

HIER SITZ' ICH ZUR WACHT, WAHRE DEN HOF

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele. Deel 4

door Jos Hermans

“Op onze heuvel staat nu een stevige burcht; hier hebben wij onze dierbare Heiland voor onszelf, bevrijd van al het onwaardige waarmee een droevige mensheid hem heeft belast. In dit Godshuis zijn allen geroepen die waarachtig en noodgedwongen zijn.”

COSIMA WAGNER, 16 aug. 1887

De rouwende weduwe

Met een morbiditeit als die van Queen Victoria zank Cosima Wagner in een emotionele coma na de dood van haar echtgenoot. Vijfentwintig uur lang zat ze alleen naast het lijk. Dan knipte ze haar haar af en plaatste het op de borst van de ontzielde. Vier dagen lang at of sliep ze nauwelijks. In de plaats daarvan trok ze zich terug en verzonk in diepe afzondering. Voor steun en raad richtte ze zich naar haar vriend Adolf von Groß, het prototype van de succesvolle bankier: uitgeslapen, vooruitziend, discreet en koelbloedig. Zijn devotie voor Cosima was absoluut, haar vertrouwen in hem totaal. Voor de komende 30 jaar zou hij Bayreuth's ongenaakbare “*éminence grise*” worden en geen enkele beslissing zou meer worden genomen zonder hem te raadplegen. Wagner had geen testament nagelaten - hij had tenslotte altijd meer schulden dan wat anders gehad - en noch mondeling noch schriftelijk had hij zijn nalatenschap toevertrouwd aan zijn vrouw. Dit juridisch vacuum stelde de toekomst van het festival in vraag. Cosima trok zich terug in Wahnfried en sprak met niemand behalve met haar familie en Groß. Maar reeds enkele dagen na Wagners dood autoriseerde zij Groß om de nodige stappen te ondernemen om haarzelf en Siegfried als wettelijke erfgenamen van Wagners eigendom met inbegrip van het Festspielhaus te laten registreren en Siegfried als enig wettig kind te laten erkennen. Aldus verzekerde zij zichzelf van een onaantastbare positie als de enige wettige autoriteit inzake Wagners artistieke nalatenschap alvorens andere partijen waaronder de Wagnergenuootschappen ook maar de geringste stappen hadden kunnen ondernemen.

Tevens verloor zij geen tijd om de basis te leggen van een Wagnercultus die de manie zou worden voor de rest van haar leven. Eens terug in Wahnfried was haar eerste zorg om alle brieven, documenten en manuscripten van de hand van Wagner terug te krijgen ongeacht wat zij kostten. Zij was vastbesloten van de meester een schitterend gouden icoon tot stand te brengen en dus censuurde, wijzigde en vervalste zij elk document waarvan zij voelde dat het niet strookte met het hagiografische beeld. Aldus begon een langdurige familie-obsessie om informatie rond Wagner te bezitten en te manipuleren en

die, gevoed vanuit een aangeboren paranoia, iedereen als vijand beschouwde die niet in staat bleek om te vleien.

Parsifal 1884

Belangrijk voor het verdere verloop van het festival was dat Cosima besloot om het festival te beperken tot de werken van Wagner - de intenties van de componist waren op dat punt eerder dubbelzinnig - en een aantal regels vast te leggen. Parsifal zou jaarlijks worden opgevoerd en vanaf 1885 moest er elk jaar een nieuwe productie komen - Tristan in 1885, Holländer in 1886, Lohengrin in 1887, Tannhäuser in 1888 en Die Meistersinger en de Ring in 1889. Voor de orkestdirectie werd gedacht aan Hans von Bülow en Franz Liszt maar Liszt was inmiddels te oud en Van Bülow was niet geïnteresseerd.

In 1883 liet zij het festival zijn eigen gang gaan als een herhaling van 1882; zelf zette zij geen voet in het Festspielhaus. Scaria was artistiek leider en Julius Kniese, de muzikale assistent van 1882, nam de repetities voor zijn rekening. Het festival werd beschouwd als een requiem voor Wagner. Achter de schermen kwam het tot grote onenigheid tussen Kniese en Scaria. Kniese, een pedante antisemiet, ambieerde de post van dirigent Levi en stuurde ellenlange verslagen over verkettering aan Cosima. Gesteld voor de keuze tussen de kunst en het antisemitisme koos Cosima voor de kunst en stuurde Kniese de laan uit op het einde van het seizoen.

Het seizoen 1884 werd andermaal een Parsifal festival met dezelfde cast. Om de repetities bij te sturen trad Cosima spreekwoordelijk uit de schaduw. Vanachter een gordijn observeerde zij de repetities zonder zelf gezien te worden. De muziek volgend vanaf een klavieruittreksel liet zij Levi een constante stroom van aanwijzingen en commentaar bezorgen. Levi liet zich de opmerkingen welgevallen en amateur of niet, Cosima Wagner scheen op alle medewerkers een overtuigende autoriteit uit te oefenen. Het festival zelf kende een uitstekende pers, had zijn tweede seizoen financieel en artistiek doorstaan en dus kondigde Cosima formeel aan dat ze de leiding van het festival overnam hetgeen in muzikale kringen als buitensporig werd afgedaan. De wagnergenuootschappen

maakte heftig bezwaar en stuurden twee afgevaardigden naar Bayreuth om hun veto te laten registreren. Cosima weigerde hen te ontvangen: het Cosima Wagner tijdperk was begonnen.

Tristan 1886

Om financiële redenen werd besloten geen festival te laten plaatsvinden in 1885. Daarentegen werd Tristan und Isolde geprogrammeerd voor 1886 en Cosima stortte zich nu op de studie van de originele door Wagner gesuperviseerde première in München en van de Berlijnse productie van 1876. Met een pedante letterlijkheid die bol stond van 19^e eeuwse naturalisme zette Cosima hiermee een productiestandaard neer die voor alle operahuizen in de wereld scheen te gelden. *“In deze opera waar de meest complexe gevoelens worden uitgedrukt via de muziek is er nauwelijks een gebaar dat niet absurd overkomt of een gelaatsuitdrukking die zich met de kracht van de muziek kan meten”*, schreef zij aan Levi. Haar personenregie was minimaal. De opvoering kende een behoorlijk succes. Rosa Sucher die afwisselde met Therese Malten als Isolde was de ster van het festival maar over Heinrich Vogl als Tristan waren de meningen eerder verdeeld. Hiermee was de basis gelegd van de Bayreuther stijl.

Cosima zag zichzelf niet als iemand die haar wil opdrong maar als de testamentaire uitvoerster van de intenties van haar man. Hierin was zij soms creatiever dan ze zelf toegaf: zij deed dit weliswaar steeds in naam van Wagner maar soms was deze Wagner meer Cosima dan Richard. Van dirigenten verwachtte ze volledige onderdanigheid en zij had er geen moeite mee om dat te bekomen. De vernederende serviliteit van haar dirigenten als Weingartner, Levi en Mottl grensde aan het masochisme. Felix Mottl stelde ze aan als muzikaal directeur van 1886 tot 1903. Deze werd hiermee de belangrijkste exponent van de Bayreuther stijl.

Uitgangspunt van de Bayreuther stijl was dat de muziek onlosmakelijk verbonden diende te zijn met de actie op het toneel, de orkestdirectie moest rechtstreeks volgen uit het drama eerder dan vanuit de partituur. Voor de dirigent betekende dat ondermeer dat hij het volume van de orkestklank steeds diende te milderden ten behoeve van de verstaanbaarheid van de tekst. Ook het tempo was strikt geregeld en vanuit Cosima's oogpunt was dat meestal nogal traag. Mogelijk vond zij dat nodig voor haar acteerstijl of wilde zij hiermee de werken bewust met een quasi-religieuze heiligheid opzadelen. Een vitaal onderdeel van de Bayreuther stijl was de tekstuitspraak. Onvermoeibaar demonstreerde zij hoe zij de woorden gezongen -en soms eerder gesproken- wilde hebben. Vooral de uitspraak van de medeklinkers was hierbij van groot belang en de hieruit resulterende ruwe declamatorische stijl werd bekend als de “Bayreuther Konsonanten Spuckerei” of het “Bayreuther geblaf”. Ook het acteren en de gebaren werden ondergeschikt geacht aan het drama waaruit een hele reeks strikte regels volgden voor houdingen en gelaatsuitdrukkingen die door de muzikale assistent Carl Kittel nauwgezet werden opgetekend. Co-

sima werd er sterk voor bekritiseerd maar werd er evenzeer voor geprezen.

Financieel was het festival van 1886 geen succes met slechts 200 bezoekers op sommige dagen en Groß besloot om het volgende jaar geen festival te houden. Bovendien stelde er zich een juridisch probleem toen na de dood van koning Ludwig in juni 1886 de eigendomsrechten van de Ring en Parsifal opgeëist werden door de Beierse regering bij monde van hertog Christoph Krafft von Crailsheim. Als Groß de door koning Ludwig geschreven afstandsname van de rechten toonde, kreeg hij te horen dat deze ongeldig was wegens diens krankzinnigheid waarop Groß repliceerde dat dan ook de benoeming van de minister van Financiën ongeldig moest zijn waarop de discussie afbrak. Een akkoord het jaar daarop verzekerde Wagners erfgenamen van het recht om op te treden als de enige eigenaren van al Wagners werken en gaf Bayreuth voortaan het exclusieve recht om Parsifal op te voeren.

Die Meistersinger 1888

In 1888 wilde Cosima opnieuw Tannhäuser opvoeren maar Groß stond erop om een meer populair werk - Die Meistersinger - te nemen. Cosima copieerde de premièreproductie van München van 1868 waarop het oog van de meester nog had gerust en die hijzelf nog als ideaal had bestempeld. Julius Kniese werd opnieuw uitgenodigd om de koorpartijen in te studeren. Het festival werd ditmaal een weergaloos succes. Elke stoel voor Parsifal was uitverkocht en aan de vraag voor kaarten voor Die Meistersinger kon niet worden voldaan. De productie werd bejubeld in de pers maar de zangprestaties waren eerder ondermaats met een ontgoochelende Heinrich Gudehus als Stolzing en Theodor Reichmann als Sachs. Positieve pers was er daarentegen voor Fritz Plank en Carl Scheidemantel als alternatieven voor Sachs, Sebastian Hofmüller als David en Fritz Friedrichs als Beckmesser. Cosima's transformatie van de stadsklerk van de gebruikelijke komische karikatuur in een ernstige figuur zoals door Wagner was bedoeld, werd beschouwd als een geniale zet. Cosima werd ervoor geroemd het werk een diepere betekenis gegeven te hebben dan ooit tevoren.

Dirigent Hans Richter die Cosima's invitatie enkel aangenomen had onder het beding dat zij zich niet met zijn werk zou bemoeien, werd unaniem geprezen. Parsifal daarentegen werd geleid door Mottl, die de zieke Levi verving. Mottls directie werd unaniem afgekeurd als te traag, vervelend en spanningsloos. Er werd aangenomen dat Cosima hiervan de schuld was. Hoedanook het festival kende een groot financieel en artistiek succes en er kon geen twijfel meer bestaan dat het festival een blijver was geworden. Meteen gingen er stemmen op die argumenteerden dat het festival van te groot belang was voor de natie om in private handen te blijven. Anderen beschouwden Cosima als een tiran, een artistieke dilettante die de idealen van de meester had verraden of veroordeelden haar voor het openen van het festival voor vreemde invloeden, zoals het geven van de rol van Parsifal aan de Vlaamse tenor Etienne Van Dyck.

Het daaropvolgende jaar waarbij Mottl aantrad als dirigent van Tristan, Richter voor Die Meistersinger en Levi voor Parsifal, overtrof alle records. Bayreuth was onder-tussen in de mode geraakt en trok nu de beau monde aan waaronder de nieuwe Duitse keizer Willem II, die zich voor Bayreuth interesseerde voor zover Bayreuth wat kon doen voor de Duitse culturele suprematie. Een verzoek tot keizerlijke bescherming had hij daarentegen afgewezen.

Onder het publiek bevond zich voor het eerst ook George Bernard Shaw die de voorstellingen versloeg met zijn scherpzinnige, onderkoelde humor. Meestal was hij niet tevreden met het orkest dat hij een samenraapsel vond en de zangers schreeuwden in zijn ogen meer dan dat zij zongen. Het minst was hij nog tevreden met Cosima die hij verweet geen andere functie te hebben als die van het "onwettige levende geheugen". Voor Shaw had Bayreuth de weg gekozen van de traditie en dat was de weg van de dood. Bayreuths vermeend authenticiteitsmonopolie was bezig Wagners lyrische drama's te wurgen, noot voor noot, maat voor maat, nuance voor nuance. Shaw meende dat een drama op het toneel moest worden gebracht vanuit zijn diepere betekenis waarbij tekst, muziek en de verbeelding van de toeschouwer het eigenlijke werk moesten doen in plaats van Wagners arbitraire regieaanwijzingen.

Hierbij kwam Shaw dicht in de buurt van één van de grote theatervernieuwers: Adolphe Appia. Appia stuurde decorontwerpen voor de Ring naar Bayreuth maar deze werden door Cosima, voor wie de decors van 1876 de norm bleven, botweg afgewezen.

Tannhäuser 1891

Met het financiële succes van 1889 achter de rug en een rustpauze in 1890 kon Cosima zich nu anno 1891 aan Wagners meest populaire opera wagen: Tannhäuser. Nooit voordien was er een opera met zoveel zorg voorbereid. Het werd een bijzonder dure productie waarbij zelfs honden werden getraind om te blaffen. In haar interpretatie ging de opera niet zozeer over Tannhäuser maar over de tegenstelling tussen de Venusberg en de Wartburg, tussen Dionysische ethos en middeleeuws christelijke spiritualiteit, tussen Venus en Elisabeth. Ze koos voor de Parijse versie en voorzag het stuk van een opmerkelijk bacchanaal in een choreografie van de Milaneze prima ballerina Virginia Zucchi. De Brückners stonden andermaal in voor sterk realistische, hoogromantische decors. Mottl dirigeerde. Elisabeth werd gezongen door Pauline de Ahna die later met Richard Strauss zou huwen. Rosa Sucher zong Venus en Tannhäuser werd gedeeld door Max Alvary, Hermann Winkelmann en Heinrich Zeller. Reichmann en Scheidemantel alterneerden in de rol van Wolfram. Conservatieve wagnerianen waren ontzet over de opname van dit vroegromantische werk in het repertoire van Bayreuth en dat de Parijse versie werd verkozen boven die van Dresden, werd aanzien als een provocatie. Tickets voor de voorstellingen werden op de zwarte markt verkocht aan het viervoudige van de normale prijs: Bayreuth was inmiddels uitgegroeid tot één van de grootste muzikale attracties in de wereld.

De productie kreeg evenwel een slechte pers. De meeste critici waren ontgoocheld door te hooggespannen verwachtingen.

Lohengrin 1894

Cosima's volgende grote productie was de Lohengrin van 1894. Het centrale punt van haar herinterpretatie was het benadrukken van de religieus-mystieke aspecten van het verhaal en deze te presenteren als de botsing tussen christendom en heidendom, alhoewel dit nauwelijks strookte met Wagners eigen concept. Wagner had precieze regieaanwijzingen gegeven voor de première in Weimar van 1850 en Max Brückner volgde deze naar de letter. Het voorgeschreven silhouet van de citadel van Antwerpen werd geschrapt omdat deze niet strookte met de historische werkelijkheid, zoals Wagner tijdens zijn bezoek aan Antwerpen had vastgesteld. Cosima's Lohengrin werd goed ontvangen, zelfs door Shaw. De zangprestaties werden ondermaats bevonden, Ernest Van Dyck als Lohengrin werd beschouwd als een miscast.

Het bezetten van de zangers was bovendien een contro-versiële zaak geworden om ideologische redenen eerder dan om vocale. Het Wagner fenomeen had zich onder-tussen over heel Europa en Amerika verspreid en Bay-reuth werd elk jaar weer wat internationaler. In 1894 werden de meeste hoofdrollen door buitenlandse artiesten gezongen, een situatie die door de conservatieven ondraaglijk werd gevonden en sommige van de meest fanatieke wagnerianen verwerden tot de grootste critici van het festival en van Cosima. Deze conservatieve houding ging meer en meer gepaard met een onaange-naam nationalisme en met xenofobie die typisch waren voor het Duitse Reich anno 1894. Het festival behoorde de natie toe, zo werd er geopperd, en in plaats van een centrum van de Duitse cultuur was Bayreuth Babel geworden, een soort kostschool voor buitenlanders. De kritiek was het sterkst bij de zogenaamde Bayreuther Kreis, een politieke sekte die ontstaan was rond de Bay-reuther Blätter en die conservatisme, nationalisme en racisme hoog in het vaandel voerde. Door deze lui werd het Festspielhaus gezien als de "kunststempel voor de hernieuwing van het Arische bloed" en werd Bayreuth getransformeerd tot een centrum van een agressieve, chauvinistische ideologie en tot een symbool van Duitse suprematie - een soort Krupp van de cultuurindustrie.

Naar de kwestie van de buitenlandse zangers had Cosima geen oren. Cosima wilde solisten die zich de Bay-reuther geest en haar leiderschap lieten welgevallen of zoals Lilli Lehmann het uitdrukte: "*Alle wegen leiden naar Rome maar naar Bayreuth leidt er maar één weg - die van de slaafse onderwerping*". Om nieuwe solisten te trainen stichtte Cosima een school. Aan het hoofd plaats-te ze Julius Kniese en zijzelf gaf instructies voor regie en dramaturgie. Slechts 17 kandidaten daagden op bij de opening in 1892 en tegen 1898 waren er nog slechts 5 leerlingen en het schooltje werd later opgeheven. Toch kwamen hieruit grote artiesten te voorschijn: Ellen Gul-bransson als Brünnhilde, Alois Burgstaller als Siegfried, Hans Breuer als Mime en Otto Briesemeister als Loge.

De jonge Richard Strauss, die Cosima's antisemitische gevoelens schaamteloos bespeelde om in Bayreuth te mogen dirigeren, deed dit uiteindelijk toch slechts éénmaal namelijk voor Tannhäuser in 1894. Hij werd niet meer teruggevraagd omdat Cosima zijn composities beschouwde als verraad aan Wagner en Siegfried zag hem als een gevaarlijke concurrent voor zijn eigen werk. "Een varkensstal onder de varkensstallen" liet hij zich ontvalen tegen Pauline, zijn aanstaande.

In 1903 zag Cosima zich geconfronteerd met hoogverraad vanwege haar trouwe discipel Felix Mottl. Deze aanvaardde immers de post van chefdirigent aan de rivaliserende opera van München. Hiermee kon hij een streep trekken onder zijn carrière in Bayreuth. Cosima viel nu terug op Hans Richter die nu de muzikale steunpilaar werd en trok verder Karl Muck aan als Parsifaldirigent en opvolger van Hermann Levi die inmiddels om gezondheidsredenen op rust was gesteld.

De Ring 1896

Cosima was nu klaar om een nieuwe uitdaging aan te gaan: de productie van een nieuwe Ring. Max Brückner schilderde de decors, zich daarbij nog steeds basierend op de oude ontwerpen van Hoffmann en met nog meer realisme in de details waar Cosima uitermate tevreden over was. De hele mise-en-scène verschildte nauwelijks van de première in 1876. Enkele scènes werden veranderd met het oog op meer realisme: de Walkürenrit werd uitgevoerd door kinderen die op houten paarden over het toneel werden bewogen en Fricka's rijtuig werd getrokken door twee heuse rammes. In tegenstelling tot de première van 1876 concentreerde de pers zich nu op de voorstelling in plaats van op het werk zelf. Het geheel werd sterker bevonden als de som van de delen. Carl Perrons Wotan was zwak, Vogl's Loge een triomf, Brema's Fricka kreeg een voldoende, Breuers Mime en Friedrich's Alberich waren uitstekend, de Rijndochters zwommen beter dan dat zij zongen, Suchers Sieglinde was hartverwarmend, Emil Gerhäusers Siegmund was teleurstellend. De sensatie van het seizoen was Ellen Gulbranson als Brünnhilde die zo succesvol was dat haar doublure Lilli Lehmann Bayreuth verliet om nooit meer terug te keren. Als Brünnhilde beheerste Gulbranson daarna het toneel in Bayreuth tot in 1924.

Siegfried Wagners directiedebuut werd beschouwd als een flop. Strauss vond hem verschrikkelijk. Zijn dirigeren zou mettertijd weinig verbeteren en niettegenstaande Shaw en Mahler lof voor hem over hadden en hij soms hoge toppen wist te scheren was zijn directie meestal levenloos, mechanistisch en van een slaapverwekkende loomheid.

Niettegenstaande het verbazende succes van het festival leefde ten huize Wahnfried een diepgewortelde ongerustheid omtrent de toekomst- de angst voor het verlies van Bayreuths artistieke voorrangpositie en institutionele hegemonie en de constante zorg om het artistieke en financiële fortuin van de familie. "40 miljoen is wat ik nodig heb om de Duitsers een festival te bezorgen; mis-

schien zullen die mij ooit door een goede ziel worden gegeven, door een jood die wil boeten voor de zonden van zijn ras", aldus Cosima in 1889. Een reële bedreiging kwam er inderdaad vanuit München waar Ernst von Posart, de manager van de Münchense hofopera, naar de plannen van Gottfried Semper een operahuis liet bouwen eveneens met de bedoeling om Wagners werken uit te voeren. Bayreuth bevond zich in een te zwakke positie om dit te verhinderen maar door toedoen van de Beierse Prinzregent konden beide partijen een akkoord bereiken dat bepaald voordelig uitviel voor Bayreuth. Aldus ontstond in München het Prinzregententheater en er werd overeengekomen dat Bayreuth en München nooit dezelfde werken tegelijk zouden programmeren noch dezelfde solisten zouden engageren.

Daarmee was de wrijving tussen beide huizen evenwel niet verdwenen: Possart stond erop gebrand om Parsifal zo snel mogelijk in München te brengen. Het copyright voor Parsifal zou na dertig jaar komen te vervallen in 1913 en Cosima's verzoek om dit copyright tot 50 jaar op te trekken, werd niet ingewilligd. Erger nog was dat het stuk in 1903 voor het eerst aan de New Yorkse Metropolitan opgevoerd werd met de artistieke steun van München. Bayreuth wendde alle juridische middelen aan om deze "profanatie van de Graal" te verhinderen maar zag zijn inspanningen niet beloond omdat de Verenigde Staten niet behoorde tot de auteursrechtelijke conventie van Bern. Parsifal werd opgevoerd op kerstavond en kende in de volgende twee jaar 354 opvoeringen in de Nieuwe Wereld. Cosima reageerde bijzonder rancuneus en verbande alle medewerkers uit Bayreuth zoals Anton Van Rooy en Burgstaller en dirigent Alfred Hertz.

Holländer 1901

Cosima's laatste productie was Der Fliegende Holländer. Zoals gewoonlijk onderwierp zij de opera aan haar rigoureuze analyse en bestudeerde zij nauwgezet de vorige producties van Weimar 1850 en München 1864. Brückner stond andermaal in voor de decors en Maximilian Rossmann voor de kostuums. Met haar erg naturalistische decors was de productie weer erg conventioneel en helemaal origineel was Cosima slechts met haar beslissing om de opera zonder pauze te laten lopen en de scènewisselingen te laten gebeuren achter gesloten gordijn. De pers was unaniem positief en het werk werd populairder dan het ooit was geweest.

In deze jaren rond de eeuwwisseling ging het de Wagnerdynastie voor de wind en dankzij de geslepenheid van Groß overschreed het festivalkapitaal de kaap van één miljoen mark en kon het familiekapitaal groeien tot het viervoudige hiervan. Maar met het "Hausverbot" van Franz Beidler, die gehuwd was met Isolde en voor zichzelf een grotere rol in het festival opeiste, kende de familie haar eerste grote ruzie. Ook Siegfried kende zijn problemen. Hoewel hij in 1900 reeds een onwettig kind had verwekt leefde hij het leven van een losbandige homoseksueel en rolde hij van het ene schandaaltje in het andere, waarvan Cosima niets afwist en waaruit de trouwe Groß hem telkens wist te redden.

In 1906 hernam Cosima haar Tristan und Isolde die andermaal positief werd onthaald. Het was haar laatste seizoen. In december kreeg zij verscheidene zware hartaanvallen te verwerken die haar zwaar verzwakt in een geestelijk comateuze toestand achterlieten tot aan haar dood in 1930. De tijd voor Siegfried Wagner om de dynastieke fakkel over te nemen was angebroken.

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