

WEISST DU WAS DU SAHST ?

Een geschiedenis van de Bayreuther Festspiele

Deel 11

Theaterregisseurs onder de artistieke leiding van Wolfgang Wagner door Jos Hermans

"Wat de Ring aangaat is er vandaag geen enkele dramatische sopraan in staat om Brünnhilde te zingen of een heldentenor die Siegfried aankan en geen Wagner bas-bariton om Wotan te zingen op de manier zoals deze partijen moeten worden gezongen. Wat moet Wolfgang Wagner dan doen? Het Festspielhaus sluiten? Integendeel, hij zou het verder moeten opengooien. Wagner bedoelde het als een centrum niet enkel voor zijn eigen werken maar voor de Duitse opera in het algemeen. Waarom er geen opera's brengen van Weber, Strauss en Henze, Pfitzners *Palestrina* of Hindemiths *Mathis der Maler*? Schaf het wagnerisme als religie af en laat een beetje frisse lucht binnen in het theater zoals Wagner het gewild zou hebben. Met moet proberen om het publiek te verjongen. Het Wagner Festival als dusdanig heeft zijn tijd overleefd en nieuwe denkbeelden dringen zich op"

SIR GEORG SOLTI, Memoirs 1997

Lohengrin 1979

Zeven jaar na het Tannhäuser-schandaal keerde Götz Friedrich terug naar Bayreuth. Ditmaal mocht hij zich wagen aan Lohengrin, een stuk dat hij verbond met zijn vorige productie via de personages van Tannhäuser en Elsa. Beide beschouwde hij als sociale outcasts en beide waren op zoek naar zelfrealisatie en naar waarheid; de eerste volgde een weg die leidde naar rebellie en dood, de laatste verschanste zich in zichzelf, in een toestand van verinnerlijking die eindigde met zelfvernietiging. In tegenstelling tot andere regisseurs beschouwde Friedrich Lohengrin als Wagners meest pessimistische opera en de productie zelf reflecteerde deze sombere instelling. Enerzijds adopteerde hij heel wat van de abstractie, de stileren en het symbolisme van Wieland Wagners versie van 1958, anderzijds verwierp hij het uitbundige kleurspel van diens weelderige productie, zonder evenwel het postmodern realisme ten volle uit te spelen zoals hij dat van Felsenstein had geleerd. Gunther Uecker ontwierp de decors. Lohengrins traditionele blauw en zilver werd vervangen door zwart en staal en gedurende heel de voorstelling was de toneelvloer bedekt met een loden plaat die de patriarchaal-militante sociale orde moest symboliseren. De prelude werd gespeeld met open doek en toonde Elsa ondergedompeld in een nachtmerrie. Het eerste bedrijf speelde zich niet af in een landelijke omgeving langs de oevers van de Schelde maar in een science-fiction-achtig vertrek. Het was een koud en onheilspellend tafereel waarbij Brabantse en Saksische krijgers langs beide zijden van het toneel stonden opgesteld tegen een zwarte wand versierd met stalen bouten. Lohengrin arriveerde in een verblindend licht boven op een draaiende schijf waarmee de breuk met de strikte en geordende wereld van Brabant aanschouwelijk werd gemaakt. Ook de bruidskamerscène vond plaats in

maakt. Ook de bruidskamerscène vond plaats in een sombere ruimte, enkel gedecoreerd met stalen staven en een reusachtig gevederd bed. De productie viel een goede ontvangst te beurt. Friedrich werd de verdienste toegeschreven de legende, het romantisch sprookje en het historisch verhaal succesvol tot één geheel te hebben gesmeed. Tegelijkertijd had hij de idee van het mirakel nieuw leven ingeblazen. De kritiek stoorde zich voornamelijk aan de sombere decors maar van de zijde van het publiek viel geen tegenstand te bespeuren. Alle traditionalisten leken wel uitgestorven. Edo de Waarts directie leverde hem geen nieuwe invitatie op. Hij werd vervolgens vervangen door Woldemar Nelsson.

Tristan und Isolde 1981

Voor de nieuwe productie van Tristan und Isolde deed Wolfgang eerst een beroep op Patrice Chéreau. Toen die het liet afweten besloot Wolfgang op de suggestie van Daniel Barenboim in te gaan en Jean-Pierre Ponnelle te engageren die net een bizarre Ring had afgeleverd in Stuttgart. Ponnelle's enige voorwaarde was dat Isolde's liefdesdood van het toneel zou mogen worden geweerd en enkel als de fantasie van het koortsige brein van Tristan mocht worden uitgebeeld. Het werd een sprookjesachtige versie zoals nooit tevoren. Tristan en Isolde werden getransformeerd in Pelléas en Mélisande. Melancholie was aanwezig maar weinig tragedie; hartverwarmende schoonheid ook maar weinig hartverscheurende droefheid. Over de visuele betovering werd jaren later nog gesproken. Vooral het tweede bedrijf was memorabel: in de luwte van een gigantische boom in wiens kruin ontelbare piepkleine lichtjes glinsterden vermeden de geliefden zich aan de rand van een waterplas. Sommigen vonden het te versuikerd, een beetje zoals Hansje en

Grietje. Het laatste bedrijf werd inderdaad als Tristans agoniserende hallucinatie uitgebeeld. De tragische held vermocht daardoor 25 minuten langer te leven en stierf in de armen van Kurwenal en de herder. Na het premièrejaar verscheen niemand anders meer op het toneel; Marke en Melot waren enkel zichtbaar als schaduwen terwijl Isolde haar liefdesdood zong vanuit de orkestbak. De solisten René Kollo (Tristan), Johanna Meier (Isolde), Hermann Becht (Kurwenal), Matti Salminen (Marke) en Hanna Schwarz (Brangäne) kregen een goede pers. Over de directie van Barenboim was er geen eensgezindheid. Door sommigen werd hij veroordeeld tot een symfonisch dirigent met weinig verstand van opera terwijl Opern und Konzert zover ging om te schrijven dat "*Bayreuth nu eindelijk eens een groot wagneriaans dirigent bezat*"

Parsifal 1982

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

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

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

De Ring 1983

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

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

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

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

De productie had ook zijn verdedigers die beklemtoon- den dat de samenwerking tussen Hall en Dudley een rits mooie scenische beelden had opgeleverd. "Een poe- tische, vloeiende, illusionistische opvoering", vond Joachim Kaiser. Die Zeit prees de productie als "goed doordacht, van formaat, levendig, met ontroerende scènes van overweldigende schoonheid." The Times vond dat drie- kwart van de voorstelling "visueel onthutsend" was. Walter Bronnenmeyer vond het even indrukwekkend als een film van Sneeuwwitje. En er waren diegenen die van het traditionele naturalisme hielden. De aartsconservatie- velingen van de *Aktionskreis für das Werk Richard Wag- ners* bedankten Hall en Solti formeel. In hun publicatie, de *Richard Wagner Blätter*, publiceerden ze een vurige apologie, die de aanvallen op Hall als een samenzwering voorstelde. De zangersprestaties van het premièrejaar waren zwak. De Duitse pers sprak van een regelrechte *Sängerdämmerung*. Dat kwam voor een stuk omdat het productieteam alle zangers probeerde te weren die voor

Chéreau hadden gewerkt. Reiner Goldberg moest op het laatste nippertje vervangen worden door Manfred Jung. Hildegard Behrens zong haar eerste Brunnhilde. Sieg- mund Nimsgerns maakt een goede beurt als debuterende Wotan maar werd later ziek. Jeanine Altmeyer (Sieglin- de), Hermann Becht (Alberich), Matthias Holle (Hunding), Aage Haugland (Hagen) en Peter Haage (Mime) kregen een goede pers.

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

Lohengrin 1987

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

De Ring 1988

Hoe groter de verwachtingen hoe groter het potentieel voor teleurstelling. Een operapubliek verschilt hierin niet essentieel van muizen in psychologische experimenten. De Ring van Harry Kupfer was één van de meest beloftevolle producties ooit. Zijn vorig succes in Bayreuth met de Hollander en zijn beeldenstormende producties elders in Duitsland samen met de verwerping van zijn Ring door de Weense Staatsopera als te avantgardistisch, gaf voedsel aan de hoop dat hier een knap doordacht meesterwerk te zien zou zijn, misschien zelfs de Ring van de eeuw. Doch toen hij af was hield niemand ervan en weinigen voelden zich geroepen om hem te prijzen. Wotan verborg zich achter de macho look van een donkere zonnebril. Zijn familie leek een stelletje ongeregeld met maffiose trekken. De Rijn werd gesimuleerd door een hevig groen laserlicht. Nibelheim was een hi-tech fabriekje bemand door robotachtige werknemers in witte overalls. Walhalla was een glazen wolkenkrabber die de Wotan-familie besteedde door middel van een glazen lift in de kleuren van de regenboog. Hundings hut was een gladde metalen constructie bemeubeld met een ultramoderne tafel en een bijpassende boomstronk uit aluminium. Mimes smidse leek op een afgedankte industriële stoomketel -of was het een gestrande onderzeeboot? De woudvogel kwam niet uit het woud maar uit Wotan's jaszak waarna hij op de punt van zijn speer werd bevestigd en een dansje deed. Fafner, een enorm beest met metalen tentakels veranderde in zijn originele reuzengedaante op het ogenblik van Siegfrieds dodelijk slag. Tijdens de prelude van *Götterdämmerung* sponnen de norren de draad van het noodlot langsheen TV-antenne's. Tijdens de slotscène was een feestende menigte te zien, het cocktailglas in de hand, die het einde van de wereld gadesloeg op TV-monitoren. In essentie was deze Ring een parabel over hoe de machtshongerigen bedriegen, liegen en terroriseren om te krijgen wat ze willen en de onschuldigen daarbij in de vernieling helpen en uiteindelijk ook zichzelf. Visueel was het de lelijkste Ring de ooit in Bayreuth was te zien. Sommigen noemden hem de Chernobyl Ring. Aan de wortel van het probleem lag Chéreau. Zoals Peter Hall zich had afgezet tegen Chéreau zo reageerde Kupfer nu op de productie van Hall. Had Hall een weinig overtuigend contrast met Chéreau tot stand gebracht, Kupfers Ring kon worden beschouwd als een inferieure pastiche. Zoals zijn voorloper van 1976 viel deze Ring in het eerste jaar een slechte ontvangst te beurt maar dit keer sloeg de stemming niet om in de daaropvolgende jaren. Een van de hoofdredenen was dat Kupfers vrijheden het drama hadden vervalst. Niet alleen verscheen Wotan op plaatsen waar hij niet hoorde te zijn maar hij stuurde sommige gebeurtenissen in tegenpraak met Wagners intenties. De decors van Hans Schavernoch hadden weinig bewonderaars. De laserbelichting van Manfred Voss werd door sommigen als betoverend ervaren, anderen vonden ze geschikt voor een provinciale discotheek. *"Zelden is de relatie tussen Wotan en Fricka of de sexualiteit van Siegmund en Sieglinde of de fysieke band tussen Wotan en Brunnhilde zo krachtig uitgebeeld"*, schreef de New York Times. Het sterke punt van de productie was de personenregie van

Kupfer, meer in het bijzonder de psychologische interpretatie van de personages. Muzikaal werd het een Ring die verbeterde met de jaren met Graham Clarke als Loge en Mime, John Tomlinson als Wotan, Nadine Secunde als Sieglinde, Linda Finnie als Fricka, Gunter von Kannen als Alberich, Matthias Holle als Hundung, Philip Kang als Hagen en Waltraud Meier als Waltraute. Vervangingen na het eerste jaar kwamen de bezetting versterken: Anne Evans viel in voor Deborah Polaski als Brunnhilde, Poul Elming voor Peter Hofmann als Siegmund en Siegfried Jerusalem voor Rainer Goldberg als Siegfried. Over Barenboim waren de meningen opnieuw verdeeld. De meesten waren weinig onder de indruk maar de Figaro had het over *"Een triomf"* en de Observer had *"zelden beter horen spelen in Bayreuth"*.

Epiloog

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

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

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

met een werk inlaat je altijd nieuwe facetten ontdekt.. het is alsof het werk zelf verandert en plots zaken duidelijk maakt die men voordien niet eens had opgemerkt"

Terwijl het zijn derde eeuw binnenstapt is Bayreuth een symbool van de Duitse natie gebleven zoals het dat altijd is geweest. Door offers, hard labeur, veel geduld en gezond verstand, is de Duitse Bondsrepubliek uit zijn as verrezen om het best bestuurde land van de wereld te worden, met een heilzaam sociaal systeem en een economie waar de rest van de wereld met afgunst naar opkijkt. Het heeft geleidelijk aan afgerekend met zijn verleden en heeft het cruciale onderscheid geleerd tussen nationale trots en nationalisme. Op gelijkaardige wijze is het festival uit zijn moreel, politiek en financieel bankroet herrezen en heeft het door grote inspanningen en verbeelding een positie van ongeëvenaarde artistieke eminentie bereikt. Het bevrijdde zich uiteindelijk van zijn fascistisch verleden en werd een model van goed management en innovatie. Bayreuth heeft hoogtes en laagtes gekend maar het is gebleven wat het altijd is geweest en dat nergens anders kan worden gekopieerd: een echt festival dat kan rekenen op de uitzonderlijke toewijding van artiesten en publiek, een grote historische traditie, uitzonderlijke werkomstandigheden voor de artiesten in een uitzonderlijke omgeving, het Festspielhaus zelf. Dit alles verzekert dat het een speciale plek zal blijven.

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