



WagnerVrienden VZW

Elisabethlaan 278

8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

www.facebook.com/
wagnervrienden

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

In dit nummer:

Komende activiteiten p. 2

De WagnerVrienden raden aan... p. 5

De WagnerVrienden diepen het uit... p. 6

De WagnerVrienden waren er ook... p.21

Bayreuth Backstage p.34

Colofon p.40

WagnerNieuws

Nummer 8

Maart 2014

Voorwoord door de voorzitter

Beste WagnerVrienden

Zoals voorspeld: 2014 zal een bijna "Wagner-loos" jaar zijn.

De programma's 2014-2015 zijn bij een aantal operahuizen reeds bekend-gemaakt. In Parijs is er geen Wagner gepland. Amsterdam, herdoopt tot "Nationale Opera & Ballet" (operaballet.nl), biedt een interessante reprise van *Lohengrin* in een regie van Pierre Audi, met decors van Jannis Kounellis. Wij zijn van plan om een bus in te leggen op 23 november. Verder is er in Amsterdam *Benvenuto Cellini* van Berlioz. We denken er aan ook voor deze opera een bus in

te leggen. Deze twee uitstappen verlopen in samenwerking met de Frans-taligen.

We wachten nog op de programmering van de Duitse operahuizen om eventueel nog één of twee voorstellingen aan onze uitstappen toe te voegen. *Lohengrin* in Düsseldorf was alleszins een succes.

Even terublikken. David Vergauwen hield op 15 maart een leerrijke lezing over het Leitmotiv in de Ring, vooral toegespitst op *Das Rheingold* en *Die Walküre*. We hopen hem in de toekomst nog eens te kunnen uitnodigen voor het tweede deel van de Ring.

Wij wensen hem ook veel succes met de verdediging van zijn doctoraat "Où peut-on être mieux? Muziek en muzikanten in de negentiende-eeuwse Brusselse vrijmetselarij" aan de VUB op 21 mei.

Een minder aangenaam bericht was het overlijden van Gerard Mortier. Mortier was een man met een duidelijke – zij het niet door allen aanvaarde – visie. Hij heeft opera in Vlaanderen en België opnieuw een gezicht gegeven. Wij zijn allen kinderen van Mortier. Sit terra tibi felix, Gerard. Rust zacht.

–Bernard Huyvaert



Gerard Mortier
1943–2014

Komende activiteiten

De vzw WagnerVrienden organiseert op regelmatige basis speciale activiteiten voor zijn leden: lezingen, concerten, ontmoetingen, uitstappen, ... In deze rubriek vindt u het complete overzicht met alle nodige praktische informatie.

Pianotrio's "De vijf seizoenen" | Zondag 30 maart | Muziekacademie aan de Poel

Op zondag 30 maart zijn drie grote artiesten onze "invités": Dmitri Jurowski (cello), Ann Vancoillie (viool) en Andrew Wise (piano). Dmitri Jurowski is de jongste telg uit deze beroemde muzikale familie en momenteel de hoofddirigent in de Vlaamse Opera. Naast een getalenteerd dirigent, is hij ook een begenadigd cellist. Ann Vancoillie werkt tevens in de Vlaamse Opera als eerste violiste. Daarnaast werkt ze op regelmatige basis mee aan heel wat concerten voor een beperkter publiek. Andrew Wise, de pianist van dienst en ambassadeur van de WagnerVrienden, moeten we u wellicht niet meer voorstellen na zijn deelname aan twee vorige activiteiten van onze vereniging. Dit trio zal ons aan de vooravond van de lente allerlei seizoenen voorschotelen. Naast de obligate *Lente* van Vivaldi onder meer ook het *Geistertrio* van Beethoven en *Vier seizoenen in Buenos Aires* van Piazzola. Daarenboven zal maestro Jurowski een uur voor het concert toelichting geven bij het programma van het concert, alsook bij de nieuwe productie van *Lady Macbeth of Mtensk* in de Vlaamse Opera. Na het concert kunt u nog even napraten bij een hapje en een drankje in de bar van Hotel de Flandre.

Praktische info:

- > **Wanneer:** Zondag 30 maart
14u: Toelichting door Dmitri Jurowski
15u: Concert
- > **Waar:** Kapel van de Muziekacademie "Pantha Rei" (Poel 17, 9000 Gent)
- > **Prijs:** € 15
- > **Reservaties:** Contacteer info@wagnervrienden.be of telefonisch via 0479/991398.



WagnerActiviteit#6: Concertlezing Camiel Boomsma | Zaterdag 19 april | Academie de Kunstbrug (Gent)

Op zaterdag 19 april hebben we het genoegen Camiel Boomsma in Gent te ontvangen. Boomsma (*1990) is een jonge Nederlandse pianist. Wegens zijn affiniteit met Wagner, kreeg hij in januari 2013 de prestigieuze "Richard Wagner Scholarship" toegekend van de Richard Wagner Stipendienstiftung. Recent bracht hij ook zijn debuut-CD uit met Wagnertranscripties. In de Volkskrant kreeg deze CD vier sterren en was men bijzonder enthousiast: "Hij weet knap de omfloerste sidderingen van *Isoldes Liebestod* te vertalen in pianoklanken en kan uitstekend overweg met de gedragen lyriek in de aria *O du mein holder Abendstern* uit *Tannhäuser*, waarin hij vanaf de eerste noot de stemming precies uittekent. Zijn cd, een eigen productie, is extra interessant omdat hij naast beroemde transcripties van Liszt en Busoni bewerkingen heeft opgeduikeld van obscure componisten als Bendel, Stradal en de Hongaarse pianist Zoltán Kocsis."

Precies deze CD komt hij ons voorstellen tijdens een anderhalf uur durende causerie. Hij zal extra toelichting geven bij de transcripties en hij zal het geheel nog verrijken met enkele luisterfragmenten. Ook zal hij ons al zijn volgende Wagnerproject toelichten. Tijdens de pauze en na afloop kunt u uw eigen gesigneerd exemplaar aankopen. Meer info over Camiel Boomsma, kunt u op zijn verzorgde website vinden: www.camielboomsma.com.

Programma:

15u30–16u00	Onthaal met welkomstdrankje
16u00–16u45	Deel 1
16u45–17u00	Pauze met CD-verkoop
17u00–17u45	Deel 2
17u45–18u00	Signeersessie

Praktische info:

> **Wanneer:** Zaterdag 19 april

> **Waar:** Academie de Kunstbrug Gent
Ottogracht 4
9000 Gent

De Kunstbrug is vlot met het openbaar vervoer bereikbaar. U kunt de buslijnen 3 en 5 nemen tot aan de halte Sint Jacobs/Vlasmakkt. Heel wat bussen stoppen ook aan "Gent Ottogracht". Parkeren kan in Parkeergarage Vrijdagsmarkt (200 meter te voet).

> **Prijs:** € 5 (leden Wagnervrienden, inclusief welkomstdrankje)

€ 10 (niet-leden, inclusief welkomstdrankje)



> **Inschrijvingen:** Het is niet verplicht om voor deze activiteit in te schrijven, maar voor ons is het handig te weten indien u zult komen. Stuur dus een berichtje naar info@wagnervrienden.be.



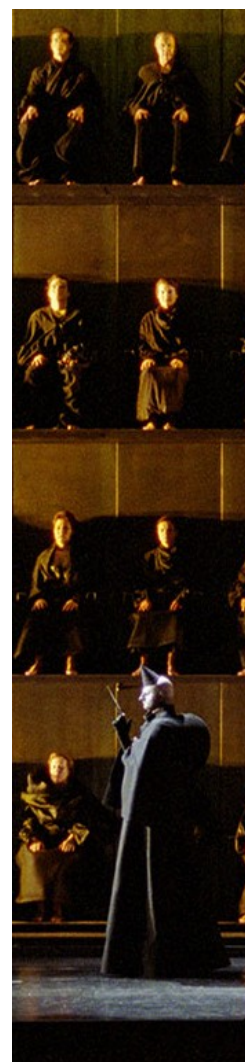
Camiel Boomsma

Reisplannen najaar 2014

Beetje bij beetje worden momenteel de nieuwe operaprogramma's bekend gemaakt. Op basis hiervan proberen wij ook onze operareizen voor het volgende seizoen te plannen.

Zo zullen we zeker proberen om op 23 november te gaan naar de Nationale Opera in Amsterdam (de voormalige Nederlandse Opera) om er de reprise te zien van *Lohengrin*. Het gaat om de productie van Pierre Audi uit 2002. Marc Albrecht dirigeert en in de cast vinden we verder nog enkele fantastische stemmen terug: Günther Groissböck, Nikolai Schukoff, Juliane Banse, Evgeny Nikitin en Michaela Schuster. De formule blijft dezelfde als bij onze vorige uitstappen naar Amsterdam: wij zorgen voor een comfortabele busrit en de tickets aan een scherpe prijs (ca. €135). Wens je mee te gaan, laat ons dit dan al weten via een e-mail aan info@wagnervrienden.be !

Daarnaast plannen we ook om een reis te organiseren naar Lyon omdat er daar een nieuwe productie komt van *Der Fliegende Holländer*. De regie is in handen van het Spaanse collectief "La Fura dels Baus". Deze reis zou midden oktober doorgaan. Geïnteresseerden kunnen Francis Van Rossum contacteren via francis@wagnervrienden.be.

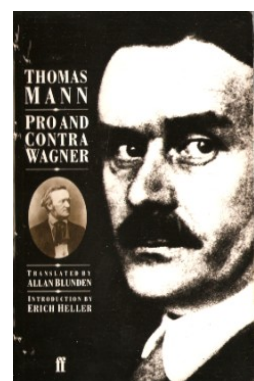
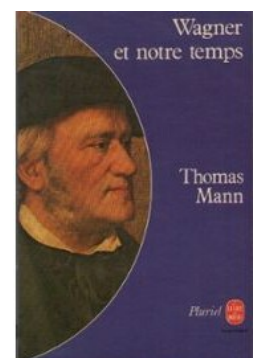
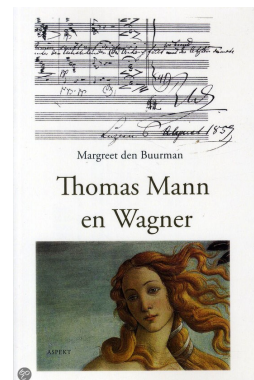


De WagnerVrienden raden aan...

De vzw WagnerVrienden selecteert regelmatig voor zijn leden interessante producties, boeken of activiteiten die we enkel maar van harte kunnen aanraden. Hier vind je ook de activiteiten georganiseerd door onze partnerverenigingen zoals Amarant en de Vlaamse Opera.

Thomas Mann en Wagner (M. den Buurman) | Geert Jocqué

Enkele weken geleden kocht ik in Amsterdam het boekje *Thomas Mann en Wagner* van Margreet den Buurman. De bijzondere relatie van Mann met het werk van Wagner is alom bekend. Over dit onderwerp is echter in het Nederlands nog maar weinig geschreven. Omdat vrij recent van dezelfde auteur een biografie over Thomas Mann verschenen is en zij dus moet vertrouwd zijn met zijn leven en werk, verwachtte ik een grondige studie over de invloed en de doorwerking van de opera's van Wagner op de persoon en het werk van Mann. Bij de lectuur sloeg evenwel reeds na een tiental bladzijden de ontgoocheling toe, gevolgd door een toenemende ergernis. Tot mijn grote verwondering waren de bladzijden die de auteur besteedt aan de relatie tussen Mann en Wagner op twee handen te tellen. De eerste drie hoofdstukken (van de vier) zijn gewijd aan een beknopte biografie van Wagner, de geschiedenis van Bayreuth na het overlijden van de meester en de verhouding van de Wagner-familie met het Derde Rijk. Deze bladzijden zijn niets anders dan een samenvoegsel van wat de auteur her en der uit andere werken heeft geplukt, vooral uit *Wagnerclan* van Jonathan Carr en *Bayreuth im Dritten Reich* van Berndt W. Wessling. In die hoofdstukken valt nauwelijks iets te lezen over Mann. Bovendien wordt de tekst ontsierd door een gebrekkig taalgebruik. Afgezien van enkele dt-fouten, spreekt de auteur steevast over « de » Lohengrin, « de » Parsifal... De stijl neigt bij momenten eerder naar een persiflage. Het personenregister is alfabetisch gerangschikt op, jawel, de voornamen ! Van enige inhoudelijke analyse van de romans van Mann in het licht van de opera's van Wagner, is geen spoor te bekennen. Wie op zoek wil gaan naar Wagner in de werken en het ideeëngoed van Thomas Mann kan dit boekje best terzijde laten liggen en zich verdiepen in de teksten van de auteur zelf (T. Mann, *Wagner et notre temps*, collection Puriel, Hachette 1978 ; T. Mann, *Pro en contra Wagner*, Faber en Faber 1985) en in de dagboeken waarvan een selectie is uitgegeven in de onvolprezen Privédomein-reeks van De Arbeiderspers.



De WagnerVrienden diepen het uit...

Met deze rubriek wensen we op regelmatige basis ook een onderwerp in verband met Wagner echt uit te diepen. In deze editie gaan we in op de relatie tussen Wagner en Novalis, een nog wat “onontgonnen” materie.

Wagner & Novalis | Bernard Huyvaert

> Wie was Novalis? (1772 – 1801)

Novalis is het pseudoniem van Friedrich von Hardenberg. De term “novale” betekent in het Latijn een terrein dat braak ligt en bewerkt kan worden. Door een gelukkige samenloop van omstandigheden laat Novalis zijn afstamming samenvallen met de belofte op een mooie literaire toekomst. Zijn pseudoniem wordt de spiegel van zijn identiteit. Hij zegt van zichzelf: ik ben een terrein dat vruchtbaar moet gemaakt worden en dan poëtisch bewerkt kan worden.

Zijn familieleden, vooral zijn vader, waren aanhanger van het piëtisme. Het piëtisme is een stroming binnen het protestantisme die de nadruk legt op de interioriteit, op het innerlijke leven. Het kan ook als een mystieke stroming beschouwd worden. De verkenning van de interioriteit zal een grote rol spelen bij Novalis.

Novalis was de oudste zoon van baron von Hardenberg, die directeur was van de zoutmijnen van Saksen. De jonge Friedrich zal met deze familietraditie niet breken. Eenmaal hij de mijnschool in Freiburg had beëindigd, in 1799, oefende hij dezelfde functie uit als zijn vader in de mijnen van Weissenfels en Thüringen. Maar tevoren had hij al Rechten gestudeerd aan de universiteit van Jena, die hij in Leipzig verderzette en beëindigde in 1794 in Wittemberg.

> Sophie von Kühn

De ontmoeting met Sophie, op 17 november 1794, is hét feit bij uitstek dat zijn bestaan heeft getekend en de overgang heeft mogelijk gemaakt van Hardenberg naar Novalis. Sophie von Kühn was twaalf en een half jaar oud, hij was 23 jaar oud. «Een kwartier, zo schrijft hij later, een kwartier heeft over mijn leven beslist.» Hun verlovings werd eerst geheim gehouden, later openbaar gemaakt. Er kwam echter brutaal een einde aan de idylle, op 19 maart 1797, door de dood – twee dagen voor haar vijftiende verjaardag – van Sophie, de Enige, die Ludwig Tieck, een andere vertegenwoordiger van de Frühromantik, vergeleek met Beatrice van Dante.

Novalis denkt eerst aan zelfmoord. Zijn hele verdere leven is een voorbereiding op de mystieke eenheid met zijn overleden verloofde. Voor de volledigheid dient toegevoegd te worden dat hij zich later verloofde met de mooie Julie von Charpentier. Novalis



Novalis



Sophie von Kühn

maakt in de “Hymnen an die Nacht” van Sophie diegene die hem inwijdt in de geheimen van de nacht, met zijn rijkdom, de nacht die het échte leven is. Novalis heeft Sophie dus geïdealiseerd en haar een liefde geschonken, die mythische, bijna bovennatuurlijke proporties aanneemt. Het gaat hierbij om een middeleeuwse oplossing. De liefde die Dante aan Beatrice bindt heeft in de “Divina Commedia” een filosofische en zelfs religieuze betekenis. Beatrice is Dante’s gids in het derde deel van de “Divina Commedia”, het “Paradiso”.

De gelijkenis met Mathilde von Wesendonck is frappant. Toegegeven: Mathilde was een volwassen vrouw, en bovendien getrouwd. Maar het is de liefde voor Mathilde die Wagner ertoe gebracht heeft zijn “Tristan” te schrijven, het is deze liefde die een nieuwe muzikale taal en een nieuwe esthetica heeft gecreëerd. De ontmoeting met en de liefde voor Mathilde is onlosmakelijk verbonden met de intellectuele en artistieke ontwikkeling van Wagner.

Wat weten we over dat meisje, dat slechts twaalf jaar oud was? De brieven van Novalis aan Sophie zijn verdwenen. Een groot verschil met de brieven van Wagner aan Mathilde! Maar we hebben enkele sympathieke, naïeve brieven van Sophie, aan Novalis gericht, vol schrijffouten. We hebben ook het dagboek van het meisje. Op één maart schrijft ze: “Vandaag heeft Hardenberch (sic) ons bezocht. Alweer is er niets gebeurd. Wir waren heute ganz allein und es viel gar nichts vor.” Wat verwachtte zij eigenlijk van haar aanbieder? Een kuise zoen? Het gaat hier duidelijk om de woorden van een kind.

Was Novalis sprakeloos en verlamd in haar aanwezigheid? Heeft hij lange redevoeringen afgestoken over filosofie en poëzie, zoals Wagner het deed met Mathilde, terwijl zij misschien niets anders verwachtte dan een kuise kus? We weten het niet.

Dit verhaal staat tegenover de literaire gesprekken tussen Mathilde – ook zij draagt die naam – en Heinrich in “Heinrich von Ofterdingen”, waarover verder meer. Maar zoals we allen weten, zijn kunst en realiteit soms ver van elkaar verwijderd. Of moet je stellen dat kunst een sublimatie is van het leven? Zoals bij Wagner “Tristan” de sublimatie is van zijn liefde voor Mathilde.

> Andere belangrijke ontmoetingen

Vanaf 1790 volgt Novalis de lessen van Schiller die hem opwekt tot het “idealistische denken, in zijn historische en politieke dimensie”. In 1795 ontmoet hij Fichte, die “hem de weg opent naar een radicaal idealisme van een vrij geweten.” Fichte doet Novalis kennismaken met het zelfbewustzijn van het “Ich”.

Een andere belangrijke ontmoeting heeft plaats in 1792, met Friedrich Schlegel, de auteur van “Lucinde”, die aan zijn broer August-Wilhelm een verslag maakt van de ontmoeting met deze veelbelovende man. Hij legt de nadruk op de speculatieve en theoretische mogelijkheden van de jongeman, die passen in hun opvatting over een nieuw literair tijdschrift, “Athenäum”. In de eerste aflevering van dit tijdschrift publiceert Novalis zijn “Blütenstaub” en in de laatste zijn “Hymnen an die Nacht”.

Van de filosofen die Novalis persoonlijk heeft ontmoet, is Schelling diegene die op hem de sterkste indruk heeft gemaakt. De ontmoeting met Schelling gebeurt op het Stift, waar Novalis ook Hegel en Hölderlin leert kennen.

> **“Glauben und Liebe oder der König und die Königin” (1798)**

Novalis stelt zich in dit werkje negatief op tegenover de Franse Revolutie. Hij verdedigt er een erfelijke monarchie. De vorst is een transcendent, allesoverstijgend principe, die boven alle contingenties van de geschiedenis staat. De koning is “de mens die wordt verhoogd tot de waardigheid van het aardse fatum”. Deze goddelijke en natuurlijke transcendentie staat tegenover de revolutionaire idee van de soevereiniteit van het volk.

De “Déclaration des droits de l’homme et du citoyen” uit 1789, stelde dat de “wet de uitdrukking is van de universele wil”. Dit wordt door Novalis niet aanvaard. Volgens hem is de wet de uitdrukking van een superieure en absolute wil, van een mystieke soevereiniteit.

Dit betekent een terugkeer naar de middeleeuwen! De vorst bestuurt zoals een kunstenaar die zich boven het menselijke gewoel stelt. De koning maakt geen deel uit van de staat. Hij is de leider van de kunstenaars en hij organiseert de macht als een schouwspel, waarvan hij de dichter, de held en de regisseur is.

Het werkje bevat een aantal interessante artistieke thema’s. De poëzie is de sleutel van de eenheid, zij “vormt de maatschappij, dat is de wereldfamilie, en de mooie structuur van het universum”.

Het werkje lijkt reactionair, maar het bevat een pak kritiek op het opkomende kapitalisme en de industriële revolutie. Novalis vergelijkt de Pruisische staat, die geregeerd wordt door Friedrich Wilhelm III, met een “fabriek” en een “mechanische administratie”. Het politiek systeem wordt volledig abstract, zonder leven. De mens wordt een radertje van een machine. Tussen de mensen onderling ontstaat agressiviteit. Welnu, in deze kapitalistische maatschappij kan en moet de kunst een bevrijdende rol spelen, een gedachte die we ook bij Wagner aantreffen.

Het werkje is een antwoord op “Über die ästhetische Erziehung des Menschen” (1794–1795, brieven-cyclus) van Schiller. Deze laatste plaatste de harmonieuze gemeenschapszin van het oude Griekenland tegenover de hang naar abstractie van zijn eigen tijd. De analytische verstandhouding heeft de plaats ingenomen van het echte bruisende leven.

“Zo wordt het concrete leven van de mensen vernietigd, om aan de abstracte totaliteit de mogelijkheid te geven om zichzelf in stand te houden. De staat wordt een vreemde tegenover de burgers die er deel van uitmaken.”

Schiller en Novalis wijzen op het synthetische karakter van de kunst, wat staat tegenover het abstract-analytische van de staat. De kunst brengt materie en vorm samen, toeval en noodzakelijkheid, vrijheid en passiviteit. De kunst is een ernstig spel, dat

nooit vrijblijvend is, zo beweert ook de schilder Caspar David Friedrich.

Ook Novalis spreekt over het synthetische karakter van de kunst. Wagner zal door deze ideeën van Novalis worden beïnvloed, wanneer hij zijn Gesamtkunstwerk creëert.

In feite is Novalis in heel zijn kunst en filosofie op zoek naar synthese. In de werkelijkheid, in de natuur, ontdekt hij synthetische krachten en wil hij die ook in zijn kunst verwezenlijken.

Zijn ode aan het koningschap is naïef en achterhaald, dat moeten we toegeven. Maar met zijn esthetisering van de politiek en zijn zoeken naar synthese opent Novalis nieuwe wegen. Op politiek vlak neemt Wagner standpunten in die diametraal staan tegenover de opvattingen van Novalis. Wagner geloofde, zeker in het eerste deel van zijn carrière, in een antikapitalistische revolutie. Deze revolutie was een sociale revolutie, maar ook en vooral een esthetische revolutie. Dit heeft hij bij Novalis gevonden.

> Novalis filosoof?

Het is dezelfde Novalis die de moeilijke teksten van de “Grundlage” van Fichte commentarieert, die de “Kritik der reinen Vernunft” van Kant bestudeert, die persoonlijke ontmoetingen heeft met Schelling en die tegelijkertijd teksten schrijft over kalverliefde, over rozenknoppen die spreken en over de schoonheid van planten en stenen, zoals hij zal doen in zijn “Heinrich von Ofterdingen”.

Was Novalis een ernstig filosoof? Zijn stelling was: “Ergründen ist philosophieren. Erdenken ist Dichten.” Filosoof zijn, kon zich volgens Novalis op twee manieren manifesteren: technisch filosofische teksten schrijven of becommentariëren, maar ook het graf van Sophie bezoeken.

Was Wagner filosoof? Heel zijn leven was hij geboeid door filosofie, ideologie en politiek. Om het wat te vereenvoudigen: in zijn jonge jaren werd hij beïnvloed door de anarchistisch-socialistische ideologieën, vervolgens, vanaf 1854, door Schopenhauer.

Wagner en Novalis hebben een synthetische visie op kunst, muziek en filosofie. Je kunt niet aan creatieve kunst doen, zonder aan filosofie te doen. Vooraleer Wagner in zijn Zwitserse ballingschap begon met het componeren van zijn “Ring”, schreef hij eerst de theoretische traktaten, die iedereen kent: “Oper und Drama”, “Kunst und Revolution” en “Das Kunstwerk der Zukunft”.

Heden ten dage zou niemand aan een componist vragen om een boek te schrijven over pakweg Zizek of Sloterdijk of Badiou. De eenheid tussen filosofie en artistieke creatie is een element dat gemeenschappelijk is voor Novalis en Wagner.

> “Die Lehrlinge zu Sais” (geschreven in 1798–1799, postuum gepubliceerd in 1802).

De meester vertelt een verhaal: Hyazinth is gelukkig met Rosenblütchen (“Rozenknop”), een naïef, onschuldig meisje. Maar hij laat haar in de steek om op zoek te gaan naar de waarheid. Op het einde slaagt hij erin om de sluier van Isis op te heffen, de wijsheid van de Natuur. Wie vindt hij daar? Jawel, Rosenblütchen.



Caspar David Friedrich: *Der Traum des Musikers*

Vervolgens bespreken drie leerlingen de mogelijkheid om bij de natuur te geraken: de weg van de denker, de weg van de dichter en de weg van de eenvoudige man.

Ik ga op één passage wat dieper in: Hyazinth verlaat zijn verloofde, trekt erop uit om de “moeder van de dingen, de gesluierde Maagd” te ontdekken. Hij houdt een gesprek met een gans, een fontein, met bloemen, die hem de weg aanwijzen naar de tempel, die onder andere planten verborgen is. Hij valt er in slaap, want “alleen de droom kan hem naar het allerheiligste” voeren. Wanneer Hyazinth de sluier opheft, valt Rosenblütchen in zijn armen. “De mens is niet de enige die spreekt, ook het universum spreekt, alles spreekt: oneindige talen.”

Er zijn duidelijke gelijkenissen met “Siegfried”. Er is vooreerst het gesprek met de Waldvogel, die hem de weg toont naar Brünnhilde. Het is de natuur die Siegfried naar zijn toekomstige geliefde leidt. Vervolgens valt het opheffen van de sluier bij Novalis te vergelijken met het wegnemen van de wapenrusting van Brünnhilde. “Das ist kein Mann”.

Maar er zijn nog meer gelijkenissen. Hyazinth laat zijn lief achter om de wijde wereld in te trekken, op zoek naar kennis en waarheid. Ook bij Wagner laat Siegfried in het eerste bedrijf van “Götterdämmerung” Brünnhilde achter, op zoek naar avonturen. Veel mannelijke personages van Wagner verlaten de bekende wereld, om op zoek te gaan naar het onbekende. Tannhäuser laat Venus in de steek, omdat een andere wereld hem aantrekt. De Hollander mag om de zeven jaar de zee verlaten om op zoek te gaan naar een trouwe vrouw. Vanwaar komt Parsifal? Hij weet het zelf niet goed, maar is een indringer in de sfeer van de Graalridders. Ook Lohengrin komt uit een onbekende wereld, om Elsa te redden.

Er is ook een interessante passage over een droom, die door muziek wordt begeleid. De droom initieert en is profetisch. Het symbolische karakter van de droom is één van de thema's van de romantiek. Er is een frappante gelijkenis tussen de droompassage uit het boek en een tekening van Friedrich, “Der Traum des Musikers (Allegorie der himmlischen Musik)”, rond 1830 vervaardigd. Een musicus zit op de grond. Hij is in slaap, houdt het hoofd naar beneden en heeft een mandoline in de hand. Boven hem zweven drie musicerende engelen, die zingen en bidden voor een orgel. Friedrich maakt hier een synthese tussen twee ruimtes, die van de slaper en zijn droom, van de exterioriteit en de interioriteit. Maar ook de natuur is uitdrukkelijk aanwezig in de vorm van een overvloedige vegetatie. De natuur is het element dat de mens met de hemel, het ik met het ideaal verbindt.

Je kunt de slapende musicus uit de tekening van Friedrich interpreteren als Tannhäuser, die in het begin van de opera uit een droom ontwaakt. “Im Traum war mir's, als hörte ich, was meinem Ohr so lange fremd!”

> “Athenäum”

Het tijdschrift “Athenäum” werd opgericht door de gebroeders Schlegel, Friedrich en

August-Wilhelm, na een geschil met Schiller. Men spreekt ook van de “kring van het Athenäum”, die aan de grondslag ligt van de vroege Duitse romantiek, de Frühromantik. Het belang van “Athenäum” in het Duitsland van het eind van de 18e eeuw was zeer groot.

“Athenäum” was een boek met vele handen, een gemeenschappelijke en collectieve onderneming. Novalis dacht dat deze nieuwe vorm van tijdschrift een voorbode was van de manier van schrijven die zich in de toekomst zou ontwikkelen. Ook Wagner vat zijn opera op als “Kunstwerk der Zukunft”. Bij Wagner gaat het natuurlijk niet om een collectieve onderneming. Maar hij begrijpt, net als Novalis, het belang van zijn werk voor de toekomst van de kunst en de mensheid in de toekomst.

De titel van het tijdschrift verwijst naar de dochter van Zeus, godin van de oorlog, filosofie, wijsheid en kunsten. Dit getuigt echter niet van nostalgie naar het klassieke Griekenland, naar de gouden eeuw van Pericles. De gebroeders Schlegel stonden eerder kritisch tegenover het Griekse model, zoals het door Johann Joachim Winckelmann werd voorgesteld. Deze had in zijn “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst” uit 1756 gesteld dat imitatie van de Griekse voorbeelden voor de kunstenaar van zijn tijd de enige uitweg was. “De enige manier om groot te zijn ligt in de imitatie van de Grieken”. Dit is de triomf van het classicisme.

De Schlegels verzetten zich tegen de “Griekse mode” die overal verspreid was. Winckelmann had volgens de Schlegels geen “moderne” kijk op de Grieken. Hij behandelt de Griekse wereld te veel als Grieks, in plaats van een actueel standpunt in te nemen.

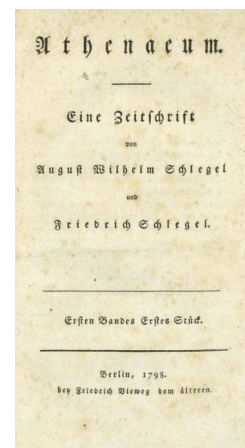
“Athenäum” wil de Griekse en Romeinse beschavingen benaderen uit een poëtisch idealisme en zo een nieuwe mythologie opbouwen, die de wereld van de Ouden met de onze verbindt.

Als de Frühromantik zich voor de oudheid interesseert, doet ze dit niet meer zoals het classicisme van Weimar, met Goethe en Schiller, die klaagden over het verdwijnen van de Griekse goden.

Voor de romantiek is de geschiedenis geen opeenvolging van dode periodes. De geschiedenis is een levende materie. De geschiedenis heeft maar zin als men die uit een eigentijds standpunt benadert. Zij wordt maar levend als men haar uit een hedendaagse ooghoek bekijkt. De oudheid is niet een afgesloten hoofdstuk, een beëindigde tekst, maar een toekomstige vorm.

Ook Novalis deelt deze dynamische opvatting van de oudheid. In een fragment van 1789 stelt hij dat de literatuur en de kunst uit de oudheid geen statische overblijfselen zijn van ver vervlogen perioden, maar producten van een moderne inventiviteit. De moderne kunst moet zich aldus een eigen oudheid creëren, die onbekend was aan de ouden.

Ook Wagner was gepassioneerd door de oudheid, de Griekse wereld en vooral het Griekse theater. De structuur van de tetralogie wordt aan de Griekse tragici ontleend.



De "Ring" wordt een "Gesamtkunstwerk", een totaalkunst, waarbij, net als bij de oude Grieken, poëzie, muziek en dans met elkaar verbonden worden. Voor de uitvoeringen van zijn werk laat hij een theater bouwen dat geïnspireerd is door de Griekse theaters. Voor Wagner is de oudheid geen dode materie, waarvan enkele sporen overblijven. Wagner integreert de Griekse wereld in zijn revolutionaire esthetica, in zijn "Kunstwerk der Zukunft".

> "Die Christenheit oder Europa", 1799

Dit is een essay over de filosofie van de geschiedenis. De historische evolutie verloopt volgens een driedig schema. De ideale periode is de middeleeuwen, periode van eenheid en harmonie. Die wordt gevolgd door een periode van religieuze en politieke splitsing. De belangrijkste historische feiten hierbij zijn de Hervorming en de Franse Revolutie. In een derde periode keert de oorspronkelijke eenheid terug.

De idealisering van de middeleeuwen wordt hier gecombineerd met een ander thema dat geliefd was bij de romantici, dat van de Gouden Eeuw. Het thema van de Gouden Eeuw, verbonden met een historische reflectie, komt ook voor in "Heinrich von Ofterdingen".

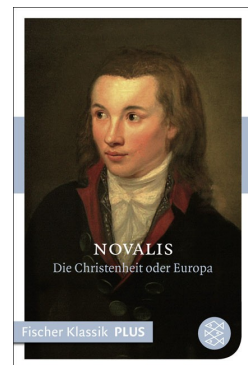
De middeleeuwen waren de belangrijkste inspiratiebron voor de opera's van Wagner. Zijn werken behandelen middeleeuwse thema's, behalve "Das Liebesverbot", dat een adaptatie is van Shakespeare, "Die Feen" en "Der fliegende Holländer", die zich op tijdloze legendes inspireren. Maar laten we preciseren. Wagner inspireert zich, behalve in "Rienzi", niet op de middeleeuwse geschiedenis, maar op de middeleeuwse literatuur.

Novalis staat aan het begin van een beweging die de middeleeuwen centraal stelt. Wagner is het eindpunt.

Ook het thema van de Gouden Eeuw is bij Wagner aanwezig, in zijn "Ring". Niet in de "Ring" zelf, maar in de periode die aan de eigenlijke gebeurtenissen van de tetralogie voorafgaat. De toeschouwer wordt verondersteld die te kennen.

Het universum wordt voorgesteld door een boom, "die Weltesche" (de wereldes). Die heeft zijn wortels in de aarde. Hij reikt tot aan de hemel. Wotan wordt geïncarneerd door de lucht. Erda is het symbool van de oorspronkelijke wijsheid, zij stelt de aarde voor. De onvatbare Loge is het vuur. De Rijn is het water, kracht van de natuur en de evolutie. We vinden hier dus de traditionele vier elementen van de Griekse filosofie terug: water, aarde, lucht en vuur. Het universum is ontijdelijk en in perfect evenwicht.

Maar Wotan gaat op zoek naar macht en drinkt van de bron van de Weltesche. In ruil moet hij zijn linkeroog afstaan, symbool van intuïtie en gevoelens. Vanaf dat moment wordt hij enkel nog door de rede geleid en trouwt met Fricka en niet met haar zus, Freia, die voor de liefde staat. Fricka daarentegen is berekenend, conventioneel, koket en een manipulator. Omdat hij steeds naar meer controle en macht streeft, breekt hij een tak af van de Weltesche en vormt die om tot een lans. Op deze lans schrijft hij de runen die de wetten vertegenwoordigen. Iedere wet, iedere overeenkomst vergroot zijn



macht, maar corrupteert hem meer en meer.

Het universum is niet langer in evenwicht. De heilige bron droogt op en de Weltesche sterft af. De natuur is in de war. (Het lijkt wel alsof Wagner de klimaatverandering heeft voorzien!) Wotan is oppermachtig. Loge pusht Wotan om een goddelijke burcht te bouwen die zijn macht kan uitstralen, het Walhalla. Het werk wordt aan de twee reuzen toevertrouwd, Fasolt en Fafner. Wotan belooft hen Freia in ruil. Fricka is blij dat haar echtgenoot een woning heeft gebouwd, ze hoopt hem op die manier gemakkelijker aan zich te kunnen binden.

Het goud rust op de bodem van de Rijn en wordt er bewaakt door drie ondines, de Rijndochters. De Nibelung Alberich wordt verliefd op de meisjes. Hij steelt het Rijngoud en vervloekt de liefde om de ring te kunnen smeden die hem onbeperkte macht zal geven. We zijn bij de totale corruptie beland. Het is de overwinning van het geld, van de macht en de nederlaag van de liefde. Het tijdperk van de liefde heeft plaats gemaakt voor het tijdperk van de macht en het geld.

De Gouden Eeuw wordt dus gevolgd door een periode van corruptie en decadentie. Het einde van de cyclus betekent ook het einde van de goden. Een nieuwe wereld kan geboren worden. Maar welke wereld? Een betere, rechtvaardiger wereld, waar de liefde kan heersen? Maar de cyclus kan opnieuw beginnen met een nieuwe Alberich...

In ieder geval zien we dat het schema van Novalis (Gouden Eeuw, corruptie, terugkeer naar de Gouden Eeuw) het denken van Wagner sterk heeft beïnvloed.

Novalis schrijft zijn essay wanneer Napoleon heel Europa binnenvalt, in 1799. Velen dachten dat dit het einde was van het christelijke Europa. Napoleon had Rome in 1798 ingenomen. Paus Pius VI was gedeporteerd naar Valence. De kerk was onthoofd.

Novalis pleit in zijn essay niet voor een naïeve terugkeer naar de goede oude tijd, de middeleeuwen. Hij formuleert een filosofie van de geschiedenis en van de religie, die zou uitlopen op een derde periode, een nieuw christendom, in een eengemaakt Europa (al in 1799!). Maar dan eengemaakt niet door de wapens van Napoleon, maar door het christendom. "Wo keine Götter sind walten Gespenster", "Waar geen goden zijn, zijn er spoken." De spoken zijn: het egoïsme, de politiek, het materialisme. "Glaube und Liebe" hebben plaats gemaakt voor "Wissen und Haben". Ook op dit vlak staat Novalis dicht bij Wagner.

> Laatste jaren: "die Welt romantisieren"

Vier jaren scheiden de dood van Sophie van zijn eigen dood, ten gevolge van tuberculose. Het was een periode van een ongekennde creativiteit. Zijn intellectuele en poëtische mogelijkheden zijn tot volle rijpheid gekomen.

Novalis vat het plan op van een encyclopedie, waar plaats zou zijn voor wetenschap, filosofie en poëzie. Het zou een soort Bijbel worden van de toekomstige mensheid, een perfecte synthese.

De encyclopedie van Novalis stelt zich voor als een geniale, en daarom tot mislukking gedoemde poging om alle kennis ("alle wetenschappen zijn één") in één groot werk samen te brengen. De place to be voor de jonge intellectuelen van die tijd was niet langer Weimar (Goethe en Schiller), maar Jena. Zonder Jena geen Frühromantik. In Jena komen alle grote filosofen, dichters, schrijvers samen, vaak door vriendschap met elkaar verbonden. Hier ontstaat de romantiek.

Die Welt romantisieren: "Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es."

De wereld "romantisieren" betekent dus niet zomaar aan de banale realiteit een sentimentele kleur geven. Er is een romantische dialectiek tussen het hoge en het lage, tussen het ideaal en de realiteit.

De romantische kunstenaar wil een einde stellen aan het materialisme, de secularisatie, aan een wereld waaruit alle magie verdwenen is. Hij wil triomferen over het principe van de realiteit. De wereld is zo rijk, zo mooi dat alleen de kunstenaar er ten volle de betekenis van kan vatten en uitdrukken.

Wagner gaat nog verder dan Novalis en de eerste romantici. Op het einde van zijn loopbaan spreekt hij, onder invloed van Schopenhauer, over de perversie, de degeneratie van zijn eigen tijd, waar het egoïsme en eigenbelang zegevieren. Het is de woestijn waarin Parsifal in het eerste bedrijf van "Parsifal" aankomt. Zoals Wagner reageert Wagner tegen het materialisme van zijn tijd. De kunst heeft voor de late Wagner de taak, met behulp van symbolen, de geestelijke en religieuze waarden en waarheden voor te stellen. De kunst is immers onlosmakelijk verbonden met de religie.

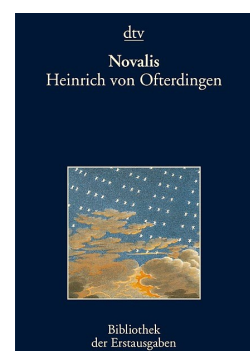
> "Heinrich von Ofterdingen"

"Heinrich von Ofterdingen" is een roman die na de dood van Novalis werd gepubliceerd door zijn vriend Ludwig Tieck. Heinrich von Ofterdingen was een Duitse troubadour uit de 13e eeuw. Hij zou hebben deelgenomen aan de wedstrijd van de Minnesänger op de Wartburg in 1207.

De roman "Heinrich von Ofterdingen" is een allegorie die handelt over de vorming, de opvoeding van de dichter. In 1798 had Novalis Sophie von Kühn teruggevonden in de figuur van Julie von Charpentier, dochter van een mijnningenieur. Hij had zich opnieuw verloofd.

Hij had ook kennis gemaakt met Tieck en vriendschapsbanden opgebouwd met de jonge schrijver. "Franz Sternbalds Wanderungen, eine altdeutsche Geschichte" had in Novalis' geest de bewondering verdrongen die hij oorspronkelijk had gekoesterd over de "Wilhelm Meister" van Goethe. Nu vond hij het werk te prozaïsch, een "burgerlijk en huiselijk verhaal".

Toen Novalis aan zijn roman begon, manifesteerde zich al de ziekte, die hem uiteindelijk het leven zou kosten. Maar Novalis hechtte geen belang aan de symptomen. Zijn



werk was belangrijker.

“Heinrich von Ofterdingen” zou de poëtische, romantische tegenhanger worden van Goethe’s Bildungsroman. Helaas kon Novalis de publicatie van zijn roman, waarin hij hoge verwachtingen stelde, niet meer meemaken. Hij kon slechts het eerste deel afmaken; er zijn fragmenten van het tweede deel bewaard. Maar de algemene strekking van de roman is duidelijk, ook dank zij de aanduidingen die Tieck via zijn vertrouwelijke omgang met de schrijver had vernomen. Het eerste deel begint met een droom en eindigt met een vertelling.

Heinrich von Ofterdingen, volgens de traditie de schrijver van de “Nibelungen” is als dichter geboren. Hij groeit onder het oog van zijn ouders op in Eisenach, in Saksen. In een droom heeft hij de blauwe bloem gezien, die het doel, het ideaal van zijn leven wordt. Maar vooraleer hij zijn missie kan vervullen, moet hij de wereld leren kennen. Met een karavaan van handelaars trekt hij naar Augsburg, naar zijn grootvader. In Augsburg maakt hij kennis met de dichter-magiër Klingsohr(!), die hem allerlei wijze raadgevingen geeft over de kunst: de grenzen van de kunst, het gevaar van een te veel aan enthousiasme, de noodzaak om te observeren en zichzelf in de hand te houden. De dochter van Klingsohr, Mathilde, is voor hem de blauwe bloem waarvan hij gedroomd heeft. Zij sterft echter, net als Sophie von Kühn, en de dichter begint opnieuw te zwerven.

De rest van de roman zou hem naar Italië gebracht hebben, naar Griekenland, naar het oosten. Hij zou opnieuw een ontmoeting hebben met Klingsohr, met hem een poëtische wedstrijd aangaan, zoals die op de Wartburg. Heinrich bemint een tweede maal, zoals Novalis. De blauwe bloem is nu Cyane en staat voor Julie von Charpentier.

Wanneer de leerperiode van de jonge dichter is voltooid, komt hij in een hogere existentie terecht, waar alles wat hij gezien en ondervonden heeft, zich spiritualiseert en transformeert. Een andere realiteit, die wel nog van deze aarde is, een soort hemel op aarde. Hij vindt er Mathilde en Cyane terug, die in één persoon versmelten. De ontwikkeling van de dichter gebeurt in een mystiek en contemplatief leven. Nadat hij de hele cyclus van het bestaan heeft doorlopen, plooit hij op zichzelf terug, hij komt terecht “in zijn ziel, zoals men in een vaderland terecht komt.” “Alles bracht mij naar mijzelf terug”, zegt Novalis in een van de fragmenten die overblijven. Het zou het waardige slot van zijn roman kunnen zijn.

“Heinrich von Ofterdingen” speelt zich af in een mythische middeleeuwse wereld. Het is in dit werk dat de beroemde “blauwe bloem” verschijnt (Die blaue Blume). De bloem staat voor de absolute liefde die Heinrich koestert voor Mathilde, maar ook, op een dieper plan, voor de eenmaking tussen droom en realiteit, wat één van de programmapunten is van de romantiek. De complexe en onafgewerkte roman stelt ons een poëtisch en verheven ideaal van de romantiek voor. De herontdekking van de poëzie, van de interioriteit, is een van de belangrijkste thema’s. Het is overigens in dit werk dat voor het eerst het woord “Romantik” opduikt.

Novalis ontleent de naam van zijn roman aan een middeleeuwse minnezanger. Wagner zal van de rondtrekkende dichter Heinrich het hoofdpersonage maken van zijn "Tannhäuser".

Aan de oorsprong van het project lag het verlangen om een roman te schrijven, een "Bildungsroman" over de opvoeding en de vorming van de dichter. Bij Novalis zou die vorming niet eindigen met een verzaken aan het avontuur, zoals Meister had gedaan in de "Wilhelm Meister". Novalis zag dit werk als het "evangelie van het economische leven", zoals hij het zelf schrijft in een tekst uit 1800, waar hij het werk van Goethe expliciet aanvalt. Novalis stelt de burgerlijke moraal en de aanpassing aan de realiteit tegenover de romantische avonturen van zijn held Heinrich. Na jaren zwerven keert Meister daarentegen als een gelouterd, rijp man naar de maatschappij terug, om er zijn plaats in te nemen als mens, echtgenoot en burger.

Welke keuze zal Wagner maken? Heel wat figuren uit zijn werken hebben moeite om zich aan te passen aan de bestaande maatschappij. Tannhäuser is misschien het duidelijkste voorbeeld. In het tweede bedrijf neemt hij het op tegen de maatschappij die hem, ondanks zijn misstappen, weer in haar rangen had gesloten. Wanneer hij echter revolteert, keert heel die maatschappij zich tegen hem, behalve Elisabeth. De maatschappij en de kerk veroordelen hem. Wagner valt dus eerder in het Novalis-kamp te situeren dan in het Goethe-kamp.

Kiezen tussen een maatschappij, waar het geld, dus de economie, en de macht centraal staan, is een verkeerde keuze, zo leert ons de "Ring". Macht en liefde of kunst gaan niet samen, hoe Wotan het ook probeert. De enige lichtende figuur, die consequent, tot het einde voor de liefde kiest, is Brünnhilde.

"Wilhelm Meister" heeft voor Novalis weinig poëtische waarde. Goethe heeft er geen aandacht voor het wonderbare, de natuur, de poëzie. Het is een burgerlijk verhaal gebleven met een artistiek atheïsme. Veel economie, weinig kunst.

Heinrich zal de kunst echter nooit verraden. Hij blijft steeds op zoek, zoals ook de personages van Wagner op zoek zijn, naar de blauwe bloem. De blauwe bloem die verschijnt aan Heinrich in het begin van de roman, maar ontglipt hem voortdurend. Na veel omzwervingen zal hij haar vinden, zoals de Hollander na eeuwen van zwerven in Senta zijn "blauwe bloem" zal vinden.

> "Hymnen an die Nacht" (1800)

De "Hymnen an die Nacht" zijn het afscheid van Novalis aan de literatuur en het leven. Het is zijn laatste gepubliceerde werk. De eerste vijf van de in totaal zes teksten zijn in proza. De zesde tekst omvat tien strofen. Novalis publiceert de "Hymnen" in "Athenäum".

Het werk is gebaseerd op de innerlijke ervaring en de radicale en moeilijke bekering van de dichter die van de nacht verlangt wat anderen in feite van de dag en het leven verlangen. Iedere Wagneriaan ziet onmiddellijk de gelijkenis met "Tristan und Isolde"

en vooral het tweede bedrijf uit dit werk. Bij Wagner komt echter een extra dimensie aan bod, de filosofie van Schopenhauer, die Novalis niet gekend heeft aangezien "Die Welt als Wille und Vorstellung" maar in 1819 verscheen. Wagner zelf leest Schopenhauer voor het eerst in 1854.

Het liefdesduet in het tweede bedrijf en de lange klacht van Tristan in het begin van het derde bedrijf staan ver af van wat de oorspronkelijke, middeleeuwse bronnen, de zgn. "Tristanroman" ons vertellen.

Twee ideeën domineren bij Novalis, we treffen ze ook aan bij Wagner.

De dood van de ander, een geliefde, een vriend, speelt een belangrijke rol in de romantische spiritualiteit. De rouw om de geliefde overledene verandert de afwezigheid in aanwezigheid. De dood is weliswaar onbegrijpelijk, maar de romanticus gaat dit compenseren door te filosoferen over een andere vorm van aanwezigheid. De dood is niet zomaar een natuurlijk iets, waar we ons bij neerleggen. De dood van de ander is iets dat met mij gebeurt, dat mij treft in mijn interioriteit. Zo kan het onbegrijpelijke, het onaanvaardbare begrijpelijk, intelligibel en aanvaardbaar worden gemaakt. Dat is de reden waarom de liefde van de twee geliefden "Tristan UND Isolde" heet. De dood van Tristan betekent ook de dood van Isolde. En het oplossen van de twee geliefden in de Schopenhaueriaanse kosmische adem betekent een transcendentie van de liefde in de dood.

Tweede gedachte. In de Duitse romantiek is de dag het symbool van de banale, triviale realiteit, van het materiële, materialistische leven, van het sociale en economische leven zoals het beschreven staat in de "Wilhelm Meister" van Goethe. De dag is de ruimte waar afstand wordt gecreëerd, de dag scheidt en isoleert. Isolde, die zich in het derde bedrijf ver van Tristan bevindt, is "gevangene van de dag".

De nacht echter symboliseert de verdwijning van al deze obstakels, het is de heilige plek waar de geliefden samenkomen. Zij is de fusie van de mensen en de dingen in het Al van het universum. De romantiek is de lof van de nacht.

Tegenover het verblindende licht van de dag staat de echte illuminatie, de nachtelijke illuminatie. De dag isoleert, snijdt in stukken, de nacht brengt samen, synthetiseert.

De morele regels die gedurende de dag gelden, zoals het huwelijk, vallen in de nacht weg. Moraal en wet worden opgeheven. De romanticus, die zich vrijvecht van alle mogelijke regels, heeft een voorliefde voor de nacht.

De nacht staat tussen de wereld van de dag en de vernietiging van de dood. Zij is een overgangszone, omdat zij de evidentie van de afwezigheid van de geliefde, die zich gedurende de dag laat voelen, in vraag stelt. De nacht poneert de aanwezigheid op een ander, hoger plan, dat van de droom en het onbewuste.

Deze nacht is helderder dan de dag. Het is de "höchste Lust" waarover Isolde spreekt.

In deze nacht verdwijnt de individualiteit. Lijden en bewustzijn worden opgeheven. De



nacht is dus tegelijkertijd symbool van de dood, want kondigt die dood aan, maar ook een liefdesnest, een huwelijksbed waarin een eeuwige omhelzing kan plaatsgrijpen, het verlangen om altijd bij de ander te zijn, het verlangen om niet meer te zijn, om zich te verliezen in het verlangen, de begeerte van de ander.

Deze reflecties over de nacht zijn gemeenschappelijk voor Wagner en Novalis.

De tweede hymne begint met de woorden: "Muss immer der Morgen wiederkommen?", wat vooruitloopt op de woorden waarmee Tristan in het tweede bedrijf de komst van de dag verwenst. De hymne eindigt met een bevestiging van het geloof in de cultus van dit nacht-licht. Zo komt Novalis tot een paradoxale ommekeer, de nacht wordt het helderste licht, de dood wordt het eeuwige leven. Het "Liebestodgesang" is tegelijkertijd een liefdeszang, maar ook een dodenzang. Zoals Wagner het uitdrukt: "Höchste Lust!"

"De Hymnen an die Nacht" verwijzen ook naar een auteur die de bezoekers van Bayreuth goed kennen, Jean Paul. Zijn "Die unsichtbare Loge" uit 1793 heeft Novalis duidelijk beïnvloed, zeker de revelatie in de derde hymne.

Jean Paul beschrijft hoe zijn held, Gustav, zijn overleden verloofde, Amandus, beweent. Hij valt nabij haar graf in slaap en heeft er een droom, die voor hem nieuwe, paradijselijke wegen opent, een droom die werkelijk een transformatie van zichzelf betekent en van het Al. De droom eindigt met de volgende woorden.

"Hij kwam terecht op een onmetelijke weide met mooie planeten. Een regenboog, die bestond uit zonnen die naast elkaar stonden als de parels van een halsketting, omhelsde deze aarde en draaide er rond. De ondergaande zon daalde af aan de horizon en zijn grote schijf was omgeven door een gordel van briljanten, die bestond uit duizend rode zonnen; de verliefde hemel opende duizend ogen vol tederheid. Struikgewas en lanen met reusachtige bloemen, zo hoog als bomen, doorkruisten in een transparante zigzag de vlakte. De hoge roos wierp een rode en gouden schaduw, de hyacint een blauwe schaduw en alle schaduwen bedekten de grond met een zilveren kleur. De magie van een crepusculaire gloed golfde als een rode kleur van vreugde tussen de talrijke oevers en de bloeiende stammen in de vlakte. Gustav begreep dat dit de avond was van de eeuwigheid en de genoegens van de eeuwigheid. Gelukzalige zielen, ver van hem en dichterbij de zonnen die zich verwijderden, stortten zich in de stralen van de avond. Een klank van verstilde vreugde verspreidde zich als een klok boven dit hemelse Arcadië."

Bij Jean Paul krijgt deze onirische visie een kosmische betekenis. Let vooral op de visuele details, op de kleuren, maar ook de auditieve, de klok, twee elementen die we ook terugvinden in het werk van Hoffmann en Tieck. Maar op filosofisch vlak valt de associatie op van de deemstering en de eeuwigheid. Deze gedachte leeft ook bij Novalis en Wagner. Gustav transfigureert zijn verdriet en de dood van zijn geliefde door deze droom.

Novalis' derde hymne verwijst naar deze droompassage. Novalis beschrijft er de trans-



Jean Paul (Richter)

figuratie bij het graf van de geliefde, die plaatsgrijpt bij de deemstering. De dood wordt uitgeschakeld, het graf wordt weggeblazen en de blik gaat naar het oneindige. Een eeuwigheid die glinstert in de blik van de vrouw die hij aan de andere kant heeft teruggevonden.

Deze "Urereignis", deze fundamentele gebeurtenis heeft Novalis op het graf van Sophie zelf beleefd, op 13 mei 1797. Het gaat om een droom, zoals het einde van de hymne ook bewijst. "Het was de eerste en enige droom – en sindsdien voel ik een onaantastbaar en eeuwig geloof in de hemel van de Nacht en in zijn licht, de Geliefde."

De "Hymnen" zijn een progressieve verwerkelijking van de nacht. Bij iedere nieuwe incarnatie wordt het vorige stadium overwonnen. Zo gaat Novalis van de uiterlijke nacht naar de innerlijke (eerste hymne), van de innerlijke nacht naar de droom (tweede hymne). De nacht gaat over in de grote nacht van de dood (derde hymne), vervolgens in de christelijke dood en de Verrijzenis (vierde hymne). Vervolgens komt het drieledige schema (gouden tijd/val/verrijzenis, vijfde hymne). Op het einde vind je de "Sehnsucht nach dem Tode", (zesde hymne) het verlangen naar de dood, waarin Novalis alle nachtelijke lijnen samenbrengt: aardse nacht, nacht van de slaap, nacht van de droom. Het eindigt met de bevrijdende droom: "Ein Traum bricht unsre Banden los und senkt uns in des Vaters Schoss."

In de vijfde hymne spreekt Novalis over de christelijke godsdienst en over het verdwijnen van de Grieks-Romeinse goden en de komst van het christendom. De antieke goden waren goden van het licht. De vrees voor de dood en de nacht is er niet overwonnen. Het christendom is er echter in geslaagd om de dood en de nacht te integreren in de religie. Christus heeft het voorbeeld gegeven. Hij is gestorven op het kruis, maar is verrezen.

De mystieke ervaring, de Sophie-openbaring is dus verbonden met de universele openbaring van Christus.

Novalis was zwak van gezondheid. Hij was van plan om te trouwen met Julie von Charpentier, maar plots werd zijn tuberculose erger. Ondanks een kuur in Teplitz, stierf hij een jaar later in Weißenfels. Hij was 29 jaar oud.

De WagnerVrienden waren er ook...

In deze rubriek willen we onze leden een overzicht bieden van enkele persoonlijke impressies van een bijgewoonde voorstelling. Wens je zelf ook je mening hier te laten publiceren, dan mag je ons steeds jouw tekst toesturen per e-mail.

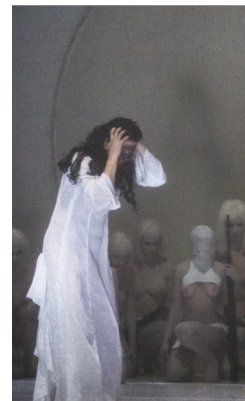
Parsifal in Bologna | Stefan Burke

Op 1 januari 2014 was het precies 100 jaar geleden dat *Parsifal* zijn Italiaanse première kende in Bologna. Dit was net na het verstrijken van het verbod om het werk buiten Bayreuth op te voeren, maar in Barcelona kon men hen toch nog de loef afsteken want daar begon de voorstelling al op 31 december 1913 om 22u30. Het mag geen toeval zijn dat dit precies in deze Italiaanse stad was want eerder was er in 1871 de eerste voorstelling van *Lohengrin* in Italië te zien en toen Wagner er verbleef, bood de burgemeester hem als erkenning de sleutels van de stad aan. Bologna kunnen we dus terecht de meest Wagneriaanse stad in Italië noemen, ook al bracht hij zijn laatste levensdagen in Venetië door. De Bolognesi zijn bijzonder trots op de link tussen hun stad en Richard Wagner, daarom vind je in de inkomhal van het operagebouw ook een groot bas-reliëf van Wagner. Aan de andere kant van de eretrap zie je de buste van "hun" Verdi. De twee grootmeesters uit de 19^{de} eeuw zijn zo in één ruimte verenigd als elkaars spiegelbeeld.

Om deze bijzondere verjaardag te vieren, zette het Teatro Comunale di Bologna *Parsifal* op het programma. Normaal zou er een nieuwe productie gekomen zijn, maar door de crisis die gans Italië en in het bijzonder de cultuursector aldaar

treft, was men genoodzaakt een kant-en-klare productie van elders over te nemen. Dit is momenteel trouwens een zeer duidelijke tendens in Zuid-Europa want zelfs het prestigieuze Teatro Liceu in Barcelona moet de (weliswaar zeer goede) *Ring* uit Keulen recyclen. Voor hun *Parsifal* viel het oog van de lokale intendant op de fel besproken productie van Romeo Castellucci die in 2011 in de Munt te zien was. Ik was bij de voorstellingsreeks in 2011 bijzonder geïntrigeerd door de filosofische aanpak van Castellucci en ik bleef nog steeds met vragen zitten. Toen ik via de Freunde van Bayreuth de kans kreeg om de pregenerale van deze productie bij te wonen, twijfelde ik niet lang. Ik was te benieuwd om te zien of Castellucci zaken zou aanpassen en of ik antwoorden zou krijgen op mijn vragen.

Algemeen heeft men de voorstelling uit de Munt vrij goed overgenomen, ook op technisch vlak. De *Parsifal* van Castellucci is en blijft een zeer intrigerende en bevragende voorstelling. Toen ik ze voor de allereerste zag in 2011, wist ik niet goed wat ik er van moest denken. Je kunt immers deze *Parsifal* niet met een traditioneel opera-oog bekijken en je moet alles vergeten wat je over *Parsifal* weet. De Graal, de Speer en alle andere belangrijke symbolen krijg je niet te zien. Het gaat



Anna Larsson (Kundry)|
© R. Casaluci

immers meer om installatiekunst dan om een normale operaregie. Castellucci is een beeldentovenaar en ook in deze voorstelling zitten een aantal beelden die bijzonder sterk zijn: het bos in de eerste akte, het klinisch laboratorium van Klingsor met allerlei vreemde wezens in de tweede akte en de gigantische bewegende massa in de laatste akte.

Castellucci bouwt zijn voorstelling op rond een aantal tegenstellingen: de reinheid en het vergif (van Klingsor), losknopen en vastknopen, de primitieve samenleving en de moderne maatschappij, volheid en leegte, verleiding en puurheid, ... De belangrijkste is wellicht die tussen de eenzaamheid en de saamenhorigheid. De mens is voortdurend in beweging en op zoek naar manieren om samen te leven. De gemeenschap (= de Graal) komt samen en gaat weer uiteen. Parsifal wordt even gezien als iemand die de mensen samen kan brengen, waarvoor hij moeilijke knopen moet losmaken en op zoek

moet naar zichzelf, maar ook hij slaagt niet volledig in zijn opdracht. De massa gaat weer uiteen, de eenzaamheid van de moderne stad tegemoet. Deze voorstelling bezit heel wat kwaliteiten en de tweede akte is ronduit verbluffend. In maar weinig voorstellingen wordt de confrontatie tussen Kundry en Parsifal en de verleiding van de titelheld zo sterk weergegeven. Toch zijn en blijven er een aantal zwaktes. Zo blijft het onbegrijpelijk waarom Castellucci ons zo expliciet wil irriteren met het gesloten doek tijdens de Graalceremonie of met de te lange wandeling van de figuranten in de derde akte.

In de cast waren een aantal namen dezelfde als in Brussel. Andrew Richards heeft sinds zijn Parsifal in de Munt heel wat voorstellingen afgezegd, maar nu kon hij toch opnieuw overtuigen met zijn lyrische interpretatie. Zijn stem is wel wat donkerder geworden. Anna Larsson speelt de rol nog altijd overtuigend, maar de hoge noten in de tweede akte waren voor



Scènebeeld uit de eerste akte van *Parsifal* met Detlef Roth als Amfortas | © R. Casaluci

deze alt soms wat lastig. De voornaamste verbetering ten opzichte van Brussel was de Gurnemanz van Gabor Bretz. Deze jonge Hongaarse bas maakte een sterk debuut in de rol. Een naam om te onthouden. De enige twee minpunten waren Detlef Roth als Amfortas en Lucio Gallo als Klingsor. Gallo klonk wat oud en versleten, Roth zong Amfortas eerder in Bayreuth, maar kreeg het nu soms moeilijk. De orkestleiding was in handen van Roberto Abbado, neef van de recent overleden Claudio Abbado. Hij presenteerde een voor Italiaanse normen een degelijke orkestlezing, maar kon Hartmut Haenchen niet doen vergeten.

Het Teatro Comunale biedt voor Italiaanse normen hedendaagse producties aan van een goed niveau met meestal een goede bezetting. Wanneer je in de Emilia-Romagna bent, is het dus misschien eens aangewezen om te kijken wat er te zien.

Het operahuis zelf werd gemaakt naar een ontwerp van Antonio Galli Bibiena, de broer van Giuseppe Galli Bibiena die het Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth ontwierp. Het gebouw is gelegen in de studentenwijk aan de gezellige, maar drukke Piazza Verdi. Wanneer je het binnentreedt, merk je dat Italië in een diepe culturele crisis zit want het gebouw is dringend aan een verfrissingbeurt toe. Je moet trouwens niet enkel voor de opera naar Bologna gaan, maar ook voor de mooie stad en het bijzonder lekkere eten. Binnenkort zullen er daarenboven nog Muntproducties te zien zijn (oa. de recente *Jenufa*). Verder is het nu wachten tot deze *Parsifal* binnen enkele seizoenen in de Munt opnieuw te zien zal zijn om deze voorstelling verder te ontwarren en te doorgronden.



Scènebeeld uit de tweede akte van *Parsifal* met Andrew Richards (Parsifal) en Anna Larsson (Kundry) | © R. Casaluci

Een impressie van het Internationaal Wagnercongres “Conflict en compassie” (28/11-01/12) in Amsterdam | Pieter van den Hout (Wagner Genootschap Nederland)

Eerste dag

Aan het begin van de eerste dag van het vier dagen durende congres wijst Els van der Plas, directeur van Het Muziektheater, erop dat dit congres niet toevallig wordt gehouden in een periode waarin Wagners *Götterdämmerung* wordt uitgevoerd. *Der Ring* is er dit seizoen voor het laatst in de regie van Pierre Audi. Barbara Honrath, directeur van het Goethe Instituut, meldt in haar welkomstwoord dat het Goethe Instituut, De Nederlandse Opera, de Universiteit van Amsterdam en het Wagnergenootschap Nederland al een jaar geleden zijn begonnen met de organisatie. De bedoeling was om een congres te organiseren waarin uiteenlopende aspecten van Wagner aan de orde komen. Barbara Honrath dankt de fondsen die het congres mede mogelijk hebben gemaakt: het Prins Bernard Cultuurfonds, Het Mozart/Wagner fonds en het Wim van Kooten Fonds. Tot slot geeft zij het woord aan dagvoorzitter Hein van Eekert. Hein van Eekert is zeer blij met de komst van mevrouw dr. Nike Wagner, die in het programma ‘Wagner en Samenleving’ de eerste lezing verzorgt.

Nike Wagner gaat in haar lezing *Wagner feiern?* onder meer in op hoe Wagner tegenwoordig naar voren komt, op de vragen die over hem worden gesteld en op de Wagnervermarkting als cultuurfenomeen. Ooit klonk Wagners muziek als iets uit de toekomst. Uit de Franse en Italiaanse opera’s schiep hij een nieuw genre. Nike Wagner beschrijft hoe andere componisten Wagner hebben gebruikt. Op een vraag uit het publiek in hoeverre Wagners

muziek met filmmuziek kan worden vergeleken, antwoordt zij dat hoewel er overeenkomsten zijn, zij toch de verschillen wil benadrukken. Wagners muziek is, anders dan de meeste filmmuziek, geen stemmingsmuziek. Bij Wagner speelt de muziek met de tekst, zijn muziek maakt relaties met de tekst, terwijl de meeste filmmuziek er alleen mee synchroon loopt. Wagner wilde verschillende kunsten bij elkaar brengen, in tegenstelling tot in de periode na het oude Griekenland, toen de kunsten van elkaar werden gescheiden. Zo streefde hij naar een dichte relatie tussen tekst en muziek. In het Griekse toneel gaf het koor commentaar. Die rol gaf Wagner aan het orkest en daarin onderscheidt zijn muziek zich volgens Nike Wagner van filmmuziek.

Prof. dr. Susanne Lachenicht zet Wagner in haar bijdrage *Wagner vor dem Hintergrund des Nationalismus im 19. Jahrhundert*, af tegen het in de negentiende eeuw opkomende nationalisme. Zij wijst er onder meer op dat nationalisme vaak samen gaat met kosmopolitisme. Nationalisme richt zich weliswaar tegen kosmopolitisme, maar heeft in de praktijk vaak kosmopolitische elementen. Er moet volgens haar onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds de ideologie van het nationalisme en anderzijds hoe die ideologie in de praktijk uitpakt. Als ideologie is het nationalisme volgens haar ‘*verwirrt*’.

Na de koffiepauze begint Nicholas Spice zijn bijdrage, *Man’s Inhumanity to man: Wagner and the shaming of Sixtus Beckmesser*, met het tonen van een AEG-



Nike Wagner met dagvoorzitter Hein van Eekert

propagandafilm voor het Duitse naziregime. Dit is een film uit 1942 voor Berlijnse fabrieksarbeiders, waarin de Berliner Philharmoniker onder leiding van Wilhelm Furtwängler de ouverture tot *Die Meistersinger von Nürnberg* speelt. Nicolas Spice stelt zich de vraag wat de muziek zo geschikt maakt voor een nazipropagandafilm en meer in het algemeen de vraag of muziek iets kan uitdrukken. Het effect van de film vloeit volgens hem voort uit de theatraliteit van de voorstelling. Nadat de drie sprekers vragen uit de zaal hebben beantwoord, is er een middagpauze. Na de pauze kondigt dagvoorzitter Hein van Eekert de eerste spreker van het programma 'Wagner en Literatuur' aan: prof. dr. Joep Leerssen, die zal spreken over *Het Nibelungenlied, de Ring en de Duitse identiteit*. Spreker meldt onder meer dat in de periode van de Romantiek ook de filologie opkomt: de *Urtexten* maken deel uit van de Romantiek en daarmee van het historisme, waarin wordt benadrukt dat mensen in een continuüm leven van verleden naar heden. Wagner was volgens Joep Leerssen een belangrijke overgangsfiguur van het nationalisme van de Romantiek naar het nationalisme van de *Gründerzeit*. Vervolgens ondervragen de vertalers Jaap van Vredendaal en Janneke van der Meulen elkaar over *Het Nibelungenlied en de Ring in hedendaagse vertaling*. Hoewel Janneke van der Meulen geen groot Wagnerliefhebster is, vond zij het een uitdaging om aan een vertaling van het libretto van *Der Ring* te werken. Kenmerkend zijn de vele alliteraties en de metrische eenheid in veel korte regels. Zij meldt haar vertaling 'licht' te hebben gehouden. Jaap van Vredendaal heeft het *Nibelungenlied* vertaald, een

anoniem heldenepos met Germaanse stof. Hij wijst op de receptiegeschiedenis van het epos, die het zicht op het *Nibelungenlied* heeft vertroebeld. In de laatste lezing van het programma 'Wagner en literatuur' en van de eerste dag gaat prof. dr. Hub Zwart in op *Wagners basisthema-tiek van Conflict en Compassie*. Het gaat bij Wagner volgens hem om helden zonder kompas, die in een conflict verzeild raken en die daardoor compassie oproepen. Tussen conflict en compassie ligt volgens hem de catharsis: de loutering, die maakt dat de tragedie wordt voltooid. Een harmoniërend slotakkoord. Het gaat er ook om het verdwenen verleden te doen herleven. Volgens spreker kan alleen de muziek dat. Bijvoorbeeld in *Parsifal*, waarin in de eerste akte de tijd zich tot ruimte plooit: de muziek tovert het woud om in de graalburcht. Het woud als klankruimte wordt de kathedraal als klankruimte. Na afloop van de laatste lezing geeft Hein van Eekert gelegenheid tot het stellen van vragen aan de sprekers over het onderwerp 'Wagner en Literatuur' en sluit vervolgens de congresdag af.

Tweede dag

De ochtend van de tweede dag van het congres is ingeruimd voor het programma 'Wagner en Filosofie'. Dagvoorzitter Willem Bruls opent de congresdag en geeft eerst het woord aan prof. dr. Kati Röttger (UvA) voor een welkomstwoord. Prof. Röttger meldt dat deze ochtend de vraag aan de orde komt of de filosofie de meester is van het werk van Wagner of dat juist de muziek vooropstaat. Zij geeft het woord aan dr. Philip Westbroek, die verschillende teksten van Wagner naar het



Philip Westbroek

Nederlands heeft vertaald. Philip Westbrook houdt een inleiding op de filosofie van Wagner: *Wagners kunstutopie en de invloed van Feuerbach en Schopenhauer*. Hij meldt onder meer dat vooral Feuerbach en Schopenhauer invloed hebben gehad op Wagners kunst, Nietzsche slechts in geringe mate. Wagner voelde een filosofische noodzaak dat de kunsten weer bij elkaar kwamen. De integratie ervan bracht hij tot stand in het *Gesamtkunstwerk*. Van Schopenhauer nam Wagner het begrippenapparaat over waarmee hij aan de gang ging. Wagner ging uit van Schopenhauers droomtheorie. De droomtheorie verbindt het *Gesamtkunstwerk* met de muziekmetafysica. Zelf bleef Wagner overigens altijd kunstenaar. Als kunstenaar wilde Wagner vooruit naar een nieuwe gemeenschap. De mens moest zich volgens hem innerlijk vernieuwen. Dr. Jacco Verburgt gaat vervolgens in op *Wagner en Nietzsche: moderniteit in opspraak?* Jacco Verburgt meldt onder meer dat Wagner voor Nietzsche een buitenkans vormde. Bij Wagner kwamen volgens hem namelijk de ziektesymptomen van de moderne tijd tot uitdrukking. Wagner was voor Nietzsche bij uitstek de kunstenaar van de decadentie: iemand die zich thuis voelt in zijn verdorven smaak en daarmee aanspraak maakt op een hogere smaak. Prof. dr. John Deathridge houdt een inleiding getiteld *Wagner and contemporary philosophy*, waarin hij ingaat op de postmoderne filosofie en spreekt over het boek *Five Lessons on Wagner* van Alain Badiou. De effecten die de muziek van Wagner teweegbrengen hebben volgens hem veel gemeen met die van moderne media. De effecten van een Wagneropera verschillen niet veel van de

effecten die worden opgewekt tijdens een rockconcert. In de door dr. Ad Verbrugge geleide discussie tot slot van het programma 'Wagner en Filosofie' merkt Ad Verbrugge onder meer op dat kunst bij Wagner het primaat krijgt boven de rationaliteit. Als de kunst dan ook de maatschappij nog wil veranderen, komt de vraag op of de kunst zich niet te veel aanmeest.

Het middagprogramma gaat over 'Wagner en het Gesamtkunstwerk' en telt maar liefst vijf sprekers. Kasper van Kooten bijt het spits af met *De theatrale uitwerking van Wagners thematiek van Conflict en Compassie*. Vanaf zijn vroegste werken is medelijden volgens Kasper van Kooten een belangrijk thema bij Wagner, en dat wordt belangrijker naarmate Wagner zich meer laat beïnvloeden door Schopenhauer. Kasper van Kooten geeft verschillende voorbeelden van het emotioneel effect, bijvoorbeeld medelijden, dat in opera's van Wagner wordt opgeroepen door de manier waarop personages naar elkaar kijken. Dat is dan ook te horen in het orkest, bijvoorbeeld als in de eerste akte van *Die Walküre* Siegmund en Sieglinde elkaar ontmoeten. Tot slot geeft hij enkele voorbeelden van muzikale motieven uit *Parsifal* waarin conflict en compassie tot uitdrukking worden gebracht. Dr. Alexander Jakob is de volgende spreker, die verder gaat met een lezing getiteld *Het Gesamtkunstwerk van de toekomst als "biocybernetische reproductie"? De Ring tussen Stuttgart 2000 en Valencia 2010 en de sublieme compassie van La Fura dels Baus*. Bij het *Gesamtkunstwerk* gaat het volgens Alexander Jakob om een integratie van taal, muziek en beweging. Individuele media kunnen worden over-



Prof. Dr. John Deathridge

schreden als ze in een Gesamtkunstwerk worden opgenomen. Alexander Jakob vergelijkt verschillende ensceneringen van Wagneropera's, waaronder ensceneringen met een inventief gebruik van nieuwe technische middelen. Dr. Anna Seidl verzorgt de derde lezing van het programma 'Wagner en het Gesamtkunstwerk': *Schlaf und Weckruf: zur Musikdramatik Richard Wagners*. Stilstand en rust verbindt men in het algemeen niet met Wagner. Hij was altijd op de vlucht of op zoek. Pas op 61-jarige leeftijd vindt hij rust in villa Wahnfried in Bayreuth. Droom, slaap en rust spelen echter een belangrijke rol in Wagners opera's, bijvoorbeeld in de opera *Siegfried* de lange periode dat Brünnhilde slaapt voordat zij door Siegfried wordt wakker gekust. Ook geeft het voortdurende gebruik van Leitmotiven rust. Enerzijds krijgt de muziek door de continue herhaling van de Leitmotiven een statisch karakter, anderzijds wordt met het gebruik ervan ook ontwikkeling bewerkstelligd. Dr. Mark Berry gaat in zijn lezing *Bayreuth, Parsifal and the Artwork of the Future* in op het regietheater, met name op hoe *Parsifal* kan worden geënceneerd. Tot slot gaat prof. dr. Andrew Blake in zijn voordracht *Wagner in to-day art, culture and media* in op de vraag hoe Wagner in onze hedendaagse cultuur is opgenomen. Men ziet hem vaak als een monster. Andrew Blake bespreekt vervolgens drie projecten waarin Wagners muziek is opgenomen: Jonathan Harvey's opera *Wagner Dream*, elektronische dansmuziek, en ambiënte muziek waarin Wagners muziek is verwerkt, en de muziek van de Finse band Apocalyptica, een heavymetal-band met drie cellisten. Tot slot van de

dag spreekt Willem Bruls met alle inleiders van het middagprogramma. Hij brengt daarbij zelf in dat Wagner in zijn *Gesamtkunstwerken* symfonische muziek gebruikt. Het symfonische discours wordt toegevoegd aan het drama en wordt ermee vermengd. Zo kunnen er volgens Willem Bruls ook dans en drama aan worden toegevoegd. Bij Wagner is er volgens Willem Bruls daarnaast nog een notie: zijn Festspielhaus in Bayreuth. Daarmee zou ook de zaal deel uitmaken van het *Gesamtkunstwerk* en bracht Wagner de revolutie bij de mensen, die zij niet zelf konden ontketen. In de daarop volgende discussie merkt Alexander Jakob op dat iedere tijd om een nieuwe Ringenscenering vraagt. Wagner is er zelf niet meer. Wij moeten niet denken dat wij zonder meer kunnen herhalen hoe het vroeger ging. Om 18.00 uur sluit Willem Bruls de tweede congresdag af.

Derde dag

De derde dag van het congres begint met een probleem. Prof. dr. Dieter Borchmeyer zou het programma 'Wagner en Muziektheater' openen met de lezing *Mythos und Moderne im Ring des Nibelungen*, maar kan door een ongeluk niet komen. Het lukt echter om een skypeverbinding met hem te maken. Op een groot beeldscherm zien de congresgangers hoe hij zijn lezing houdt. Volgens Dieter Borchmeyer is de mythe bij Wagner een verklaringsmodel voor de werkelijkheid. Wagners denkkader is structureel mythisch. Zo ziet hij de geschiedenis als een voortdurende terugkeer van gebeurtenissen, net als de gebeurtenissen in de natuur die altijd terugkomen. De muzikale pendant daarvan in *Der Ring* is het voortdurende gebruik van Leitmotiven, waarmee hij alle

situaties op oertypes terugvoert en ze zo in een cyclische samenhang zet. Voor de informatie die hij in zijn lezing geeft verwijst Dieter Borchmeyer naar zijn boeken *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit* (Reclam) en *Das Theater Richard Wagners* (Reclam).

In het tweede programmaonderdeel ondervraagt Krystian Lada, dramaturg bij De Munt in Brussel, de dramaturgen Klaus Bertisch (DNO) en Luc Joosten (Vlaamse Opera). Krystian Lada merkt onder meer op dat er bij het regisseren van een opera keuzes moeten worden gemaakt. Moet daarbij worden gekeken naar Wagner als componist of als regisseur? Kraus Bertisch antwoordt dat er nog veel research moet worden gedaan om de regisseur Wagner te leren kennen, maar hij vindt het voor zijn eigen werk niet interessant welke regiekeuzes Wagner maakte. Regisseurs en dramaturgen moeten zich de opera's zelf eigen maken en moeten die vervolgens actualiseren. Luc Joosten voegt daaraan toe dat de betekenislagen in Wagneropera's wijdvertakt zijn, wat met zich meebrengt dat regisseurs zich wel moeten beperken bij het ensceneren. Die betekenislagen moeten herleven, wat gebeurt als ze in de huidige context worden geplaatst. Een middel daartoe is deconstructie van een werk. Wagners context kan niet worden geactualiseerd, een authentieke interpretatie is immers ook een actualisering. Verder vindt Luc Joosten dat een opera van Wagner pas zijn voltooiing krijgt als hij wordt opgevoerd. Het gaat daarbij om de gemeenschappelijke ervaring van de mensen die bij de uitvoering aanwezig zijn. Volgens Klaus Bertisch moet het publiek er zich voor openstellen om een werk door een nieuwe enscene-

ring opnieuw te leren kennen. Na een korte pauze ondervraagt Klaus Bertisch dr. Eleonore Büning, muziekjournalist bij de Frankfurter Allgemeine Zeitung, en dr. Christa Jost, die is betrokken bij de Neue Wagner Ausgabe, over *Neue musikalische Wagner-Interpretationen*. Klaus Bertisch vraagt Christa Jost naar de nieuwe Wagneruitgave. Christa Jost meldt dat de opdracht is om de gezamenlijke werken van Wagner uit te brengen, waaronder ook zijn bewerkingen van muziek van andere componisten en zijn teksten. In de uitgave die wordt gemaakt is telkens de laatste overlevering van een werk opgenomen. Aan Eleonore Brüning vraagt Klaus Bertisch of zij aan het einde van het Wagnerjaar Wagners muziek nog kan horen, waarop zij antwoordt dat wat haar betreft ieder jaar een Wagnerjaar is. Zij vindt het jammer dat zij dit jaar ondanks de grote belangstelling voor Wagner eigenlijk niets nieuws over hem heeft gehoord. Alles wat zij gehoord heeft was al bekend uit het werk van Martin Gregor-Dellin. Wel is zij blij met de nieuwe Wagneruitgave. De drie inleiders gaan in op het onderzoek dat dirigent Hartmut Haenchen deed voorafgaand aan de Ringproducties.

Tot slot van het programma 'Wagner en Muziektheater' spreekt journalist Guido van Oorschot met Krystian Lada, Klaus Bertisch, Christa Jost en Eleonore Büning. Hij vraagt of er een trend is in de Wagnerregie. Volgens Eleonore Brüning waren er vroeger duidelijke scholen in de Wagnerregie, maar loopt tegenwoordig alles door elkaar. Voorts vraagt Guido van Oorschot onder meer hoe anders het orkest was in Wagners tijd. Volgens Christa Jost is er een andere orkestklank ontstaan. Krystian

Lada geeft aan dat ook in orkesten naar nieuwe wegen wordt gezocht. Volgens Klaus Bertisch heeft het feit dat dirigenten zich in de bronnen verdiepen voor een trend naar meer transparantie in de orkestklank gezorgd. Hartmut Haenchen heeft dat overigens altijd al gedaan, ook al voordat hij erkenning kreeg als dirigent. Het Nederlands Philharmonisch Orkest is met zijn transparante klank echt een fantastisch orkest geworden.

Na de middagpauze start Machiel Keestra het middagprogramma 'Wagner anno 2013' met een lezing getiteld *Conflict en Compassie: een hedendaagse blik op Wagner en een Wagneriaanse blik op onszelf*. Machiel Keestra spreekt over conflict en compassie en over verinnerlijking en veruiterlijking. In een fragment uit *Parsifal* dat hij laat zien is de verinnerlijking zeer ver doorgevoerd. Bij medelijden gaat het erom dat wij dingen met elkaar delen. Angst daarentegen scheidt ons van elkaar. Wij realiseren ons dat wat een ander is overkomen ons ook kan overkomen, waardoor wij op onszelf worden teruggevoerd. Machiel Keestra voert een fictieve briefwisseling met Wagner om te bezien welke kijk Wagner op onze tijd zou kunnen hebben.

In zijn bijdrage *Wagner als muzikaal vernieuwer* gaat drs. Leo Samama vervolgens aan de hand van enkele maten uit het voorspel tot Tristan und Isolde in op de compositorische technieken die Wagner gebruikt. Het beroemde Tristanakkoord wacht op een oplossing, maar het volgende akkoord waarnaar het leidt is ook dissonant, en het daarop volgende akkoord ook. In de tijd waarin Wagner deze muziek componeerde was dit zeer bijzonder.

Dit Tristanmotief wordt in de opera vaak herhaald. In het algemeen bouwt Wagner zijn opera's vaak op uit kleine cellen, die als *Grundthemen* of *Leitmotiven* steeds terugkomen in oneindig veel variaties. Al vanaf *Rienzi* koppelt hij muzikale elementen aan personages. De tekstuele variant van de herhalingen in de muziek zijn de alliteraties in de tekst. Het gaat bij Wagner overigens niet om melodieën met woorden, maar om de taal die gezongen wordt. De *Leitmotiven* die hij gebruikt vertellen vaak een eigen verhaal: de gedachtegangen onder het concreet vertelde verhaal. Het feit dat Wagner een groot kunstenaar was, blijkt uit het feit dat hij de tijd zo goed beheerst: over een lange tijdspanne weet hij de aandacht van de luisteraar vast te houden. Tot slot van het programma 'Wagner anno 2013' heeft journalist drs. Floris Don een gesprek met vier jonge componisten: Wim Henderickx, Martijn Padding, Calliope Tsoupaki en Peter Jan Wagemans. Martijn Padding merkt op dat hij niet zoals Wagner op zoek is naar een mythische wereld, maar naar een realistische wereld. Hij heeft geen aansluiting gevonden bij Wagner. Wim Henderickx vindt dat hij niet om Wagner heen kan. De harmoniek is voor hem het belangrijkste, wat volgens hem ook een psychologisch gegeven is. Hij meldt in zijn componeren te zijn uitgekomen bij multimedia en constateert dat het gebruik daarvan ook Wagneriaans is. Calliope Tsoupaki voelde als kind een aura bij Wagner, werd gedrogeerd en was toen meteen verliefd op zijn muziek. Peter Jan Wagemans vindt dat toneelstukken niet moeten worden gezongen. Hij vindt het Mozartiaanse model van opera's veel inspirerender dan het Wagneriaanse, hoe-

wel zijn eigen opera's daar niet naar klinken. Floris Don vraagt tot slot hoe de componisten Wagners muziek meekregen in hun opleiding. De jonge componisten geven aan dat Wagner weliswaar deel uitmaakt van het programma, maar dat de Nederlandse componeerschool meer Frans en Amerikaans georiënteerd is dan Duits. Vooral de Haagse school kijkt met veel scepsis naar Wagner. Peter Jan Wagemans geeft echter aan dat het Tristanakkoord wel degelijk ook Franse elementen in zich draagt: het niet oplossen van de akkoorden maakt de klank vrij, de klank komt daarmee ook op zichzelf te staan. Nadat de zaal de gelegenheid heeft gekregen tot het stellen van vragen wordt de derde congresdag afgesloten.

Op de slotdag van het Wagner Congres geeft dagvoorzitter Klaus Bertisch het woord aan Leo Cornelissen voor een lezing getiteld *Wagner en Nederland*. Leo Cornelissen meldt dat er in Nederland altijd een brede Wagnerreceptie is geweest, maar dat die niet heel erg diepging. Het negentiende-eeuwse muziekleven in Nederland was erg op Duitsland georiënteerd. In de eerste helft van de negentiende eeuw verdrong de Duitse opera de Franse. De eerste hoofdredacteur van het tijdschrift *Caecilia*, de arts dr. F. Kist, maakte in 1845 een muziekreis naar Duitsland, waar hij de toen 29-jarige Wagner ontmoette. Wagner kwam toen voor het eerst in de publiciteit in Nederland. Vanaf 1852 had dr. Kist veel aandacht voor Wagner. Zo publiceerde hij een samenvatting van Wagners in 1851 verschenen essay *Oper und Drama*. Vanaf 1853 wordt Wagners muziek regelmatig uitgevoerd in Nederland. De eerste scenische uitvoering van een Wagneropera

vond plaats op 23 maart 1858 in de Amsterdamse stadsschouwburg, waar de opera *Tannhäuser* werd uitgevoerd. Daarmee werd dit werk eerder in Amsterdam uitgevoerd dan in Londen, Parijs en Sint Petersburg. Wagners muziek werd bewierookt en leidde tot veel uitvoeringen en bewerkingen. Weerstand ertegen kwam van de componist Johannes Verhulst, die in die periode waarin de *Neue Deutsche Schule* in Nederland doorbrak, steeds conservatiever werd. In de periode 1860 – 1890 werd Rotterdam het operacentrum van Nederland. De opera werd er gefinancierd door de Rotterdamse bourgeoisie. In die dertig jaar zijn er meer dan 2500 voorstellingen gegeven, waarvan 306 Wagneropera's. Er was ook aandacht voor Wagners geschriften. In die periode van het ethisch reveil was de waardering ervoor zeer negatief. Er kwam strijd over de vraag of Wagner een plek in de geschiedenis moest worden gegeven. In 1883 was de eerste uitvoering in Nederland van *Der Ring des Nibelungen* in het Paleis voor Volksvlijt in Amsterdam. De dirigent was Anton Seidel. In Nederland werd Wagner een icoon van het fin de siècle. Hij beïnvloedde de Tachtigers die hem wisselend apprecieerden. Intussen verschoof het culturele zwaartepunt van Rotterdam naar Amsterdam, waar in januari 1893 de Wagner Vereeniging van start ging. De leden kwamen van de Amsterdamse bourgeoisie en de voorstellingen waren besloten om te voorkomen dat er vermakelijkheidsbelasting zou worden geheven. In de periode 1883–1919 heeft de Wagner Vereeniging alle opera's van Wagner uitgevoerd behalve *Der fliegende Holländer*. Tijdens de eerste wereldoorlog liep de belangstelling voor Wagner terug,

maar in de dertiger jaren was die er weer volop. De voorstellingen waren voor die tijd zeer modern. De tweede wereldoorlog betekende de genadeklap voor de Wagner Vereniging. In de oorlog gebruikte de bezetter Wagners muziek voor propagandadoeleinden en na de oorlog wilde men geen muziek beluisteren waarmee de bezetter zich had geprofileerd. In de periode tot 1970 was Wagner uit de gratie. Pas na 1980 werd hij weer meer gespeeld. Hoewel de Wagner Vereniging na de bevrijding geen functie meer had – de overheid nam de financiering van cultuur vanaf de bezetting op zich – werd zij pas in 1988 definitief opgeheven. In 1861 werd het Wagnergenootschap Nederland opgericht. Na de komst van Het Muziektheater maakte De Nederlandse Opera Wagners muziek weer populair. Persoon en werk kunnen wij nu van elkaar scheiden. Een congres als dit ondersteunt die ontwikkeling.

Vervolgens gaat Klaus Bertisch in gesprek met regisseur Pierre Audi en dirigent Hartmut Haenchen over *De Amsterdamse Ringproductie*. Klaus Bertisch stelt hun onder meer vragen over hun houding tegenover het werk in de loop der jaren, of hun visie op het werk in de loop der jaren is veranderd, en over de opstelling van het orkest. In zijn antwoorden meldt Pierre Audi dat hij geïnteresseerd is in de rol van het publiek in de zaal. Voordat hij aan het project begon dacht hij na over de idee van het onzichtbare orkest, zoals dat in Bayreuth is gerealiseerd. In plaats daarvan heeft hij bewust gekozen voor een voor het publiek zichtbaar orkest. Nadat het project was gerealiseerd had hij geen spijt dat hij het risico had genomen om die keuze te maken. De premisse van

de verschillende materialen – glas, hout, metaal en steen – vormde het sleutelidee tot het uiteindelijke concept voor de Ringopera's. Pierre Audi meldt erdoor te zijn geraakt dat het zestien jaar lang zo goed is gegaan. Over zijn visie op het werk meldt hij dat hij autodidact is. Hij heeft geleerd door te doen. Hij vindt dat hij het geluk heeft gehad dat hij vanuit een naïeve energie aan zijn eerste voorstellingen kon werken, zoals aan de Monteverdicyclus. Hij vindt dat hij nu te veel weet, de spontaniteit waarmee hij zijn werk begon kan hij niet meer terughalen. Pierre Audi is blij dat de zangers zo dicht bij het publiek komen. Bij een boxwedstrijd zit het publiek vlak bij de ring en kan daarom de fysieke ervaring van de boxers als het ware mee te voelen. Dat effect heeft hij ook beoogd met zijn regie van *Der Ring*. Doordat het publiek de zangers van dichtbij meemaakt, ervaart het hoe de zangers hun lichaam gebruiken tijdens het zingen. Daarnaast vond hij het van belang dat ook het publiek dat aan de zijanten van de zaal zit bij de voorstelling betrokken was. Als reactie op Nike Wagners vraag '*Wagner feiern?*' vertelt Audi dat hij Wagner op twaalfjarige leeftijd leerde kennen en dat meer mensen op jonge leeftijd enthousiast zouden moeten worden gemaakt voor Wagner. Wagner is tijd- en leeftijdloos. In het drama *Der Ring* wordt iets verteld aan mensen van vandaag en morgen. Hartmut Haenchen meldt in zijn antwoorden dat hij *Der Ring* heeft leren kennen in een periode dat hij nooit had gedacht het werk ooit te zullen dirigeren. Om politieke redenen werd het hem in het voormalige Oost-Duitsland daarvoor moeilijk gemaakt. Hartmut Haenchen meldt dat



Pierre Audi

Wagner nadat hij een partituur had geschreven, daar later vaak nog veel aan veranderde. Daar heeft Haenchen onderzoek naar gedaan, een wetenschappelijk proces waarbij Christa Jost hem heeft geholpen. De moeilijkheid is dat vaak onduidelijk is of wat er in de partituur staat door Wagner echt gewild is. Wagner wilde later vaak nog iets wijzigen. In de loop der jaren heeft Hartmut Haenchen bij het dirigeren gemerkt dat hij niet alle verbanden in het werk had gezien. Dat is een proces dat continu doorgaat. Overigens zijn Audi en hij al vanaf 1995 met alle vier de opera's van *Der Ring* bezig geweest. Bepaalde dingen blijken telkens terug te komen of zich te ontwikkelen. Bij de Ringproductie stuitte hij op praktische problemen, zoals het contact met de zangers. Hij meldt hun te hebben moeten leren dat als zij in de monitor kijken zij moeten anticiperen, dus dat zij al voor de slag moeten zingen. Dat vraagt veel van een dirigent. Een ander probleem was er in de eerste akte van *Siegfried*. Daarin is er namelijk geen zichtcontact met de zangers. Er moest naar zangers worden gezocht die dat aankonden. Voorts was een probleem dat zangers in Wagneropera's vaak een eenheidsfortissimo zingen, maar de eerste Norn moet in de eerste akte van *Götterdämmerung* bijvoorbeeld helemaal niet forte zingen. Het is aan de zanger om het publiek te doen voelen dat er echt iets gebeurt. Daarvoor moeten zij de technische aanwijzingen die zij krijgen in gevoel omzetten. Het is dat gevoel dat ook in het lichaam van de zanger moet komen. Op de vraag van Nike Wagner in de eerste lezing van het congres, *'Wagner feiern?'*, antwoordt Hartmut Haenchen dat Wagners geniale

werken het Wagnerjaar zeker zullen overleven.

Nadat Pierre Audi en Hartmut Haenchen nog enkele vragen uit de zaal hebben beantwoord, belt prof. dr. Dieter Borchmeyer, met wie net als de dag daarvoor een beeldverbinding tot stand wordt gebracht. Prof. Borchmeyer leest een brief voor aan Pierre Audi. Hij vindt het goed dat hem zo direct het erelidmaatschap van het Wagnergenootschap Nederland zal worden verleend. Pierre Audi is volgens hem een *'Wanderer'* tussen het oosten en het westen, iemand met een grote esthetische sensibiliteit. Patrice Chéreau zei ooit dat een regisseur hoogstens zeven jaar bij een theater zou moeten blijven werken. Pierre Audi werkt al meer dan drie keer zo lang bij De Nederlandse Opera.

Hij somt een aantal van de vele projecten op waaraan Pierre Audi heeft gewerkt en spreekt de hoop uit dat hij in de toekomst nog veel van hem kan verwachten. Pierre Audi geeft aan dat hij dit niet had verwacht. Hij is blij al zo lang in Nederland bij De Nederlandse Opera te zijn en is diep geraakt door de waardering van prof. Borchmeyer. Tot slot merkt hij op dat hij nog steeds veel van de muziek van Wagner houdt en dat hij hoopt dat ook toekomstige generaties er net als hij veel van zullen genieten. Het is vervolgens aan de voorzitter van het Wagnergenootschap Nederland, Ton Hogenes, om aan Pierre Audi het erelidmaatschap te verlenen.

Ton Hogenes merkt op dat 21 juli 1969 zowel de dag was waarop de toen twaalfjarige Pierre Audi *Tristan und Isolde* maakte, zijn eerste Wagneropera, als de dag was waarop Neil Armstrong als eerste

mens voet op de maan zette. Bij het kijken naar die eerste stappen gonsde de muziek nog na in zijn oren. Voor altijd waren die gebeurtenissen met elkaar verbonden. Pierre Audi zei ooit dat de muziek van *Tristan en Isolde* kosmische muziek is die buiten de realiteit staat, muziek die een gevoel van oneindigheid in je oproept. Zijn Amsterdamse *Ring* is een icoon geworden van De Nederlandse Opera met een indrukwekkend tijdloos decor op basis van natuurlijke elementen: hout, steen, glas, metaal en vuur. Voor het seizoen 2015–2016 staan twee wereldpremières gepland, omdat Audi vindt dat je moet blijven vernieuwen. Nieuwe opera's kunnen ervoor zorgen dat de kunstvorm overleeft. Het Wagnergenootschap Nederland is Pierre Audi erkentelijk voor zijn veelzijdige creativiteit en spreekt er zijn bewondering voor uit, vooral voor het realiseren en regisseren van Wagners muziekdrama's. Hij heeft daarmee de maatschappelijke belangstelling in Nederland voor het veelzijdige cultuurgoed van Wagner gestimuleerd en de Nederlandse Wagnertraditie nieuw leven ingeblazen. Het Wagnergenootschap Nederland brengt zijn dankbaarheid tot uitdrukking door Pierre Audi tot erelid te benoemen van het Wagnergenootschap Nederland. Voorzitter Ton Hogenes reikt Pierre Audi daarvan de oorkonde uit. Pierre Audi spreekt nogmaals zijn dank uit. Hij zegt zich gelukkig te voelen tussen deze "Wagnerfamilie". Sinds 1990, toen de indrukwekkende uitvoering van *Parsifal* in de regie van Klaus Michael Grüber voor het eerst was te zien, is er met de vele uitvoeringen van Wagneropera's iets bijzonders gerealiseerd.

Tot slot sluit Els van der Plas het Wagner

Congres af. Zij dankt de organisatoren en een ieder die het congres heeft bijgewoond, en meldt dat er nog een boek zal uitkomen over het congres.

Na afloop speelt het Amstel Quartet van Emanuel Chabrier *Souvenir de Munich* en van Wagner '*De Ring*', maar dan in een twintig minuten durende bewerking van Gijs Kramer. Het Amstel Quartet bestaat uit Remco Jak op sopraansaxofoon, Olivier Schepen op altsaxofoon, Bas Aps-woude op tenorsaxofoon en Ties Mellema op baritonsaxofoon.

Bayreuth backstage

In aanloop naar de komende festivalzomer, bieden we u in deze nieuwe rubriek een portret van enkele artiesten die vorige zomer actief waren in Bayreuth en die er bij de komende editie ook weer bij zullen zijn. Onze "reporter ter plaatse" Bruno Vanneste kon enkele gevierde zangers interviewen. Als eerste is de Finse (dramatische) sopraan Camilla Nylund aan de beurt. Zij zong de vorige zomers Elisabeth in de *Tannhäuser* van Sebastian Baumgarten. Deze zomer is deze productie voor de allerlaatste keer te zien. Op het einde van het interview kunt u haar volledige biografie lezen.

Interview met Camilla Nylund | Bruno Vanneste

Dinsdag 13 augustus 2013, Bayreuth. Ik heb met Camilla Nylund afgesproken in de kantine van het Festspielhaus. Wanneer ze bij me komt zitten heeft ze net een pasbeurt achter de rug voor een nieuwe pruik voor haar Elisabeth in 'Tannhäuser' (regie: Sebastian Baumgarten), welke komende zomer voor het laatst te zien zal zijn en tevens de Festspiele zal openen.

Bruno Vanneste (BV): Laat ons beginnen bij het begin, hoe is het voor jou allemaal begonnen?

Camilla Nylund (CN): "Wel, ik ben geboren in het Finse stadje Vaasa, in het Westen van Finland. Ik zong reeds heel veel op jonge leeftijd: meisjeskoor op school, schlagers, pop, ... Op 9-jarige leeftijd kende ik alle songs van Abba uit het hoofd en ik wilde popzangeres worden, net als mijn 2 dochters nu. Ik had een springtouw welk ik gebruikte als microfoon! Later zong ik in gemengde koren, en leerde ik de klassieke muziek kennen. Ik had reeds piano en fluit gespeeld, doch vanaf mijn 14^{de} nam ik zanglessen en op 15-jarige leeftijd deden we op school 'Jesus Christ Superstar' waarin ik Maria Magdalena zong, mijn eerste performance

solo op een podium, en ik heb er heel erg van genoten. In datzelfde jaar nam ik op aanraden van mijn lerares de trein van Finland naar Rome om een Masterclass bij te wonen. De volgende zomer trok ik voor 2 weken naar Wenen om er met een zangleraar te studeren. Sindsdien zou ik elke zomer naar Wenen gaan studeren, en zou Wenen mijn favoriete stad worden. De klassieke muziek had dus definitief zijn intrede gemaakt in mijn leven. Ik zong toen in het koor van het lokale operagezelschap in Vaasa, waar we 1 opera-productie per jaar deden in een klein theater, we hadden immers geen Operagebouw. We deden daar o.m. 'Porgy and Bess' en sommige operette's. Toen op dat moment kon ik me echter nog niet inbeelden dat ik operazangeres zou worden. Ik dacht nog dat ik veearts of politie-agent zou worden. Ik volgde toen ook reeds muziektheorie op de academie en wou een poging wagen om aan de Sibelius-academie te gaan studeren in Helsinki. Wat ik echter niet wist was dat je eigenlijk op voorhand contacten moest hebben met een zangleraar, en een voorakkoord om zang bij hem/haar te gaan studeren. Ik dacht dat een auditie volstond, niet dus. Ik werd geweigerd en was enorm



Camilla Nylund | ©
Heikki Tuuli

teleurgesteld. Daarop ging ik musicologie studeren in Turku, op een Zweedstalige Universiteit en tegelijk nam ik zanglessen aan het Conservatorium. Ik ben echter een performer, geen theoreticus, ik wil op een podium staan! Doordat ik al eens een Summer Academy had meegemaakt in Salzburg, besliste ik om daar opnieuw te gaan studeren. In 1988 werd ik toegelaten aan het Mozarteum in Salzburg, en leerde ik mijn lerares Eva Illes kennen, met wie ik 7 jaar zou studeren. Ze kon heel tiranniek zijn, en dacht telkens dat ik het volgende jaar niet zou terugkeren, maar ik ben een vechter en ik kwam telkens terug. Bijna alles wat ik op heden ken en weet, leerde ik toen van haar. Ze stierf enkele jaren geleden en haar laatste engagement was in de opera van Hannover, hetzelfde huis waar ik jaren geleden mijn debuut maakte in de operawereld. De cirkel is dus rond!”

“Die 4 jaar (vanaf 1995) in Hannover waren een zegen voor mij: het is een zogenaamd A-huis, wat betekent dat ze een groot koor en orkest hebben, zodat ze ook de grote werken aankunnen. Ik kreeg dan ook de mogelijkheid om vele verschillende grote rollen te vertolken, waaronder de Rheintöchter en Eva in ‘*Meistersinger*’. Aanstaande oktober (2013) wordt in Hannover een Gala-concert georganiseerd door het Wagner Verband Hannover, waar ik als gastartieste werd uitgenodigd.”

“In 1999 kreeg ik dan het aanbod om naar Dresden te gaan. En van daaruit begon mijn internationale carrière. Intussen zijn mijn 2 dochters geboren (Isabel en Mailin) en verhuisden we naar Dresden. Zij willen beide popzangeres worden, net als hun moeder toendertijd. Maar wie weet veran-

deren ze nog van idee, ik zal in elk geval niets forceren. Het is immers een mooie job, maar een moeilijke job om een gezin mee te combineren. Het vele reizen: vorige herfst bijvoorbeeld was ik op 3 maanden tijd slechts 10 dagen thuis... Na Bayreuth vorige zomer kwam immers Wenen (*Arabella*), dan 2 maanden San Francisco (Elsa/*Lohengrin*) en nadien Barcelona (*Rusalka*). Maar het is eigenlijk fantastisch: kunnen doen wat ik graag doe, en er nog voor betaald worden ook. Meestal ziet men echter enkel de leuke kanten aan het beroep.”

“Volgend jaar zal de produktie van *Tannhäuser* het festival openen, en tevens voor de laatste keer te zien zijn (na 4 i.p.v. de gebruikelijke 5 seizoenen). Nadien zien we wel. Ik ben alvast enorm dankbaar dat ik hier heb mogen zingen!”

Kan je nog bijleren van andere zangers?

“Als je samenwerkt met andere zangers, leer je uiteraard nog van mekaar. Vooral generale repetities zijn daar geschikt voor, maar dit jaar kon ik er slechts 2 bijwonen. Zanger zijn betekent immers een levenslang leerproces: elke keer begin je opnieuw, je kan nooit berusten in hetgeen je al kan/kent. Mijn allereerste Elisabeth was in 2003, en die was totaal verschillend van mijn huidige Elisabeth!”

Zijn er rollen die nog op je verlanglijstje staan?

“O ja, vele... Zoals Kaiserin (*Frau ohne Schatten*), Isolde (hoewel ik nog niet weet of Isolde geschikt is voor mijn stem, we zien wel binnen 10 jaar of zo). Ik zong recent mijn allereerste Sieglinde (in Wenen) en dat was alvast een fantastische (en succesvolle n.v.d.r.) ervaring.”



Camilla Nylund als
Rusalka | © Gran
Teatre del Liceu Bar-
celona

"Ik ben heel verheugd met de rollen die ik momenteel vertolk. Ik wil echter ook graag wat meer Italiaans gaan zingen omdat dit perfect ligt voor mijn stem en ik me er ook in thuisvoel. Maar tegenwoordig heeft men nogal snel de neiging om je in een vakje te stoppen: dat is de Wagner-Strauss-sopraan, en dus biedt men ook alleen dergelijke rollen aan."

Hoe doe je dat dan om kenbaar te maken dat je ook wel eens iets anders wilt doen?

"Het begint natuurlijk door het aan verschillende mensen te vertellen (dirigenten, impresario's, intendanten, ...) en te vragen, maar het is zeker geen sinecure! Het is bovendien ook niet evident om het ingepland te krijgen: engagements worden reeds verscheiden jaren vooruit vastgelegd waardoor het moeilijk wordt om er nog iets tussen te krijgen. Er zijn ook steeds meer potentiële kandidaten voor alle rollen: alle grenzen zijn open, dus komen zangers van alle wereldhoeken naar de operahuizen, iedereen wil werk! In Spanje en Italië heeft de crisis ervoor gezorgd dat er minder geld wordt besteed aan opera, wat maakt dat al de zangers die daar engagements hadden, nu ook elders terecht moeten kunnen, vooral dan in Duitsland."

"Wanneer ik in Finland ga optreden is de kans al groter dat men mij zal vragen wat ik wil zingen. Maar over het algemeen genomen ben ik heel gelukkig met hetgeen ik reeds heb kunnen zingen, en heb ik me nog nooit afgevraagd van 'ik zou deze rol of deze opera wel eens willen zingen'. Vele rollen die ik reeds heb gezongen waren voor mij als een soort van geschenk, dus prijs ik mezelf gelukkig!"

"Veel jonge zangers komen me vragen welke rollen ze zouden moeten zingen: ik zeg hen steeds om niet te moeilijke rollen te nemen, rollen waarbij ze 150% zeker zijn en niet hoeven na te denken."

Hoe ga je om met je vrije tijd tussen voorstellingen of repetities?

"Dat hangt er eigenlijk een beetje vanaf: soms herstellen van ziekte of rusten, maar er is ook veel familie en vrienden die me bezoeken: in San Francisco had ik continu bezoek over de vloer (lacht), dus was ik nogal druk bezig. Het is immers niet altijd eenvoudig om lange tijd ergens alleen te zijn, en dan is het héél aangenaam om tussendoor even naar huis te kunnen (zoals hier in Bayreuth, slechts 2,5 uur rijden tot in Dresden). Zonder vrienden zou het een héél eenzaam beroep zijn, want je collega's kies je niet!. Soms blijven er wel vriendschappen met collega's, doch meestal blijft het professioneel."

Je zal 'Rosenkavalier' zingen in Luxemburg, in de productie van De Vlaamse Opera (regie: Christoph Waltz). Weet je daar al iets meer over?

"Ik weet er nog niks van, ik kom naar de dress rehearsal in december in Antwerpen om de regisseur te ontmoeten en een paar maand later zing ik 2 voorstellingen in Luxemburg. Maar ik kan ook al verklappen dat er een nieuwe Rosenkavalier komt in Amsterdam in 2014/2015 (ik dacht in een regie van Jan Philip Gloger, die hier in Bayreuth recent 'Der Fliegende Holländer' regisseerde!)"

Heb je wel eens in België gezongen?

"Uiteraard, meermaals. Misschien herinnert U zich nog wel de productie van



Camilla Nylund (Chrysotemis) en Evelyn Herlitzius (Elektra) in *Elektra* | © De Nederlandse Opera

'*Arabella*' in 2004: daarin zong ik mijn allereerste Arabella (regie Francisco Negrin) en in Bozar zong ik de 'Vier letzte Lieder', eveneens van Strauss."

Heb je een favoriete dirigent?

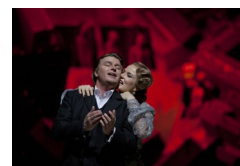
"Er zijn er zoveel, echt waar. Markus Stenz (*Salomé* in Keulen), Zubin Mehta (*Salomé*), *Rusalka* (in Salzburg onder Franz Welser-Möst) en de *Tannhäuser* hier in Bayreuth is ook heel interessant, want er zijn maar liefst 3 verschillende dirigenten!"

Een favoriete productie?

"Ook niet één, maar vele! Ik heb wel speciale herinneringen aan de eerste '*Salomé*' in Keulen en '*Die Tote Stadt*' (met Kasper Holten) in Helsinki. Deze productie wordt

dit seizoen trouwens hernomen (met o.a. Klaus Florian Vogt). Ook mijn allereerste '*Tannhäuser*' in Dresden (onder Konwitschny) en de '*Lohengrin*' in Frankfurt (speelt zich af in een bioscoop waar de ijsventer Gottfried kidnapt!). Een andere spraakmakende productie was '*Der Rosenkavalier*' in Tokyo (was een enorm succes in 2007). Ik was gevraagd voor de herneming in 2011 maar wegens Fukushima kon ik zelf niet gaan – het drama was toen net gebeurd en het was te onveilig om te gaan. In Japan houdt men overigens enorm van de Europese klassieke muziek en de opera!"

Camilla, hartelijk dank voor dit gesprek!



Camilla Nylund (Marietta) en Klaus Florian Vogt (Paul) in *Die Tote Stadt* | © Finnish National opera Helsinki



Camilla Nylund als Elisabeth (*Tannhäuser*) in Bayreuth | © Bayreuther Festspiele

Biografie Camilla Nylund

Camilla Nylund heeft zichzelf gevestigd als één van 's werelds meest gevraagd lyrisch-dramatische sopranen. Haar debuut als *Rusalka* met het Cleveland Orchestra onder Franz Welser-Möst tijdens de Salzburger Festspiele 2008 kreeg lovende kritieken. Nadien zong ze deze rol nog in Covent Garden (2011) en in Barcelona (2012). Ze verschijnt regelmatig met wereldvermaarde orkesten en dirigenten (zoals Sir Simon Rattle, Nikolaus Harnoncourt, Frans Welser-Möst, Daniel Barenboim, Esa-Pekka Salonen, Helmuth Rilling, Marek Janowski, Fabio Luisi, Ingo Metzmacher, Osmo Vänskä, Philippe

Herreweghe en Jukka-Pekka Saraste) en zong belangrijke rollen in huizen zoals Zürich, Wenen, Parijs, Berlijn, Dresden, Keulen, Hamburg, Tokyo, Helsinki, Barcelona, San Diego, Amsterdam, Bayreuth, San Francisco, London en Milaan.

Haar internationale doorbraak kwam er in 2004/2005 met verscheidene roldebuten: als Elisabeth ("Tannhäuser") bij de Bayerische Staatsoper, als Salome in Keulen en als Leonore ("Fidelio") in het Opernhaus Zürich. Ze zong 'Salomé' in verschillende producties (Wiener Staatsoper, Opera Toulouse, Opera Valencia, Semperoper Dresden (eveneens tour doorheen Japan). Haar debuut in Parijs als Salomé in 2009 was een overweldigend succes!

Als Elisabeth in "Tannhäuser" maakte ze haar debuut bij de Bayreuther Festspiele in 2011. Deze rol bracht haar tevens naar San Diego Opera, Oper Köln, Festspielhaus Baden-Baden (inclusief een live DVD opname). Als Leonore in "Fidelio" verscheen ze in het Theater an der Wien, het Opernhaus Zürich en bij de Osterfestspiele Salzburg, alsook voor een tournee door Japan o.l.v. Simon Rattle.

Bovendien is Camilla Nylund bekend voor haar vertolking van Elsa in "Lohengrin". Na haar roldebuut in Keulen (2006) zong ze Elsa eveneens in de Semperoper Dresden, Wiener Staatsoper en concertant met het Concertgebouworkest. Meer recent (2013) ook in de succesvolle productie van San Francisco.

Doorheen haar carrière vertolkte ze talloze Strauss- en Wagner-rollen. "Arabella" in Berlijn, Frankfurt, Vlaamse Opera en Wenen), 'Elektra' (Amsterdam), Gräfin in 'Capriccio' (Keulen en Venetië), en 'Ariadne auf Naxos' (Wenen). Als Marschallin ("Der Rosenkavalier") was zij te horen in Milaan, Tokyo en Wenen. Eva ("Die Meistersinger von Nürnberg") zong ze in Hamburg, Berlijn en Dresden. Andere belangrijke engagements waren "Don Carlo" (als 'Elisabeth') in Amsterdam en "Eugene Onegin" (Tatjana) in Hamburg.

In 2013 zong ze o.m. Sieglinde ("Die Walküre") en was ze ook te zien als Marietta in Korngolds "Die Tote Stadt" bij de Finse Nationale Opera. Ze zong tevens "Rusalka" in Genève en "Ariadne auf Naxos" in Frankfurt. Toekomstige engagements omvatten o.a. de Marschallin in "Der Rosenkavalier" (De Nederlandse Opera), "Salome" (Staatsoper Berlin and Opera Philadelphia) en "Arabella" (Hamburgische Staatsoper) en een laatste herneming van "Tannhäuser" in Bayreuth en aan de Wiener Staatsoper. Aan dit laatste huis zal ze tevens in nieuwe producties zingen van "Lohengrin" (Elsa) en "Der Freischütz" (Agathe).

*Op het concertpodium was ze te horen in Beethovens "Negende Symfonie" met het Chicago Symphony Orchestra, de Berliner Philharmoniker (Sir Simon Rattle) en met het Symfonisch Orkest van de Scala (Daniel Barenboim), Schumanns "Faustszenen" in Berlijn met Ingo Metzmacher en Henze's monumentale oratorium "Das Floss der Medusa" met de Berliner Philharmoniker onder Sir Simon Rattle. Meer recent zong ze Strauss' "Vier letzte Lieder" met het Symfonisch orkest van Oslo onder Jukka-Pekka Saraste. **Ze ver-***



Camilla Nylund als Irene (*Rienzi*) in de Deutsche Oper Berlin | © Deutsche Oper Berlin



Camilla Nylund als Elisabeth (*Don Carlo*) in Amsterdam | © De Nederlandse Opera

leende tevens haar medewerking aan meer dan 30 CD- en Dvd-opnames.

Ze werd onderscheiden met diverse prijzen, waaronder de Lilli Lehmann Medal in 1995 door de International Foundation of the Mozarteum (Salzburg), de prestigieuze Christel Goltz-Preis in Dresden, in 2008 kreeg Camilla Nylund de titel 'Kammersängerin' van de staat Sachsen en in 2013 werd ze bekroond met de prestigieuze Cultuur Prijs van Zweden voor haar uitzonderlijke verwezenlijkingen.

Meer info: <http://www.camillanylund.com>



Portret van Camilla Nylund | © Matthias Creutziger

> De volgende keer in "Bayreuth backstage"...

In de volgende editie kunt u een interview lezen met de Duitse sopraan **Mirella Hagen**. Zij zingt de rol van Woglinde en de Waldvogel in de *Ring des Nibelungen*. Binnenkort zingt ze ook in de Vlaamse Opera de *Mis in C* van Mozart. Eind september zal ze ook nog een recital geven voor de WagnerVrienden in Gent. Meer informatie hierover volgt in een volgende editie van het WagnerNieuws.





WagnerVrienden VZW

Elisabethlaan 278
8400 OOSTENDE

info@wagnervrienden.be

www.wagnervrienden.be

[www.facebook.com/
wagnervrienden](https://www.facebook.com/wagnervrienden)

Ondernemingsnummer:
0846.548.989

Rekeningnummer:
BE28 3631 0687 2620
BIC BBRUBEBB

Verantwoordelijke uitgever :
WagnerVrienden vzw

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

Colofon

Hebben meegewerkt aan deze editie:

- Stefan Burke
- Bernard Huyvaert
- Geert Jocqué
- Pieter van den Hout (Wagner Genootschap Nederland)
- Francis Van Rossum
- Bruno Vanneste

Raad van Bestuur WagnerVrienden vzw:

- Voorzitter: Bernard Huyvaert
- Ondervoorzitter: Bruno Vanneste
- Penningmeester: Francis Van Rossum
- Secretaris: Stefan Burke

Stichtend Ambassadeur: Maestro Paolo Carignani

Ambassadeurs: Lucas Blondeel, Franco Farina, Susan Maclean, Willem Van der Heyden, Werner Van Mechelen, Andrew Wise

Lidmaatschap:

- Individueel lidmaatschap: € 40
- Duo-lidmaatschap: € 50
- Jongeren (<31): € 20

Partners van WagnerVrienden vzw: Amarant vzw, de Vrienden van de Vlaamse Opera, Wagnergenuotschap Nederland.

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