan met het huwelijk van Wagners dochter Eva met de excentrieke Houston Stewart Chamberlain. Chamberlain was de spruit van een Britse militaire familie, een fanatieke Wagneriaan en een intieme vriend van Cosima. Als auteur van de *Grundlagen des XIX Jahrhunderts*, had hij een ophefmakend werk in twee delen geproduceerd waarin de Westerse geschiedenis als één gigantische rassenstrijd werd samengevat.

Onder zijn invloed kreeg Bayreuths passieve nationalisme en racisme een agressief militant karakter en werden de Bayreuther Blätter en de officiële festivalgids spreekbuizen voor militante, nationalistische en hevig antidemocratische en antisemitische denkbeelden. Samen met Eva superviseerde hij de uitgave van Wagners geschriften en bouwde hij een archief op dat hij manipuleerde om te voldoen aan zijn ideologische behoeften.

Chamberlains opzet was het om de macht over Bayreuth ten allen prijze in Wahnfried te houden. Cruciaal hierin was de uitsluiting van Franz Beidler, echtgenoot van Isolde, en van hun zoon Franz van Wagners nalatenschap. Als Isoldes verzoeken bij Cosima om als dochter van Richard Wagner erkend te worden zonder gevolg bleven - Siegfried onderschepte haar brieven - dreigde zij met een proces om de wettelijke positie voor haar zoon te regelen. Siegfried bood haar een substantiële som geld aan om de zaak te laten vallen maar Isolde verwierp het voorstel. Geconfronteerd met een schandaalverwekkende rechtszaak die Siegfrieds amoureuze escapades zonder twijfel aan het licht zouden brengen en het feit dat hij als 45-jarige nog steeds zonder erfgenaam verkeerde, legde Siegfried in juni 1914 de verbazingwekkende verklaring af dat de gehele nalatenschap van Wagner - het Festspielhaus en al zijn operationele middelen samen met Wahnfried en zijn archief - aan een Richard Wagner Stichting voor het Duitse Volk zouden worden overgemaakt. De Stichting zou worden bestuurd onder het voorzitterschap van de burgemeester van Bayreuth. Het idee om alles wat door de jaren heen zo moeizaam was opgebouwd zomaar op te geven was zo extravagant dat de verklaring enkel kon worden begrepen als een gigantische list. Het voorstel leidde de aandacht af van de juridische betwisting en kon tijdelijk een potentiële ramp bezweren.

In diezelfde zomer van 1914 maakte Siegfried kennis met Winifred Williams, een 17 jaar oud Engels weesmeisje dat vanaf haar 10^e jaar door het echtpaar Klindworth was opgevoed. Voor Winifred was het liefde op het eerste gezicht, voor de homoseksuele Siegfried was er voldoende interesse om tot een huwelijk te besluiten in juli van het daaropvolgende jaar. Winifred kreeg snel na mekaar vier kinderen: Wieland, Friedelind, Wolfgang en Verena waarmee het dynastieke probleem meteen van de baan was. Het voorstel tot oprichting van de Stichting werd stilletjes afgevoerd en Bayreuth bleef stevig in de greep van Wahnfried.

Op bedeltocht

Door de catastrofale inflatie na de oorlog ging het festival bankroet. Om zijn familie in stand te houden diende Siegfried op concerttournee te gaan en zag hij zich verplicht enkele kunstwerken en juwelen te verkopen. Pas in 1921 kon in alle ernst weer aan een festival worden gedacht. Siegfried volgde het voorbeeld van zijn vader en zamelde geld in door Patronatscheine te verkopen.

Meer dan 3000 mensen waaronder de ex-Keizer, de ex-Koning van Beieren en de ex-Tsaar van Bulgarije tekenden in. Niettegenstaande aldus 5 miljoen mark werd opgehaald bleek dit, als gevolg van de inflatie, onvoldoende om de toekomst van Bayreuth te verzekeren. Siegfried besloot een beroep te doen op rijke Amerikaanse Wagnerianen en organiseerde gedurende 2 maanden een concerttournee doorheen de USA. Voor Siegfried persoonlijk was de trip een redelijk succes, financieel was het een fiasco: de trip leverde slechts 8000 \$ op. De Wagners werden er immers van verdacht geld in te zamelen voor een nieuwe radicale politieke beweging geleid door een zekere Adolf Hitler.

Een vagebond als fan

De aartsconservatieve Wagnerfamilie was behoorlijk ontgoocheld door het ineensstorten van de monarchie. De parlementaire democratie en de liberale ethos van de Weimar Republiek vervulde haar met afschuw. Voor Siegfried en de overige Wagners was het ideaal een nationalistisch, autoritair regime met generaal Ludendorff aan het hoofd. Verder reikte Siegfrieds interesse voor politiek niet en als hoofd van het festival vermeed hij openlijke politieke bindingen. Winifred daarentegen was een absolute Hitlerfan. Haar fanatisme sproot voort uit een persoonlijke devotie voor de man. Zoals zovele Duitsers ervoer zij de naoorlogse politieke en sociale "wanorde" als ondraaglijk en zag zij in Hitler de opwindende charismatische leider die het land zou redden. Van bij hun eerste ontmoeting in 1923 geraakte zij gehypnotiseerd door zijn blauwe ogen. Hitler werd prompt uitgenodigd naar Wahnfried en zijn bezoek was voor hem van grote betekenis.

"Als 12-jarige zag ik voor het eerst een opera, Lohengrin", schreef hij in Mein Kampf. "Op slag was ik verslaafd. Mijn jeugdig enthousiasme voor de meester van Bayreuth was grenzeloos". Enkele jaren later zag hij een opvoering van Rienzi waarover hij later zou zeggen: "Dat was het moment waarop alles begon". Deze commentaar is veelbetekenend in die zin dat ze reveleert dat Hitler niet zozeer door de muziek was aangetrokken maar eerder door de heroïek. In Wagners opera's vond hij helden, mannen die zoals hijzelf verworpen outsiders waren die stredden tegen een zich verschansende sociale orde.

Na de mislukte putsch in München, nauwelijks 5 weken na zijn bezoek aan Wahnfried, werd Hitler gearresteerd. Winifred gaf hem openlijk steun door een open brief te publiceren in de pers. Ze stuurde hem schrijfpapier in de gevangenis wat aanleiding gaf tot het bizarre verhaal dat *Mein Kampf* op papier van Wahnfried zou zijn geschreven. Voor deze openlijke steun van één van de belangrijkste families van Duitsland was Hitler de Wagners eeuwig dankbaar. Hoewel München en Berlijn nog door Hitler moesten worden veroverd lag Bayreuth in 1924

reeds aan zijn voeten. Bij de heropening in datzelfde jaar, werd het festival een officiële ontmoetingsplaats voor de leden van de nu verbannen nationaalsocialistische partij en haar sympathisanten. In het officiële programmaboek stond minder te lezen over Wagners muziek als over radicaal rechtse propaganda. De Bayreuther Blätter waren ondertussen verworpen tot een onverbloemde pro-nazi publicatie. Bij het einde van de eerste voorstelling van Die Meistersinger stond het publiek recht en zong voluit de drie strofen van Deutschland über Alles. De kunst was nu politiek geworden. De liberale pers en de buitenlandse gasten schrokken niet weinig waardoor ook Siegfried wakker schoot en hij elke openlijke associatie met de nationaalsocialisten ging verbieden. Het volgende jaar prijkte volgende boodschap op de festivalmuren: "Het publiek wordt met aandrang verzocht om niet te zingen op het einde van Die Meistersinger. Enkel de kunst is hier van tel".

Hitler bezocht Bayreuth in 1925 maar besloot nadien om weg te blijven zolang hij het festival in verlegenheid bracht. Siegfried zat gekneld tussen zijn instinctief nationalisme en aartsconservatisme en zijn evenzeer aangeboren tolerantie en xenofilie. Als politieke naïeveling liet Siegfried zich, zoals vele Duitsers, meeslepen door de gebeurtenissen.

Het was Winifred die het levende koppelteken vormde tussen Bayreuth en Adolf Hitler. Hitler kwam regelmatig op bezoek, vaak in het geniep zonder medeweten van Siegfried. Hij stopte de kinderen in bed en vertelde hen verhaaltjes over zijn avonturen. Voor Hitler die nooit de geborgenheid van een thuis had gekend, was de warme familiale sfeer van Wahnfried van groot emotioneel belang. Enkel in Wahnfried kon hij zichzelf zijn en de kinderen, die hem "nonkel Wolf" noemden, vonden meer van een vader in hem dan in Siegfried.

De angstaas

In die naoorlogse jaren was Siegfried voor het eerst verplicht om buiten Bayreuth naar een dirigent te zoeken. Hoewel hij de keuze had uit een hele rits grote dirigenten was Siegfried nog steeds enkel geneigd om die dirigenten te inviteren die zich duidelijk conformeerden aan de Bayreuther Geist d.w.z. politiek en artistiek conservatieve, Duitse, niet-joodse operadirigenten met een boon voor Wagner en het festival. Eens te meer vielen hierdoor alle grote dirigenten uit de boot: Otto Klemperer, Bruno Walter en Leo Blech waren onaanvaardbaar als joden; Erich Kleiber was een modernist en Wilhelm Furtwängler was een concertdirigent; Arturo Toscanini, Thomas Beecham en Willem Mengelberg waren buitenlanders en aan Richard Strauss had hij een bloedhekel. Enkel Karl Muck, Michael Balling, Willibald Kaehler, Franz von Hoeßlin, Karl Elmendorff voldeden aan Bayreuths conservatieve criteria. Pas in 1930 durfde Siegfried het aan met de heilige traditie te breken en de buitenlander Toscanini te inviteren.

Het Duitse theaterbedrijf had niet stil gestaan in de jaren 20 en bij de heropening van de Festspiele in 1924 kon Siegfried zich opnieuw zorgen maken omtrent Bayreuths artistieke positie. Innerlijk bleef hij evenwel verscheurd tussen zijn artistieke ego dat hem naar vernieuwing dreef

en zijn diepste instincten die hem hiervan weerhielden. De verlamme werking van de institutionele traditie deed de rest. Zo schreef hij in het programmaboek van 1924: "Bayreuth is er niet om één of andere hypermoderne stroming te plezieren. Dit zou indruisen tegen de stijl van de werken zelf die per slot van rekening niet werden gecomponeerd als kubistische, expressionistische of dadaïstische werken." Maar enkele maanden later kon hij ook schrijven: "Wij hebben onze ogen altijd open gehouden voor goede scenische en decoratieve evoluties" en besloot met: "Dit is de weg die wij moeten proberen te gaan"

Siegfrieds producties van die jaren waren getekend door dit soort tegenstrijdigheden en door een schrijnend gebrek aan middelen. Tijdens het seizoen van 1924 liet hij zowat iedereen op vrijwillige basis opdraven en sommige van de operationele kosten moesten worden gedekt door een lening bij de Wagnerverenigingen. De decors voor de Ring, Parsifal en Meistersinger die in een belabberde staat verkeerden, konden enkel worden afgestoft. De ticketverkoop verliep goed vanaf het volgende jaar en de inkomsten werden door Siegfried geïnvesteerd in structurele verbeteringen aan het toneel, aan nieuwe belichtingsapparatuur en driedimensionele decorstukken ter vervanging van de doeken van Brückner. Gebrek aan geld ging hand in hand met gebrek aan durf. Slechts twee nieuwe producties zagen het licht: Tristan und Isolde in 1927 en Tannhäuser in 1930.

Tristan 1927

Tristan volgde in grote mate nog het traditionele toneelbeeld maar de decors waren vereenvoudigd, de kostuums waren ontdaan van hun Germaans-Keltisch karakter, de belichting wist de contrasterende werking tussen de werelden van dag en nacht te treffen. Dit alles zou in de jaren 1890 opwindend eigentijds hebben geleken, in de jaren 1920 echter was dit hopeloos voorbijgestreefd.

Tannhäuser 1930

Tannhäuser werd gefinancierd met publieke giften. Hier toe was door Winifred een steunfonds opgericht als geschenk voor Siegfrieds zestigste verjaardag. Een 1000-tal mensen waaronder de geëxileerde Wilhelm II en de ex-Tsaar Ferdinand droegen hun steentje bij, hetgeen het niet onaardige bedrag van 127000 mark opleverde.

Cosima's productie bleef de basis waaruit evenwel heel wat barokke details werden verwijderd. De Venusberg werd gemodelleerd in de voluptueuze stijl van Rubens. De Wartburgscène werd gepresenteerd in de strenge stijl van Holbein. De zangzaal was een soliede gotische kamer gevat in tonen van goud. Tijdens de jachtpartij doken echte paarden en echte jachthonden op. Meer dan ooit deed Siegfried een beroep op zijn favoriete kleur en lichttechnieken om de productie een zekere "flou artistique" mee te geven. Het meest gedurfd was zijn beslissing om het bacchanaal over te laten aan de avantgarde choreograaf Rudolf von Laban. Siegfrieds regie van het koor betekende een totale breuk met de traditie van Cosima. Zelfs de interpretatie van het stuk - door Tannhäuser voor te stellen als een onafhankelijk kunste-

naar worstelend met een nietsbegrijpende samenleving - was een substantiële verschuiving van de matriarchale orthodoxie.

Achteraf beschouwd kan de Tannhäuser van 1930 als Siegfrieds artistieke onafhankelijkheidsverklaring worden gezien maar de kritische reactie destijds was allesbehalve warm. De meest gangbare mening was dat de productie er niet was in geslaagd een bevredigend compromis te vinden tussen traditie en vernieuwing. De beroemde Wagnerbiograaf Ernest Newman was één van de weinige enthousiastelingen.

Toscanini

Muzikaal waren deze jaren in het algemeen uitmuntend. De critici vonden het spel van het orkest superb en schreven vol lof over de orkestdirectie. Eén van de hoogtepunten was *Die Meistersinger* onder Fritz Busch in 1924. Muck's Parsifal markeerde een nieuw hoogtepunt voor Parsifal, ook al wist Ernest Newman in 1930 te melden dat in de handen van Muck het stuk zich zo vreselijk voortsleepte.

De grote sensatie was Toscanini's directie van Tannhäuser en van Tristan. Zijn intense devotie voor Wagner maakte hem zeer geliefd bij de Duitsers. Maar als eerste buitenlandse dirigent en meer nog als Italiaan plaatste hij de conservatieve extremisten in een lastige ideologische positie. Naar het voorbeeld van Chamberlain, die vroeger reeds Dante, Columbus en Sint-Paulus tot "de facto" Duitsers had uitgeroepen, stelden zij dat Toscanini als Noord-Italiaan voldoende noordelijk bloed in de aderen had stromen om hem tot Ariër uit te roepen. Hetgeen tot de komische situatie leidde dat de rechterzijde zijn directie roemde vanwege zijn authentieke, Duitse behandeling van de partituur terwijl liberale critici geïntrigeerd waren door zijn italianita. Alfred Einstein roemde Toscanini voor de manier waarop hij Tannhäuser uit het waas van de Duitse romantiek had bevrijd en de muziek zijn "ultieme helderheid en precisie" gaf. De Frankfurter Zeitung loofde zijn Tristan voor zijn vlijmscherpe ritmen, zijn beheersing van de romantisch passie en zijn demonstratie dat de vorm even belangrijk is als de expressie.

Joden op het toneel

Er waren ook problemen met de casting. Vanaf 1924 stond Siegfried sterk onder druk om joden en buitenlanders van het toneel te weren. "*Het kan ons absoluut niets schelen of iemand Chinees, neger, Amerikaan, Indiaan is of jood*", beweerde Siegfried. Niet alleen plaatste hij buitenlandse solisten in hoofdrollen maar voor het eerst in Bayreuth ook joden. Siegfried bracht eindeloze uren door samen met zijn zangers en bracht een engelengeduld op bij het coachen van zangers als Lauritz Melchior en Alexander Kipnis die povere acteurs waren. Hij paste de vocale stijl aan, weg van Cosima's declamatorische stijl, ten voordele van een meer lyrische aanpak, met een grotere klemtoon op klankschoonheid en zuiverheid van frasering. Misschien is zijn grootste bijdrage als festivaldirecteur wel geweest dat hij de solisten grotere ruimte liet voor het ontwikkelen van meer spontaniteit en persoonlijke interpretatie.

Onder de leiding van Hugo Rüdell was het koor weer opnieuw het beste in de wereld. Het voegde luister toe aan elke opvoering. De zangprestaties waren eerder ongelijk. Sommige solisten waren uitmuntend, sommige waren nauwelijks goed genoeg voor een provincietheater. In het beter dan gemiddelde jaar 1930, schreef Ernest Newman: *“Het zou eenvoudig zijn om betere zangers te vinden dan diegenen die wij hier hebben gehoord tijdens de laatste tien dagen. Sommigen hebben stijl maar geen stem; sommigen hebben iets dat op een stem lijkt maar geen stijl; sommigen hebben noch stem noch stijl... Erger nog, verscheidene opvoeringen kwamen dicht in de buurt van een catastrofe door de tekortkomingen van de één of andere zanger. In het derde bedrijf van Siegfried werd Melchior door zijn geheugen in de steek gelaten en een tijd lang kon hij enkel gesticuleren; Gunnar Graarud, de Siegfried van Götterdämmerung kwam zo dicht bij totaal stemverlies in het laatste bedrijf dat zijn leven waarschijnlijk werd gered door Hagen door hem tijds neer te steken.”*

Uitmuntende zangprestaties kwamen niettemin van Nanny Larsen-Todsén als Kundry, Brünnhilde en Isolde; Maria Müller als Elisabeth; Alexander Kipnis als Gurnemanz en Hagen; Emanuel List als Hunding en Koning Marke; Heinrich Schultz als Beckmesser, Frida Leider als Brünnhilde, Lauritz Melchior als Siegfried en Tristan; Herbert Janssen als Wolfram; Rudolf Bockelmann als Kurwenal en Friedrich Schorr als misschien de grootste Wotan aller tijden. Adolf Hitler kloeg dat hij gedegouteerd was geweest door het optreden van “die jood Schorr” tijdens het festival van 1925. Maar in 1930 schreef Josef Stolzinger-Czerny, de muziekcriticus van het nazi-partijblad *Völkischer Beobachter*: “Wij, die zoals steeds de waarheid eren, verklaren dat, hoe spijtig het ook is dat de leidende Germaanse god in Bayreuth door een jood moet worden gezongen - namelijk Friedrich Schorr - hij voor een vertolking staat die aan de hoogste normen van Bayreuth voldoet zowel op gebied van zingen als van acteren”

Naderend onheil

Tegen het einde van de jaren 20 zaten de meeste van de conservatieve Wagnerianen gebeiteld in het nationaalsocialistische kamp. Er was een enorme heropstanding van de Erlösungsgedanke. In de laatste jaren van de Weimarrepubliek zag je een krachtig en diep verlangen ontstaan waarin Wagner en Hitler samen de plaats van de messias innamen. Siegfrieds zwaard en later Hitlers swastika werden symbolen van de rechterzijde. De Bayreuther Blätter spuwden artikels uit vol haat en paranoia, gevoed vanuit een nationalistische reflex die grensde aan het geestelijke gestoorde. De officiële festivalgids stond bol van racistische en proto-fascistische propaganda vermold als operacommentaren. “Het ondenkbare heeft zich voorgedaan”, schreef de Frankfurter Zeitung in 1928, “Sinds de oorlog heeft de rechterzijde Richard Wagner uitgeroepen tot zijn speciale artistieke cultuurgod”

Erger nog, de inhoud van de opera's zelf werd genazificeerd. De *Völkische Beobachter* stelde de Ring van 1930 voor als een parabel ter herkenning van de eigen tijd.

Hierin stond Fafner symbool voor de luiheid van de hogere kringen uit de tijd van Wilhelm II die de revolutie niet hadden zien aankomen. Hagen symboliseerde de politici die Duitsland hadden verraden in 1918. Siegfried was een symbool van het jonge Duitsland dat zich nu klaar maakte om de overblijfselen van de ineens stortende bourgeois-marxistische staat op te ruimen en een nieuw Duitsland te stichten - het Derde Rijk. Bayreuth werd beschreven als het laatste bolwerk van echte Duitse waarden in tegenstelling tot modernisme alias cultuurbolsjisme.

Tegen het einde van de jaren 20 scheen Siegfried stilaan te beseffen welk gevaar Bayreuth dreigde in te nemen. Was zijn beslissing om Toscanini uit te nodigen - gegeven de rechtse oppositie tegen buitenlandse zangers en dirigenten - niet een daad van politiek verzet? Begon hij zich te realiseren wat Bayreuth en het Duitse muziekleven te wachten stond indien de vrienden van zijn echtgenote aan de macht zouden komen? Was de clause in zijn testament die bepaalde dat zijn bezittingen zouden worden overgemaakt aan zijn kinderen in geval zijn echtgenote zou hertrouwen, niet bedoeld om te verhinderen dat zijn erfenis in de handen van de vagebond met het snorretje terecht zou komen?

Zoals Wotan zag Siegfried zich hopeloos verstrikt in de netten die hij zelf had gespannen. Het werd hem evenwel bespaard om getuige te zijn van de ondergang van zijn Walhalla. Tijdens een concerttoernee in januari 1930 viel hij ten prooi aan een hartaanval. De maand daarop geraakte hij erg vermoeid bij een Ring-productie in de Scala. In april overleed zijn moeder. De voorbereidingen voor het festivalzomer van 1930 verliepen hectisch en vielen hem bijzonder zwaar. Tijdens de generale repetitie van *Götterdämmerung* kreeg hij een nieuwe hartaanval. Drie weken later overleed hij op 4 augustus zonder zijn Tannhäuser te hebben gezien.

Bron: Frederic Spotts, Bayreuth - A history of the Wagner Festival