

IN DE PAUZE FLIRTEN DE FRANSEN, DRINKEN DE DUITSERS BIER EN LEZEN DE ENGELSEN HET LIBRETTO

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele . Deel 1

door Jos Hermans

Deze 11-delige artikelenreeks, gewijd aan Bayreuth is gebaseerd op "Bayreuth - A history of the Wagner Festival" van Frederic Spotts, onderzoeker aan het Institute of International Studies aan de University of California in Berkeley, een boek dat verscheen in 1994 en waarin Spotts met een luciede, zo mogelijk objectieve blik, de met zoveel ongezond fanatisme bezwaarde geschiedenis van Bayreuth te lijf is gegaan.

Bij de publikatie signaleerde Time Magazine de geruchten als zou Wolfgang Wagner zijn autobiografie "Lebensakte" hebben aangevat van zodra hij lucht kreeg van het 'rivaliserende' boek van Spotts. Spotts is niet bepaald vriendelijk voor de huidige leider van de Festspiele, gaat Bayreuth's meest donkere periode niet uit de weg en steekt zijn adoratie voor Wolfgangs broer en artistieke rivaal Wieland niet onder stoelen of banken. Wolfgangs autobiografie zelf noemde Spotts onlangs een boek dat een prijs verdient, "die van het meest kwaadwillige boek van 1994".

Voorspel

Richard Wagner is de meest controversiële artistieke figuur van alle tijden en het vermaarde operafestival dat hij in het leven riep in Bayreuth in 1876 is dat niet minder. In een land als Duitsland waar muziek altijd al extreem belangrijk was en elke artistieke daad onvermijdelijk tot een politieke daad werd, moest een grote culturele onderneming als de Bayreuthse wel verstrikt geraken in het lot van de natie. Wagner die van zichzelf reeds een politieke figuur was en zijn festivalidee opgenomen zag in het overmoedig nationalisme dat ontstond na de Duitse eenmaking van 1872, raakte met zijn muziekdrama's een gevoelige snaar, diep in de psyche van het Duitse volk. De mythes en de romantiek, de goden en de helden, de sociale verworpingen en zichzelf verbrandende heldinnen, allen vielen zij samen met een vaag maar krachtig verlangen naar verlossing dat besloten lag in de nationale volksaard van de Duitser. *"De kunst van Wagner is de meest sensationele zelfportrettering en zelfkritiek van de Duits aard die men zich kan voorstellen"*, zei Thomas Mann.

Wagner zonder Bayreuth zou evenwel zijn geweest als een land zonder hoofdstad, als een religie zonder kerk. Zonder het Festspielhaus zou de link tussen de opera's en de Duitse psyche platonisch zijn gebleven. Met zijn jaarlijks terugkerende celebratie daarentegen viel het festival snel ten prooi aan de ideologische wisselvalligheden van het jonge Duitse Rijk. Al gauw deed zich de noodlottige ontwikkeling voor dat de meest fanatieke en conservatieve volgelingen het festival transformeerden in een tempel van een pseudo-religieuze cultus - compleet met messiaanse verlosser, een heilige schrift, een zich onfeilbaar wanende Heilige Stoel en een bedevaartsoord, met apostelen, loyale discipelen en afvalligen, met orthodoxie en ketterij, met onderwerping en excommunicatie - en Bayreuth converteerde in een machtige burcht ter verdediging van de "echte Duitse waarden", met andere woorden in een bolwerk van behoudsgezindheid, nationalisme en anti-semitisme.

Resultaat van dit alles was dat Wagners

opera's, bewust doordrongen van een universele boodschap, en een festival dat bedoeld was om hoogstens een nationaal maar in geen geval nationalistisch instituut te worden, hopeloos werden gecompromitteerd. En dus ontstond de fatale vergelijking: Wagner = Bayreuth = Fascisme, een gelijkstelling die eigenlijk nooit echt teniet is gedaan.

"Bayreuth is Duitsland", scheef de Wagnerbiograaf Glasenapp en zo is het altijd geweest. Soms was het Duitslands trots, soms zijn schande maar steeds zijn fascinatie. En Hans Mayer schreef : *"Een geschiedenis schrijven van Wagner en het Festival is tevens de geschiedenis schrijven van Duitsland en van de wereld"*

Een oude schuur

Richard Wagners Festspielhaus is op vele manieren beschreven. Zelf noemde hij het ooit een "oude schuur". Nietzsche vond het een "kolossale Nibelungen-structuur met vier torens". Igor Stravinsky vond het eerder luguber en erg gelijkend op een ouderwets crematorium. Niemand heeft het ooit mooi gevonden. Dat laatste was ook allerminst de bedoeling van de komponist. *"Ik stem in met een constructie geheel van hout, hoezeer mijn medeburgers uit Bayreuth mij dit ook zullen kwalijk nemen "*, schreef hij in 1872, en hoewel de muren werden opgetrokken uit baksteen, bestond de dragende structuur uit een vakwerk van houten balken, die hooguit een halve eeuw zouden meegaan.

Dat Wagner zijn theater vandaag beslist nog zou herkennen is te danken aan de hedendaagse bouwtechnologie en meer bepaald aan de onzichtbaar geïntegreerde structuur van staal en voorgespannen beton die de oorspronkelijke vakwerkbouw is komen te verstevigen. Door deze belangrijke renovatie uit de jaren 1958 tot 1968 heeft het theater zijn oorspronkelijk interieur kunnen behouden. Een aantal faciliteiten zijn er sindsdien vanzelfsprekend bijgekomen. Zo zijn er vandaag, naast het eigenlijke toneel, nog drie repe-

titieruimten zodat er simultaan vier produkties kunnen worden gerepeteerd. Verder is er een repetitieruimte voor het ballet, een hout- en metaalbewerkingsatelier, een schildersatelier e.d. Het amfiteatervormig auditorium zou hij nagenoeg precies terug vinden zoals hij het kende, nog steeds met het dubbele proscenium waarmee hij de illusie van diepte wilde creëren en met de verzonken orkestbak waardoor het theater in complete duisternis kan worden gehuld. Ook technisch is het theater er natuurlijk sterk op vooruit gegaan zodat een toneelwisseling vandaag geluidloos in een paar seconden kan worden uitgevoerd.

De Bayreuther Geist

Door het realiseren van zijn droom, een eigen theater te hebben voor een jaarlijkse opvoering van zijn werken, vond Wagner meteen ook het modern muziekfestival uit. Pas met de creatie van de Salzburger Festspiele in 1920 onstond iets gelijkaardigs. Een vergelijkbare familieonderneming kwam er pas met John Christie's Glyndebourne in 1934. Wagners concept was dat dezelfde 7 werken en enkel deze 7 werken, jaar na jaar zouden worden uitgevoerd in de omgeving van een slapende provinciestad. Het had een onmiskenbaar recept kunnen zijn voor een artistieke en financiële catastrofe - en dat was het ook bijna - maar eens te meer slaagde Wagner tegen alle logica in zijn ambitie waar te maken. Zoals zo vaak triomfeerde hij door de combinatie van vastberaden eigenzinnigheid en de fanatieke devotie van zijn bewonderaars. Deze wagnermania had geen precedent in de geschiedenis en was bijna religieus in zijn fanatisme en zelfopofferende toewijding. Deelnemers aan de Ringpremière van 1876 getuigden over hun ervaringen als over een heilige ritus. Aldus was geboren de "Bayreuther Geist" waarvan het festival sindsdien doordrongen is gebleven. Birgit Nilsson zei ooit: *"Ik herinner mij nog precies het ogenblik waarop ik het Festspielhaus voor het eerst zag liggen op de heuvel. Ik dacht dat mijn hart zou barsten. Ik kon gewoon niet geloven dat ik in deze tempel zou mogen zingen, in deze zaal waar Wagner had geleefd en gewerkt. Het leek een droom. Met kloppend hart trad ik het Festspielhaus binnen en had het gevoel dat Wagners geest over alles heen zwierf"*. Dit soort nederige toewijding is des te merkwaardiger daar het beroep van zanger niet weinig bekend staat voor een zekere hovaardigheid. In het begin werd door sommige zangers en dirigenten elke remuneratie geweigerd - zoals later ook door Karl Muck, Arturo Toscanini en Hans Knappertsbusch. Tot vandaag accepteren zangers en dirigenten substantieel minder betaald te worden dan aan andere operahuizen.

Bayreuth heeft zich nooit laten meeslepen door het "sterrenstelsel" en hanteert een vaste vergoeding per rol zonder rekening te houden met de persoon die deze rol zingt. Succes in Bayreuth is evenwel een vrijgeleide voor de internationale carrière. Zoals Astrid Varnay ooit zei: *"Naar Bayreuth kom je om te werken, om geld te verdienen ga je elders"*.

Eén van Wagners gewiekste beslissingen was wel om het festival in relatieve geïsoleerdheid te laten verlopen. De afzondering creëert een opmerkelijk psycho-logisch effect door niet alleen de totale concentratie in de hand te werken maar ook door een unieke familiale sfeer te creëren, een effect dat geldt zowel voor de cast als voor het publiek. Maar hoe

belangrijk de afzondering en de unieke sfeer ook zijn, het is het gebouw zelf en meer bepaald de magie van de klank die de zaal voortbrengt, die Bayreuth tot een speciale belevenis maakt.

Operacriticus Joseph Wechsberger omschreef zijn ervaring van een Rheingold-repetitie als volgt in de New Yorker van 1956: *"En dan was het stil - en uit de stilte en de duisternis ontstond een aangehouden Emol, zo laag dat ik niet kon onderscheiden wanneer de stilte ophield en het geluid begon. Evenmin kon ik met zekerheid zeggen waar het geluid vandaan kwam. Kwam het van de zijmuren of van de achterkant of van het plafond? Langzaam begon het onzichtbare orkest melodische passages te spelen, eerst nauwelijks hoorbaar en geleidelijk aan aanzwellend in geluidsterkte tot de zaal volledig gevuld was met muziek, de muziek van het water van de Rijn. Ik zal dat ogenblik nooit vergeten."*

Een beroemde akoestiek

De klank in Bayreuth is het resultaat van een optimale mix van de basisingrediënten van goede akoestiek. Vooral van belang hierbij is de nagalmtijd - ruw gezegd, de tijd die het geluid nodig heeft om uit te doven. In het Festspielhaus bedraagt deze 1.55 sec, hetgeen ideaal is voor een "zware" klankmassa, zoals die van Wagner, die een langere nagalmtijd nodig heeft dan lichtere, transparantere muziek zoals van Mozart of Stravinsky. Verder is de nagalmtijd het grootst voor de lage frekwenties hetgeen de rijke partituur van Wagner ten goede komt. Vandaar dat Bayreuth' s akoestische superioriteit eigenlijk alleen maar geldig is voor een bepaald type muziek, meer bepaald Der Ring des Nibelungen waarvoor het theater werd gebouwd en Parsifal dat door Wagner werd gecreëerd met de akoestiek van zijn nieuwe theater in zijn geest. Aangezien er van akoestiek weinig was gekend bij de constructie van het gebouw moet dit ongewone succesvolle resultaat toe te schrijven zijn aan een dosis geluk en aan Wagners merkwaardige intuïtie. Een andere faktor is de effectieve diffusie en projectie van de klank. Hierbij is de houten structuur van het gebouw van fundamenteel belang. Alle gebruikte houtsoorten - pijnboom, den, esdoorn - dragen bij tot de schitterende resonantie.

Leonie Rysanek zei ooit: *"Het is onvergelelijk mooi om te zingen in Bayreuth. Ik kan mezelf dan horen en dat is belangrijk voor mij. Niet uit ijdelheid maar omdat ik mijn stem dan beter kan controleren. Er zijn veel operahuizen, bijvoorbeeld de Met, waar de stem gewoon verloren gaat. In Bayreuth komt ze naar je terug"*. En Manfred Jung meende: *"Hout ademt. Het neemt op en geeft dan terug."*

De klank wordt verder nog verbeterd door andere constructieve eigenschappen: de lege ruimte onder het auditorium werkt als een resonator, het houden dak en het zeildoek van het plafond (het velarium) werken als een reflektor. Het auditorium is daarmee een uitzonderlijke receptor van geluid, welke het mengt, verdeelt en verzacht en daarbij de helderheid verhoogt. De resulterende klankkwaliteit en balans tussen stemmen en orkest zijn ongeëvenaard. Het Festspielhaus is in die zin subtieler dan enig ander operahuis: de geringste nuance laat zich voelen doorheen heel het auditorium. De tekstverstaanbaarheid en de vokale kleurnuances komen hier tot uiting zoals nergens anders. Boven alles is het auditorium vriendelijk voor de stem.

Zoals Karl Muck aan een jonge, onervaren Karl Böhm ooit vertelde: *"Je kan met het orkest het toneel nooit overstemmen; je kan het volume helemaal opendraaien maar je zal nooit een zanger wegdrücken ook al heeft hij een zwakke stem. Dat is het mirakel van Bayreuth."*

Koor en solisten kunnen piano zingen waar zij elders mezzoforte of zelfs forte zouden moeten zingen. Het verwezenlijken van deze balans tussen zangers en orkest tegelijk met het verwezenlijken van een fusie van de orkestklank, waren in feite twee van Wagners doelstellingen bij het ontwerp van zijn theater.

Omdat de orkestklank steeds rijker werd in zijn latere werken, zag hij zich genoodzaakt het volume op één of ander manier te dempen. Om de klank te bereiken die hij wenste, introduceerde hij een aantal innovaties die sindsdien quasi onaantastbaar zijn gebleven. Eén van deze is de opstelling van de muzikanten. Deze zitten in 9 rijen en op 6 verschillende niveaus. Eerst zijn er 2 rijen violen, eerste violen rechts en tweede violen links. De altvioloncellen zitten op de 3de en de 4de rij, dan volgt een rij met cello's, geflankeerd door bassen aan beide zijden. Dan volgen de houtblazers, geflankeerd door de harpen en tenslotte op het diepste niveau - onder het toneel - het koper en het slagwerk. Alhoewel deze opstelling de balans en homogeniteit van de orkestklank bevordert, wordt beweerd dat deze alleen Parsifal ten goede komt en dat andere opera's zouden kunnen profiteren van een andere opstelling. Een andere nieuwigheid was het overdekken van de orkestbak met een kap aan de voorkant en een demper aan de achterkant. De voorste afdekkap was oorspronkelijk bedoeld om het auditorium af te schermen van de lichtreflecties uit de orkestbak, terwijl het achterste deksel in 1882 werd toegevoegd om akoestische redenen. Samen moduleren zij het volume, inzonderheid van de houtblazers en het koper, en dwingen het geluid naar de voorkant van de orkestbak waar samen met de strijkers een volledig gemengde klank ontstaat. Omdat lagere frekwenties gemakkelijker uit de bak opstijgen dan hogere, krijgt het orkest een uitzonderlijk donkere en zijdeachtige klank.

Wagners richtlijnen creëren enorme problemen voor zowat iedereen in de orkestbak. Dirigent en orkestleden kunnen mekaar nauwelijks zien. Verder hebben de orkestleden geen idee van de totale klank die zij produceren, zij horen vaak alleen maar hun buurman spelen en zijn vaak overmand door het helse volume. Zij zijn met andere woorden sterker als elders op de dirigent aangewezen. Gedurende de repetitie van de Ring in 1983 kloeg Georg Solti: *"Had iemand mij gezegd toen ik nog op de muziekschool zat, dat ik ooit in een orkestbak zou terechtkomen waar ik niets zou kunnen horen en niet alle zangers zou kunnen zien, dan zou ik dokter zijn geworden"*.

Een ander groot nadeel komt van de architectuur van de orkestbak zelf. De Weense criticus Eduard Hanslick was de eerste om op te merken - met name bij de Ring première - dat de speciale orkestbak indien niet de precisie dan toch het briljante van de orkestklank aantastte. Camille Saint-Saëns kloeg: *"Er wordt in Bayreuth veel van Wagners partituur verspild. Vele interessante details vervliegen in de grote orkestput"*. Verlies van intensiteit en detail - dit is altijd de voornaamste kritiek geweest. Het matigen en mengen van de klank resulteert soms in een soort onverschilligheid. Niettegenstaande alle klankschoonheid treedt er een

verlies op van de fysieke kick die het orkestrale geweld kan veroorzaken, en dat speciaal in de grote climaxen. Furtwängler beweerde in 1930 dat hij vond dat *"delicate passages iets van hun complexiteit, luister en plasticiteit verloren"* en dat *"de sensuele klank en pracht van het orkest, die door de komponist gewild waren, niet volledig werden bereikt."* Georg Solti zei over zijn eerste ervaring in het auditorium in 1982: *"Het was een heel andere Wagnerklank dan ik ooit had gehoord. Ik miste de klankmassa's en de kleuren waarvan ik zo hou in Wagner"*. Het meest kritisch nog was Richard Strauss. Op basis van de drie seizoenen die hij daar dirigeerde, oordeelde hij dat *"de verzonken orkestbak enkel effectief is in Parsifal, Tristan en de Ring. In alle andere gevallen verdwijnen veel van de onuitputtelijke rijkdommen van de partituur - laat ik volstaan met enkel de Meistersinger te vermelden."*

Hoewel de komponist erin was geslaagd de orkestklank te herdimensioneren tot voordeel van de stemmen, heeft hij hiervoor een substantiële prijs moeten betalen. Zoals Strauss het uitdrukte: Wagner de komponist was bereid geweest zijn muziek op te offeren ten voordele van Wagner de dramaticus. Die Meistersinger is, zoals Strauss reeds aangaf, het grootste slachtoffer. De soms polyfone stijl en kamer-muzikale passages moeten het meer hebben van een sterk gearticuleerde eerder dan van een toegedekte klank, van scherpe contrasten eerder dan van vloeiende overgangen, van gedifferentieerde orkestrale sonoriteit eerder dan van een konstante vermenging. Een jaar voor de eerste opvoering in Bayreuth in 1988 wist dirigent Herman Levi reeds te melden dat er problemen zouden zijn. Een assistent en getuige van de desastreuze repetities berichtte: *"Ondanks de grootste inspanningen blijkt het onmogelijk om een helder geluid te produceren; de complexiteit van de partituur, de klankarchitectuur van deze muziek raakt verloren in een confusie van geluiden; dubbelzinnigheid en gezwollenheid is het enige dat overblijft van onze vruchteloze inspanningen."*

Die Meistersinger stelt ook praktische problemen. Meer dan in enig andere Wagneropera worden de stemmen begeleid door houtblazers. Aangezien de houtblazers de zangers nauwelijks kunnen horen, hebben zij geen andere keuze als de aanwijzingen van de dirigent mechanistisch op te volgen. Het hangt enkel van hem af of beide partijen in de maat blijven. Coördinatie met de zangers stelt ook een probleem als gevolg van de verzonken orkestbak. De orkestklank stroomt immers niet rechtstreeks in de zaal, zoals in een ander operahuis, maar wordt geprojecteerd op het toneel waar het pas na reflectie op de wanden van de decors en het proscenium in de zaal terechtkomt. Hier pas komen de stemmen en het orkestgeluid samen. Het synchroniseren van beide geluidsgolven is, door een lichtjes naijlende orkestklank, een grote uitdaging voor elke dirigent, solist of koor. In een gewoon operahuis volgt een zanger de maatslag van de dirigent. In Bayreuth moet hij dus een beetje achteropblijven en hoeveel hangt af van de decors. In decors zonder diepte zoals het atelier van Sachs of de hut van Hunding, kunnen zij praktisch gelijktijdig met het orkest zingen. Hoe dieper de decors hoe langer zij moeten naijlen. In de Lohengrin produktie van Götz Friedrich van 1979, waarin zelfs het achterste toneel geopend was en het koor over de volle diepte was opgesteld, kon het tijdsverschil een halve slag bedragen naarge-

lang de plaats waar men als koorlid stond.

Niettemin slagen de solisten er blijkbaar relatief gemakkelijk in zich aan het tijdsverschil aan te passen. Het koor daarentegen moet nauwgezet aanwijzingen volgen van de dirigent en zijn drie assistenten. Zij zien de dirigent op TV-monitoren en luisteren tegelijk met één oor naar het koor en doorheen een koptelefoon naar het orkest met het andere oor.

Nachtmerrie voor dirigenten

Het is de dirigent die de sterkste zenuwen moet hebben. Hij moet het tijdsverschil dat hij zelf hoort als onbestaande beschouwen en niet trachten te compenseren of orkest en stemmen komen nooit gelijk. Bij een ongeïfend dirigent zal het tempo automatisch gaan slepen. Daniel Barenboim: *"De dirigent ziet en hoort weinig zowel van de orkestbak als van het toneel net zoals de zangers en het koor nauwelijks iets van de dirigent kunnen ontwaren"*. Wieland Wagner: *"De dirigent is diegene die het slechtste hoort."* Rudolf Kempe sloeg de schrik zodanig om het hart dat hij later toegaf dat hij bij zijn eerste repetitie in 1960 meteen had willen inpakken. Hoe slagen dirigenten er dan toch in? Ten tijde van Cosima Wagner was het zo dat de zangers strikt formele gebaren dienden op te volgen en dat de tempi eerder traag waren. Latere dirigenten als Hans Knappertsbusch leerden liplezen om de zangers te verstaan en velen hebben hem daarin gevolgd. Een dirigent heeft geen idee hoe de muziek klinkt in de zaal. Zelfs de beste dirigenten hebben enkele seizoenen nodig om zich aan te passen.

Joseph Keilberth over zijn dirigeerervaringen van 1952 tot 1956: *"Richard Wagner creëerde een schitterende klankkast toen hij dit huis ontwierp maar hij maakte het niet gemakkelijk voor de dirigent. Ik heb hier nu al verscheidene zomers gewerkt maar telkens heb ik een hele tijd nodig om het weer gewoon te worden. Ik kan de zangers nauwelijks horen. En ze kunnen mij nauwelijks zien. Dus werk ik in hemdsmouwen. Sommige dirigenten dragen lichtreflekterende hemden. De muzikanten horen de zangers helemaal niet, op sommige plaatsen horen ze zelfs zichzelf niet. Op de bok slaat de muziek je rond de oren. Onder deze omstandigheden is het voor een dirigent moeilijk om zanger en orkest gelijk te houden. Hij moet op zijn instinkt afgaan, zich door de zangers laten meedrijven en het orkest in beweging houden. Ik heb op veel plekken gewerkt maar ik verzeker u, Bayreuth is de zwaarste klus"*.

Koor en orkest

Het orkest is uitzonderlijk uitgebreid. Het maakt hoorbaar wat zich visueel en psychologisch op het toneel afspeelt, het probeert zelfs het onuitdrukbare te sculpteren. Om dit narratieve orkest te creëren had Wagner muziek nodig van een uitzonderlijke rijkdom, kleur en detail, zelfs van nieuwe geluiden. Hij breidde niet alleen het orkest uit maar voegde ook nieuwe, aangepaste en zelden gebruikte instrumenten toe. Voor Bayreuth wenste Wagner een meer uitgebreide strijkerssectie - 16 eerste violen, 16 tweede violen, 12 altviolen, 12 cellos's, 8 bassen en 2 tot 8 harpen - in totaal tot 27 instrumenten meer dan in het konventionele Wagnerorkest. De strijkerssectie blijft steeds onveranderlijk; het aantal houtblazers, het koper en het slagwerk varieert van opera tot opera. Zo is het totaal aantal instrumenten voor Lohengrin 89 en voor de Ring 124. Vandaag zijn er tijdens de Festspiele zo'n 183 musici be-

schikbaar. De meeste musici spelen immers maar 4 van de 7 werken en de hoornisten worden vaak vervangen tussen het tweede en derde bedrijf van *Götterdämmerung*.

Wagner recruteerde zijn musici in 1876 uit de beste orkesten van Duitsland en deze traditie heeft tot op heden stand gehouden. Elke muzikant krijgt telkens een kontrakt van slechts één jaar en wordt indien hij ondermaats presteert niet meer uitgenodigd. Het honorarium is nauwelijks voldoende als vergoeding voor gemaakte onkosten. Een muzikantenvakbond bestaat er niet en de muzikanten dienen een belastend repetitieschema te aanvaarden. Het zijn werkomstandigheden die enkel in Bayreuth mogelijk lijken. Het koor is al sinds 1876 het beste koor van de wereld. Meer dan een ensemble van zangers klinkt het koor in Bayreuth als één naadloze, uniforme stem met kristalheldere intonatie. Een groot aantal van hen zijn solisten. Tot in de jaren 60 waren de koorleden exclusief afkomstig uit Duitsland en Oostenrijk. Vandaag komen zij van over de hele wereld. Zij zijn met 134 - 76 mannen en 58 vrouwen - met een jaarlijks verloop van een 20-tal. Het vinden en het repeteren van de koorleden is de verantwoordelijkheid van de koorleiders, achtereenvolgens: Julius Kniese, Hugo Rudel, Friedrich Jung, Wilhelm Pitz, en sinds 1972 Norbert Balatsch.

Wandel je na de voorstelling de groene heuvel terug naar beneden dan bekruipt je een haast religieus gevoel van verbondenheid met de andere deelnemers aan het ritueel, ontroerd door de gemeenschappelijke ervaring. Waarom lijkt het leven onvervuld zonder dit festival en hoe is het allemaal tot stand gekomen?

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