

# Lied van mijn land TV-Wagner

Hoort Wagners oeuvre anno 1991 nog thuis op een theaterscène?

Koen en Frank Theys realiseerden met *Lied van mijn land* twee delen van hun project om de *Ring*, aangevuld met de

*Parsifal*-opera voor televisie te adapteren: *Rijn-goud* (1986) en *De Walkure* (1989).

Eén van de makers stelt zich de vraag of video niet een veel geschikter medium is om Wagners *Ring* opnieuw relevant te maken voor een hedendaags publiek.

“De drie namen die ik moet noemen wanneer ik gevraagd word naar de fundamenten van mijn geestelijke en artistieke vorming, die staan voor een driegesternte van eeuwig verbonden geesten dat hevig aan de Duitse hemel oplicht, zij vertegenwoordigen geen intiem Duitse maar Europese gebeurtenissen: Schopenhauer, Nietzsche en Wagner.” Thomas Mann <sup>(1)</sup>

Het idee om de *Ring* te verfilmen is gegroeid uit de analogie tussen onze manier van werken met video en de structuur van de muziek van Wagner. Zoals Wagners *Leitmotiven* en *oneindige Melodie* zijn onze beelden opgebouwd uit elementen die door de structuur betekenis krijgen en transformeren van het ene beeld in het andere zonder eigenlijke ‘cuts’ in de montage. Dit zijn typische eigenschappen die televisie van film onderscheiden. Via Wagner wilden we een manier zoeken om deze nieuwe mogelijkheden op een dramatische manier te gebruiken. Maar de *Ring* naar televisie transponeren, bracht allerlei complicaties mee. Wagner hechtte zeer veel belang aan de vertoningsvoorwaarden van de *Ring*, omdat hij de consequenties daarvan doordacht in een veel ruimer filosofisch kader. De *Ring* op televisie brengen heeft daarom ook inhoudelijke implicaties.

Wagner was beïnvloed enerzijds door de sociale bewegingen en het links Hegelianisme, anderzijds door de filosofie van Schopenhauer (en Nietzsche). Vanuit deze twee stromingen, die hij probeert te verzoenen, onderzoekt hij alle aspecten van de moderniteit en ontwikkelt hij een nieuw kunstconcept dat hij de *Kunst der Zukunft* noemt. Hij ziet dit concept als een nieuwe psychologische houding, die hij gestalte geeft in het personage *Siegfried*. Deze *Mensch der Zukunft* was echter zo nieuw dat Wagner zich genoodzaakt zag het verhaal van *Siegfried* in een bredere historische en filosofische context te plaat-

sen, dus de ‘voorgeschiedenis van *Siegfried*’ in de opera op te nemen. Zo ontstaat het ambitieuze project van de *Ring*, dat - met de woorden van Wagner - “het verhaal van de westerse beschaving” vertelt in klank en beeld. Het sluitstuk van dit ‘verhaal’ is *Siegfried*.

## De kunst van de toekomst

De *Kunst der Zukunft* is een ‘therapie’ die het publiek moet ‘verlossen’. Wagner (en Nietzsche) zag zijn kunst als een antwoord op het probleem van het bewustzijn dat toen in de Duitse filosofie zowat centraal stond. Er is een probleem met dit bewustzijn: Hegel noemt het *ongelukkig bewustzijn*, het is de oorsprong van wat bij Marx *vreemding* heet en bij Nietzsche ronduit (eigenlijk Wagner parafraserend) *de ziekte van de mens*, waarmee hij *decadentie* bedoelt. Het komt grofweg neer op het volgende: De mens is het dier dat zich niet thuis voelt in zijn eigen vel omdat zijn bewustzijn vragen stelt over (de Pijn van) het Zijn. De religie geeft antwoord op alle vragen en daarom is zij een goede therapie: zij plaatst de mens terug in een zinvol en harmonisch geheel van schuld en boete. Maar dan verschijnt in het westen het geld, dat een materialistische geest in de hand werkt en dus een seculariseringsproces op gang brengt. De nieuwe, gesecculariseerde mens hervalt in de oude kwaal: totaal verweesd, beroofd van elke zingeving. Hem rest het alternatief: een kruistocht tegen het geld voeren of ingewijd worden in de *Kunst der Zukunft*.

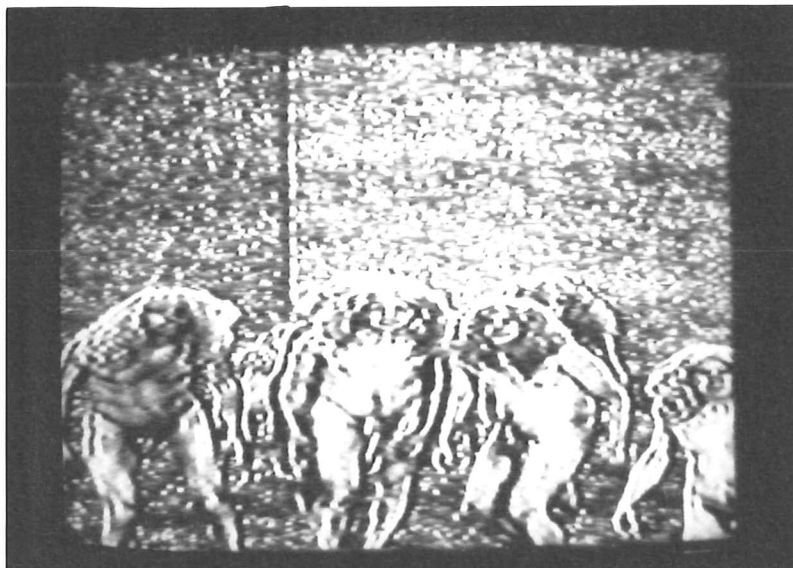
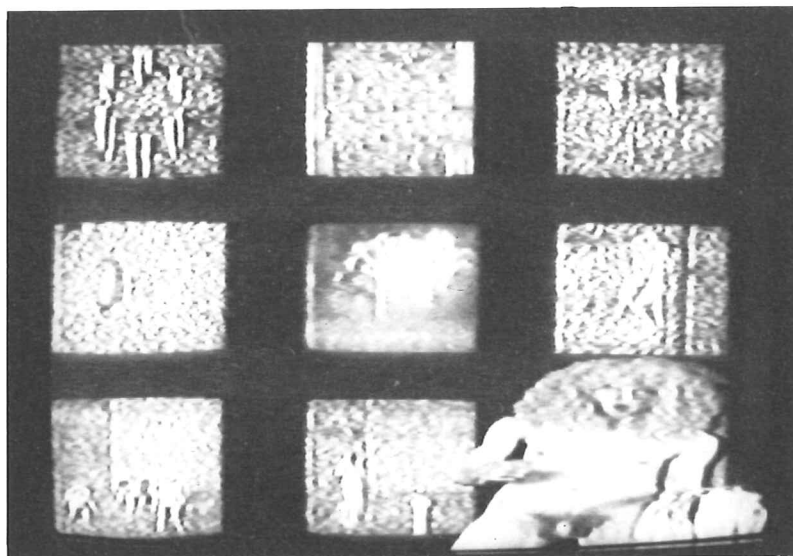
De bedoeling van deze nieuwe kunst is duidelijk. Zij moet als ersatz van de godsdienst een nieuw antwoord brengen als wal tegen de decadentie. Wagner ontwerpt daarvoor het *Festspielhaus* dat de functie heeft het publiek alle contact met de buitenwereld en zijn eigen banaal dagelijks bestaan te ontnemen: geen loges meer, het publiek wordt naamloos gemaakt, voor het eerst wordt een operazaal verduis-

terd, het orkest wordt onzichtbaar opgesteld, en door een vals perspectief krijgen de zangers een bovenmenselijke gestalte (*Uebermenschen* - de term komt oorspronkelijk van een of andere Wagner-exegeet). Aan de andere kant moet de muziek de toeschouwer als een Sirene meelokken naar het voorbe wuste, naar een pre-Sokratische, hylozoïstische ervaring van eenwording met het Al, waar de mens de taal van vogels en draken verstaat. Later noemt Nietzsche het “een zekere, vochtafstotende beperktheid en beslotenheid in optimistische horizonten”.<sup>(2)</sup>

## Festspielhaus als bioscoop

Maar ook vandaag, nu deze louterende functie van de kunst steeds meer plaats ruimt voor een recreatieve, blijkt het systeem van Wagner nog niet afgeschreven te zijn, getuige de recent op de markt verschenen *Floating Bar*: een overkoepeld bad waarin je drijft op pseudo-vruchtwater en luistert naar relaxerende muzak; getuige natuurlijk ook het succes van film. Het *Festspielhaus* is eigenlijk de eerste bioscoopzaal en heel zijn verlossingstheorie is niets anders dan wat wij ‘in de fictie opgenomen worden’ noemen. Maar Wagner wou meer. Hij had utopische ideeën over zijn *Festspielhaus*, dat een ‘Volks- und Idealtheater’ moest zijn, dat hij ergens zou bouwen op een heuvel aan de Rijn; hij moest de beste muzikanten en de beste zangers hebben; en hij zou alleen liefhebbers uitnodigen - natuurlijk gratis. Dan zouden er in één week drie opvoeringen gegeven worden en “danach werde das Theater abgerissen werden und die Sache werde zu Ende sein.” Wagner wou met deze opvoering de geschiedenis van de westerse beschaving afsluiten. Hij laat perfect in het midden of dat einde nu als iets positiefs of negatiefs begrepen moet worden.

Ofwel betekent het einde van de *Ring*, met de dood van *Siegfried* en alle



goden, dat het marktmechanisme ('de vloek van het goud') alles herleidt tot zijn geldwaarde. Alle andere waarden gaan verloren, zelfs zijn nieuwe kunst is gedoemd consumptiegoed te worden. De *Ring* is een laatste offer aan de beschaving, het *Festspielhaus* mag samen met de goden en het lijk van Siegfried in de vlammen opgaan. Daarna is er alleen nog de verveling, alles is gelijk, er zijn geen grote gebeurtenissen meer, geen helden, God is dood, alleen het volk blijft over als massa, knetterend vuur en kabbelend water, implosie van de communicatie, "Ein Schluss-Chor oder dergleichen hätte da nichts zu sagen".

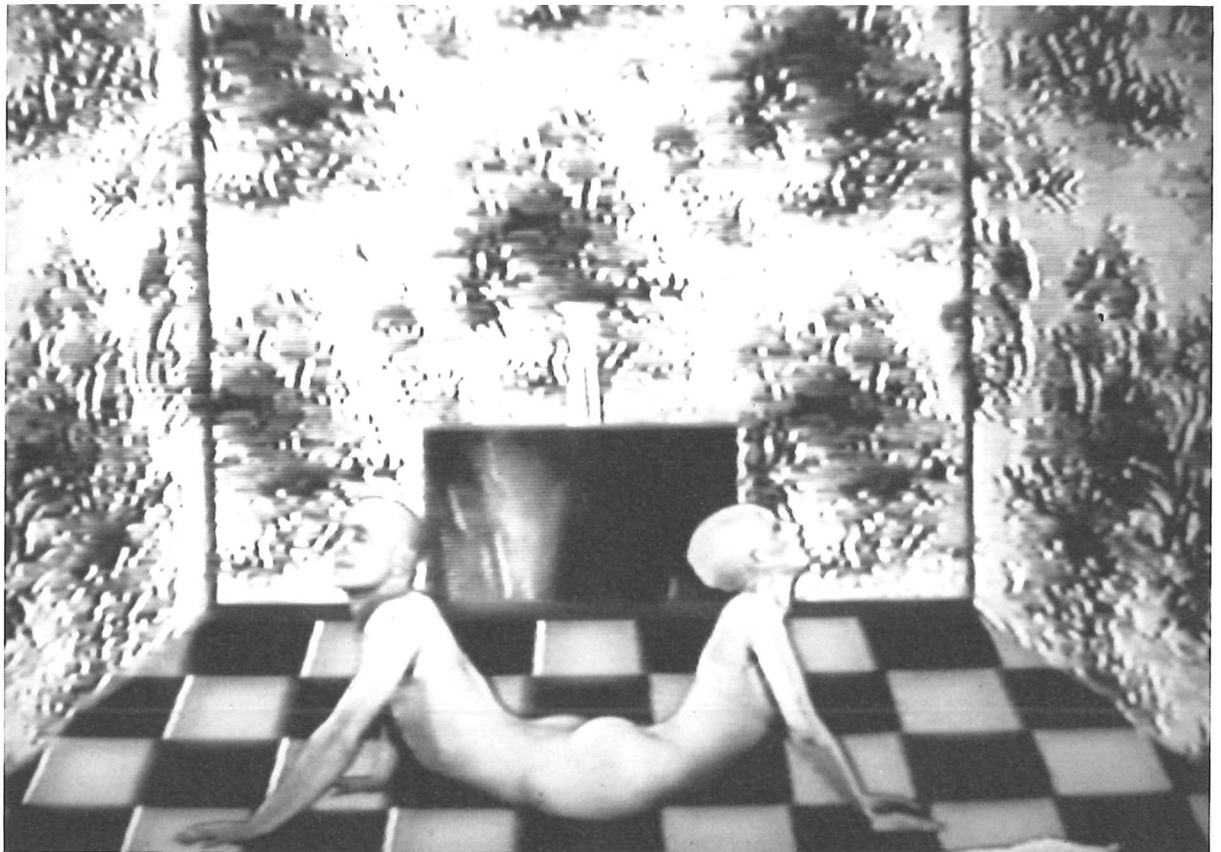
Ofwel betekent het einde van de *Ring* - met een groteske tour-de-force - 'verlossing' in positieve zin. Siegfried en het *Festspielhaus* zijn de laatste offers voor de bewustwording van de mensheid (het publiek). Deze wordt verlost uit haar historische determinatie omdat de *Ring* op metaforische wijze de geschiedenis van de westerse beschaving duidelijk maakt. Daarna heeft deze mensheid geen goden of helden of *Festspielhaus* meer nodig, want zij is geheel *für-sich* geworden. "Noch Gut, noch Gold, noch göttliche Pracht, nicht Haus, nicht Hof, noch herrischer Prunk: nicht trüber Verträge trügender Bund, nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: selig in Lust und Leid lässt - die Liebe nur sein -." (fragment dat Wagner geschrappt heeft uit de epiloog van Brunhilde omdat het niet dubbelzinnig genoeg was.) Dit is het einde van de *Ring*: Hegel (Feuerbach en Bakoenin) en Schopenhauer (en Nietzsche) verenigd in één contrapunt. Maar Wagner heeft het *Festspielhaus* niet afgebroken en de *Ring* kan nog altijd opgevoerd worden.

### Wagner contra televisie

Er zijn maar weinig mensen die nog geloven in de utopische visie van de *Ring*. De andere interpretatie, dat de dictatuur van het geld alles reduceert tot zijn marktwaarde, is in onze Nieuwe Wereldorde actueler.

Nochtans is het vandaag zeer moeilijk om een consequente opvoering van de *Ring* te brengen in theater, omdat men niet kan nalaten deze opvoering nog altijd als een bijzondere gebeurtenis te presenteren. En dat is het ook, want het kost kolossaal veel geld. Maar het zou van slechte smaak getuigen om hier de suggestie mee te verbinden dat

*Rijngoud* (1986)  
(Koen en Frank  
Theys)



*De Walkure*  
(1989) (Koen en  
Frank Theys)

hierbij 'nog één keer - voor de laatste keer' kunst mogelijk wordt. Daarom wordt de inhoud van de opera meestal ofwel zo abstract mogelijk gemaakt ofwel in een lokaliseerbaar verleden gesitueerd dat de problematiek zo ver mogelijk van de actuele relevantie afschuift. Zo iets moet mogelijk zijn, het hoeft geen zin te hebben. Maar met Wagner lijkt dit onmogelijk. Het is niet Wagner die gebracht wordt, maar zijn aap: Siegfried die voor de tweede keer, als verzoeknummer zijn Brunhilde gaat veroveren: loos spektakel. Door de financiële aderlating die een opvoering van de *Ring* altijd betekent, lijkt de boodschap telkens te zijn: "Nu hebt u gezien wat wij kunnen, *et après nous le déluge*". Een groteske bokkesprong voor een kunstvorm die verouderd is. Dat geld zou veel beter besteed zijn aan een verfilming. Een bioscoopkaartje is een tiende van de prijs, en de bioscoop beantwoordt veel meer aan Wagners ideaal volktheater. Veel democratischer. Na vijf jaar zou er nog over gepraat worden en het zou nog te bekijken zijn.

"Jamaar, de *magie* van het theater! Het *contact* met het gebeuren!" Dit is een hersenschim die regelmatig aangehaald wordt ter verdediging van thea-

ter, zeker voor het *ritueel* van een opera van Wagner. Wagner heeft nochtans zelf het theater altijd als het zwakke broertje van zijn *Gesamtkunstwerk* gezien. Hij vond het veel te log en de verschijning van de meeste zangers te prozaïsch. Hij heeft ooit de wens uitgesproken "nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!". Sindsdien is er op theatergebied weinig veranderd, tenzij dat het dramatische aspect nog meer naar de achtergrond verdrongen is. Film is veel meer in staat de magie, de fictie op te wekken dan het theater. Wat onder de magie van de opera meestal verstaan wordt, is niet de magie van het stuk, maar de magie van de entourage, van het '*Gold, Haus, Hof en herrischer Prunk*'.

Dit is echter waar film ook niet vies van is: de Wil tot Overdonderen, het publiek willen castreren.

Maar er is nog een ander argument tegen een hedendaagse opvoering van de *Ring* in theater zowel als in de bioscoop. Het heeft immers helemaal geen zin om het opzet van Wagner halfslachtig achterna te hollen. De *Ring* kan pas opnieuw genietbaar worden als hij niet met die zinsbegoochelende luxe-sfeer gelijkgesteld wordt. Daarom hebben

wij hem op video gezet. Op televisie wordt de *Ring* pas relevant. Kunst contra massacultuur. Wagner contra televisie. Zo wordt de opera opnieuw tragisch.

Het verhaal van de opera draait ongeveer rond hetzelfde conflict: het Nibelungengoud dat de macht van de goden bedreigt. Daarom hebben we het goud in de ring vervangen door een televisiebeeld. Geld en televisie functioneren net hetzelfde: op zichzelf zijn ze niets, maar ze kunnen de vorm aannemen van alle andere dingen; daarbij nivelleren en rationaliseren ze alles: geld is een universeel betaalmiddel, alles kan tegen geld ingeruild worden; maar daardoor wordt alles genivelleerd en afgewogen aan zijn geldwaarde. Televisie functioneert ook zo: alles kan op televisie getoond worden, reclame naast de sportuitslagen naast de *Ring* van Wagner; maar daardoor wordt alles genivelleerd en afgewogen aan de kijkdichtheid. Om dit te verduidelijken gebruikt Wagner twee symbolen die uit het Nibelungengoud gesmeed worden: de ring en de *Tamhelm*. De *Tamhelm* is een masker of kap waarmee men alle gedaanten kan aannemen. Met de ring kan men de macht over de wereld verwerven. De

betekenis van beide symbolen is gemakkelijk te herleiden tot een televisiebeeld: het beeld waar alles op getoond kan worden en waarop men alles kan zien. Voor Wagner zijn deze twee eigenschappen de kenmerken van decadentie: het mimetisme, de huichelarij van de *Tamhelm* en het nihilistisch materialisme van de ring. De ring is een symbool van rationaliteit. Het is 'een gesloten systeem', 'kennis die macht geeft' en de macht van de goden bedreigt, de 'magie', het 'aura' kapot maakt.<sup>(3)</sup> Televisie maakt dat aura op dezelfde manier kapot, door de dingen als een consumptie-artikel te presenteren.

Hoe kan op deze televisie nog kunst - zoiets als de *Ring* - gebracht worden. Ons uitgangspunt hiervoor zijn de opvattingen die Wagner verdedigt in de opera *Parsifal*. Wagner heeft het *Festspielhaus* niet afgebroken. Hij maakt na de *Ring* nog een opera die helemaal doordrongen is van een soort *post-factum* - mentaliteit en waarin hij zich afvraagt hoe nog überhaupt kunst te maken, een opera te brengen... de Graal op te voeren.<sup>(4)</sup> Hij houdt zich daarin ook bezig met de vraag hoe een opera telkens opnieuw kan worden opgevoerd, zonder dat hij zijn inherente waarde verliest en tot spektakel ver-

wordt. Tegelijkertijd zoekt hij naar nieuwe mogelijkheden voor het theater. Deze bekommernissen leiden tot een concept dat helemaal verschillend is van de *Ring*. Wagner stapt af van de extroverte vorm ervan. Hij neemt ook andere standpunten in. Zijn revisionisme blijkt duidelijk met de Graal - een positief gewaardeerd symbool - waarover hij zegt dat die ongeveer hetzelfde betekent als het goud uit de *Ring*, maar 'spiritueel bedoeld'. Wagner verdedigt hier dus het zelfbewustzijn, dat hij in de *Ring* zo graag had zien verdwijnen.

### Parsifal en Oedipus

In een artikel waarin hij film met televisie vergelijkt, zegt Marc Holthof: "Roland Barthes schreef, na het bekijken van *City Girl* van Murnau: "Tout récit ne se ramène-t-il pas à Oedipe?" En de psychoanalytische filmtheorie (Metz, Baudry, Bellour, Heath, enz.) heeft uitvoerig toegelicht hoe de klassieke cinema dat verhaal van symbolische castratie (Oedipus steekt zich de ogen uit) steeds weer overdoet, van het eerste verhaal uit de cinema dat tegelijk de eerste aanslag is op de ogen: *L'arroseur arrosé* - tot de verblindende flitslamp waarmee James Stuart zich verdedigt in *Rear Window*.<sup>(5)</sup>"

Elke film is een verhaal met een begin en een einde, waarbinnen telkens opnieuw de castratie van de kijker moet plaatsvinden, d.i. verleid en ondergedompeld worden in de fictie van deze nieuwe wereld, zoals Alberich door de Rijn dochters werd meegelokt op de bodem van de Rijn. Televisie functioneert op een heel andere manier. Televisie is geen nieuwe natuur of omgeving waar de kijker zich in kan verplaatsen, zoals cinema; de kijker blijft in zijn eigen huiskamer zitten met de televisie als een tafelgenoot die eindeloze monologen afsteekt. "Televisie is geen sleutelgat. Je kunt er niet blind van worden: wie televisie kijkt is al blind. De televisie is als de cinema die zijn utopie verloren heeft, het vertelt geen grote verhalen meer, het repetiert zichzelf in eindeloze brokken klank en beeld (als een jingle: evolutieloos maar eindeloos uitrekbaar en op ieder moment afbreekbaar)."<sup>(6)</sup> Televisie is post-Oedipaal, post-castratie. Marc Holthof stelt een nieuw Grieks drama voor dat als metafoor zou kunnen gelden voor dit nieuw kijkgedrag: "Is er een Grieks drama dat een gecastreerde held toont die in een luie stoel voor een haardvuur/aquarium gaat zitten en weigert van zijn plaats op te staan? Bestaat er zo'n dramaloze tragedie, zo'n zich niet voltrekkend ver-

*De Walkure*  
(1989) (Koen en Frank Theys)





*De Walküre*  
(1989) (Koen en  
Frank Theys)

haal? Onwaarschijnlijk, denkt u. Wat wisten de oude Grieken van televisiekijken? Veel zo blijkt. Je hoeft zelfs niet ver te zoeken naar een Griekse televisietragedie: het vervolg van *Oedipus Rex: Oedipus in Colonus* namelijk.<sup>(7)</sup> Voor wie het personage van Amfortas uit *Parsifal* kent, zal het onmiddellijk duidelijk zijn dat Wagner deze oude Oedipus in zijn stuk geassimileerd heeft. Amfortas, een oude, *gecastreerde* koning, door iedereen gesmeekt om een nieuw verhaal te beginnen (de Graal op te voeren) maar die volhardt in het nietsdoen.

Maar Wagner voegt er een nieuwe held aan toe, en tegelijk een nieuwe vorm voor zijn theater. Hij begint te experimenteren om het decor tot leven te brengen. Zo beeldt hij de zwerftochten van Parsifal uit door de zanger ter plaatse te laten stappen en een honderden meters lang beschilderd doek als landschap voorbij te laten rollen. Dit is zo'n vervreemdend effect, waarbij acteur en landschap van elkaar loskomen, dat het doet denken aan een video-effect waarbij een personage wordt uitgesneden en in een nieuw decor geplaatst. Het is zoets als wat Gilles Deleuze bedoelt met een *image-cristal* in de film: een beeld dat geen natuurlijk milieu meer schept maar waarin

verschillende elementen onafhankelijk van elkaar informatie verschaffen. Op een andere plaats is dit zeer expliciet: wanneer Parsifal de Graalburcht binnengeleid wordt. Door de geleidelijke verandering van het decor wordt de burcht hier als het ware binnenste buiten gedraaid. Terwijl de acteurs weer ter plaatse blijven staan: opnieuw die immobiliteit. En Parsifal zegt het ook letterlijk: "Ich schreite kaum, doch wahn ich mich schon weit." Maar het merkwaardigste is het antwoord hierop van zijn begeleider: "Du siehst, mein Sohn, *zum Raum wird hier die Zeit.*" Hiermee maakt Wagner duidelijk dat de wereld van de opera een eigen logica heeft die niets meer te maken heeft met de logica van de wereld van het publiek. Het publiek wordt niet meer in de fictie gezogen, maar valt op zichzelf terug, evenals het beeld dat in zichzelf terugkeert. De overeenkomst met het verhaal vraagt eveneens deze bedoeling: het opnemen in de fictie, het afleggen van de individualiteit, vertaalt Wagner in de *Ring* altijd in de versmelting tussen man en vrouw. Omgekeerd kunnen we stellen dat hij hier in *Parsifal* deze versmelting helemaal niet meer wil bereiken: Parsifal is 'rein' en weerstaat aan de verlokkingen van de bloemenmeisjes.

Er is ook iets specifiek aan de muziek, dat bijdraagt tot het gevoel dat men niet het verloop van een verhaal volgt, maar in een eeuwige tegenwoordigheid, een eeuwig nu vertoeft: "Die Franzosen Claudel, Debussy und Boulez haben es bemerkt, und ein Blick in die Partitur bestätigt es: im *Parsifal* durchdringen sich Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges so, dass man jedes Handlungsmoment eigentlich immer nur dann ganz und gar begreifen kann, wenn man Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges auch weiss. Man muss also an jeden punkt des Dramas das ganze Drama gegenwärtig haben, gleichsam auswendig wissen, sonst ist man verloren - wie die meisten."<sup>(8)</sup> Men moet de opera dus eigenlijk al kennen wil men hem begrijpen. En dit lijkt ook zowat de boodschap te zijn van het verhaal: de Graal wordt twee keer opgevoerd in de opera; de eerste keer begrijpt Parsifal er niets van en staat hij er maar bij als van de hand Gods geslagen, de tweede keer voert hij de Graal zelf op. Parsifal is het schoolvoorbeeld van het type-personage uit het soort cinema dat Gilles Deleuze klasseert onder *cinéma-temps*: "Les situations sensorimotrices ont fait place à des situations optiques et sonores pures auxquelles les personages, devenus voyant, ne

peuvent plus ou ne veulent plus réagir, tant qu'ils arrivent à 'voir' ce qu'il y a dans la situation."<sup>(9)</sup>

De boodschap van de opera zou men kunnen samenvatten met de woorden van Goethe, namelijk dat het er niet om gaat iets nieuws te brengen - alles is toch al gezegd - het moeilijke is de dingen telkens opnieuw te denken. Maar Wagner verwerkt dit ook vormelijk en dat is het nieuwe aan deze opera. Wagner wil niet communiceren door het publiek sensori- motorisch op het gebeuren in te pluggen, niet hypnotisch in de fictie te lokken. De communicatie is veel meer indirect. De opera zelf is een *Abstractie* die iedereen op een hoogst persoonlijke manier beleeft. Wil het publiek de opera begrijpen, dan moet het die zelf interioriseren, voor zichzelf opnieuw doordenken. Zo wordt het publiek ingewijd.

Frank Theys

Noten :

(1) Thomas MANN, *Einkkehr*, Gesammelte Werke, band XII p. 71-72, S. Fischer Verlag

(2) Friedrich NIETZSCHE, *De vrolijke wetenschap*, 'Wat is Romantiek', p. 242, De Arbeiderspers, 1976.

(3) Er is ook een interessant historisch feit dat de link legt tussen goud (geld) en rationaliteit (wat het bestaan der goden bedreigt): Een paar decennia nadat voor het eerst in de geschiedenis geld als betaalmiddel wordt gebruikt (in de 6de eeuw v.C. in enkele Griekse provincies), verschijnen op dezelfde plaats de eerste (natuur)filosofen die hun wereldbeeld niet meer verklaren vanuit een mythe, maar vanuit principes die ze terugvinden in de wereld zelf. Het meest frappante voorbeeld voor deze relatie met geld vinden we terug in een aforisme van Herakleitos:

"Alle dingen zijn een gelijke ruil voor vuur, en vuur voor alle dingen; net zoals waren een gelijke ruil zijn voor goud, en goud voor waren."

Deze overgang naar een meer seculier wereldbeeld is begrijpelijk als we ons voorstellen welke schok het voor die mensen teweeggebracht moet hebben dat op deze munten naast mensen en dieren ook goden afgebeeld waren: "In tegenstelling tot vroegere beelden en afbeeldingen - vaak enkel toegankelijk voor priesters in de cella van de tempel - had de afbeelding op de munt eerder een 'exhibitie' - dan een 'cultuswaarde'. (...) De munterij in de antieke wereld ondermijnde de traditie in nog hogere mate dan de fotografie in de moderne wereld. Munten vernietigden het aura van individuele objecten en stimuleerden een begrip van de universele gelijkheid der din-

gen. De mechanische reproductie van de munterij, zo zou Benjamin kunnen argumenteren, bevrijdde de mensen van hun afhankelijkheid van goddelijke culten en van de cultuswaarde van de kunst." (Herman DELEY, *'De Ioniërs II: Herakleitos: De logos als metafoor'*, 1985.)

(4) Het begin van *Parsifal* knoopt trouwens zeer goed aan bij het einde van de *Ring*. Alleen hebben de meeste protagonisten de 'wereldbrand' op het einde van de *Ring* overleefd: Wotan zou Titurel kunnen zijn: de oude stamvader die de Graalsburch bouwde; Siegfried zou Amfortas kunnen zijn: levend, maar nog altijd met veel last van de wonde van de speer; Brunhilde zou Kundry kunnen zijn: eveneens een walkure; Alberich of zijn zoon Hagen wordt Klingsor: de 'slechterik' die deze keer een totaal spektakel met bloemenmeisjes heeft uitgebouwd (televisiepulp of Music-hall die een opera van Wagner organiseert in een sportstadion?). De inhoud van deze opera is duidelijk de situatie van Wagner zelf: een groep kunstliefhebbers (Gaalriders) die een oude gecasteerde man (Wagner die uitgepraat is) vraagt "noch einmal - zum letzten Male" de Graal op te voeren, een opera te brengen.

(5-7) Marc HOLTHOF, *'Container, hoe wij naar televisie kijken'* in: ANDERE CINEMA, nr. 92 p. 7.

(8) Joachim KAISER, voorwoord uit 'Richard Wagner, Die Musikdramen', DTV 1983 p. 37.

(9) Gilles DELEUZE, *Cinéma 2, L'image-temps*, les édition de minuit, 1985 p. 168.

*De Walkure (1989) (Koen en Frank Theys)*

