

## DE DONKERE WERELD VAN IVO VAN HOVE : SIEGFRIED TUSSEN DE RUÏNES

Johan THIELEMANS

1.

In de tetralogie *Der Ring des Nibelungen* van Richard Wagner is *Siegfried* de meest onevenwichtige opera en dus het moeilijkst om hem bevredigend te realiseren. De opera valt uiteen in drie bedrijven. Het eerste deel vertelt het verhaal van de Germaanse held die een magisch zwaard smeedt. Het bedrijf beslaat twee uur en is van het opwindendste wat Wagner geschreven heeft. Daarna wordt het, in het tweede bedrijf, een meer epische vertelling.

We weten dat Wagner grote moeilijkheden kende tijdens het schrijven ervan. In 1857 moest hij zijn werk afbreken. Plots leek hem het verder werken aan zijn magnum opus een bovenmenselijke taak. Hij schreef aan Ludwig II van Beieren, zijn beschermheer en extreme bewonderaar, dat de nieuwe klanken niet tot leven wilden komen. Hij zat met de muziek in een knoop. Hij moest wat anders aanpakken en vatte daarom het schrijven van een ander werk aan: *Tristan und Isolde*. Pas in 1865 kon hij verder werken aan dat tegenstribbelende tweede bedrijf. Is het daarom dat het tweede bedrijf toch niet gedragen wordt door een grote adem? Ik kan me nooit van de indruk ontdoen dat je het moeizame blijft horen. Wagner vertelt het verhaal wel verder, maar zonder echt vuur. Voor mij is het moment waarop een woudvogel de actie komt voorthelpen, dicht bij maakwerk, en klinkt zijn tussenkomst stiel. Wanneer Wagner in het derde deel hoofdzakelijk de liefdesverhouding tussen Siegfried en Brünnhilde moet schilderen, dan komt de gloed van zijn beste bladzijden weer helemaal boven. Dat alles stelt aan een regisseur vanzelfsprekend grote eisen. In de encenering van Van Hove kan je niet zeggen dat hij de stof helemaal onder de knie heeft gekregen. Er zijn, net zoals in de vorige delen van de tetralogie, schitterende trouvailles, maar die staan tegenover een aantal keuzes die op zijn minst betwistbaar zijn. Dat het omzetten van een verhaal uit de negentiende eeuw naar een hedendaags gebeuren prachtig kan werken, heeft Van Hove overtuigend getoond in de eerste delen van dit megaproject, maar in *Siegfried* zijn de beperkingen van die aanpak erg voelbaar.

2.

*Siegfried* is een vreemd sprookje. Joachim Köhler in *Richard Wagner, the last of the Titans*<sup>1</sup> wijst er op dat Wagner voor het luik *Siegfried* een andere toonaard

voor ogen had. Dit deel van de tetralogie duikt onder in de wereld van de sprookjes. Het smeden van het zwaard, een dwerg, het verslaan van een draak, een magische helm, een sprekende vogel, ze behoorden alle tot het populaire genre, waar Wagner, als telg van de Duitse romantiek, erg op gesteld was. Ook de jongen die leert te vrezin is een thema dat in menig sprookje voorkomt. Wagner vond dat materiaal bij de gebroeders Grimm. Door het element van de onbevreesde held aan de sprookjeswereld te ontleen, gaf hij aan zijn Siegfried een karaktertrek die in de Germaanse overlevering niet voorkomt. Het sprookjesachtige, met zijn volkse kant, sprak Wagner zeer aan. Zo zou *Siegfried* een speelse, kinderlijke manier opleveren om over de mythe te spreken. Kinderlijk maar daarom niet minder ernstig.

Bij Van Hove ziet men dat dit aspect hem weinig heeft aangesproken. Hij mikt op een verhaal dat in de hedendaagse wereld staat. Een vlucht in de wereld van de volkse vertelsels is niet aan hem besteedt. Hij zal dus moeten op zoek gaan naar een doorgedreven vertaling van de magische elementen.

Bij Wagner is dit derde luik van de *Ring des Nibelungen* een rechtljnig gegeven. De jonge Siegfried heeft in de Nibelung Mime een voedstervader, die hem grootgebracht heeft om een geheim plan uit te voeren. Mime heeft een magisch maar gebroken zwaard gekregen van Siegfrieds moeder, toen ze stierf. Alleen is Mime, de virtueuze smid uit *Das Rheingold*, zijn grote gave kwijt, want het zwaard smeden lukt hem niet. Hij is een sluwe, maar bange wezel ( de rol wordt schitterend gezongen en gespeeld door de Engelse tenor, Peter Bronder - één van de sterke punten van de productie.) Als een vreemdeling - een vermomde Wotan - hem vertelt dat alleen iemand die de angst niet kent, daartoe in staat zal zijn, ziet hij in dat Siegfried, de zorgeloze held, dat huzarenstukje voor elkaar zal krijgen. Dat gebeurt dan ook.

Reeds in *Die Walküre* hadden Van Hove en scenograaf Jan Versweyveld dat magische zwaard weggelaten. Ze hadden het vervangen door een geheimzinnig kistje dat een verwoestend wapen bevatte. Dat bleef een beetje raadselachtig, maar nu leren we dat in dat kistje een superchip verscholen zat. Alleen had Wotan het aan stukken geslagen, en het zijn deze brokstukken die bij Mime beland zijn. Vraag me niet of deze technische details kloppen, maar zo wordt het hier verteld. Als Siegfried dan het superwapen moet maken, haalt hij ergens uit de rommelkamer die hier het huis van Mime is, een gesofistikeerd apparaat te voorschijn, en gaat aan het werk met hi-tech materiaal en het internet.

In elke opvoering van *Siegfried* is de lange passage van het smeden van het zwaard een hele uitdaging. In de beroemde opvoering van Patrice Chéreau te Bayreuth laat hij een grote machine het werk doen – spectaculair, ongetwijfeld, maar niet helemaal overtuigend, want je ziet niet in waarom Mime die machine niet in gang kan zetten. Wat is er magisch aan, buiten de magie van het theater die scenograaf Peduzzi zo uitgebreid gebruikt. Bij Harry Kupfer, ook al in Bayreuth, wordt de arbeid tot in de puntjes uitgevoerd. Zijn Siegfried is een heuse smid. Deze erg concrete aanpak, met volle respect voor de arbeid, sluit natuurlijk aan bij de Oost-Duitse ideologie waaruit Kupfer voortkomt. Maar opwindend, spectaculair en dicht bij de bedoelingen van Wagner is het wel.

Voor Versweyveld en Van Hove is de geavanceerde technologie een magisch gebied. Dat Mime die niet helemaal onder de knie krijgt, kan je toeschrijven aan de hedendaagse cyberkloof tussen de generaties. Ook weet Van Hove precies de muzikale opbouw op de voet te volgen. Siegfried stelt het wapen samen aan de hand van kleine, precieze gebaren. Het resultaat is echter even spannend en indrukwekkend als bij de grote machine van Chéreau. Het is duidelijk dat het wapen stralingsgevaar heeft, en wanneer Siegfried de gereconstrueerde chip in zijn hand inplant, zien we dat hij de instructies van het internet plukt. Dit is niet een stukje sci-fi fantasie. Er zijn mensen die dat vandaag de dag heus wel doen. Kan je nog actueler zijn.

Later blijkt de relatieve theatrale zwakte van deze vertaling. Een zwaard heeft nog altijd iets emotioneels, kijk maar naar de rol die het speelt in *Star Wars*. Wanneer later Siegfried Wotan confronteert, dan mist zijn vernietigend gebaar een beetje panache.

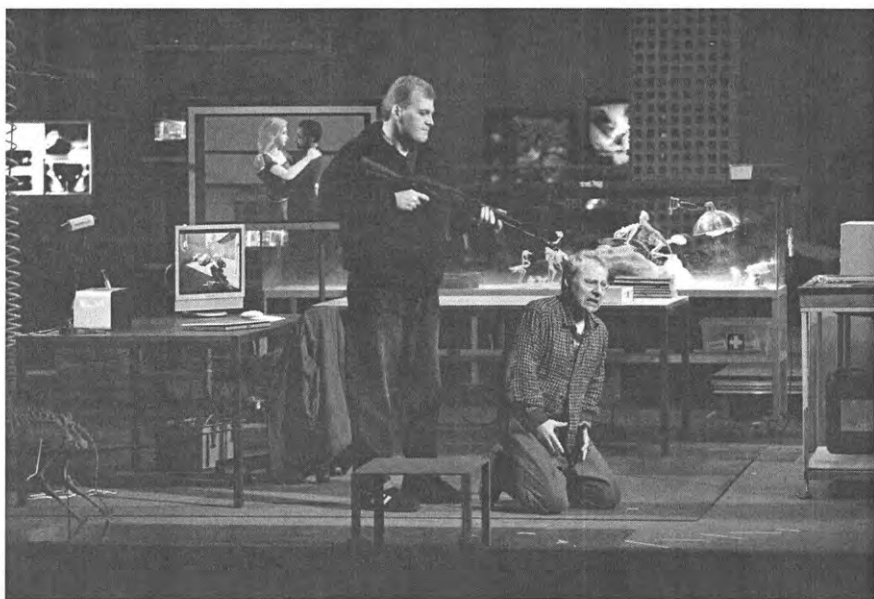
3.

Het eerste bedrijf hebben Versweyveld en Van Hove in een tweedehands winkel geplaatst. We zien stapels afgedankte televisietoestellen. Maar tussen al die industriële archeologie staan er ook opgezette dieren, de laatste sporen van een curiositeitenkabinet. Ze krijgen geen expliciete betekenis, maar creëren een onderhuidse spanning tussen twee werelden. Het verleden is meteen heel complex, en vroegere gekoesterde objecten verdwijnen nooit helemaal.

Er is ook een speelse aanwezigheid van een draak. In een terrarium vermoeden we de aanwezigheid van een leguaan. Hij wordt gefilmd en is meteen ergens op de achterwand te zien. Op de ruit van de winkel is er een grote Chinese draak geschilderd. Hij zal de winkel moeten beschermen, wellicht, want op de winkelruit staat de graffiti *Fuck Off* naar de straatkant gericht. Heeft Mime die daar op



*Siegfried* door De Vlaamse Opera (foto's: Annemie Augustijns)



geschilderd? (Een minpunt van het décor is dat ondanks de suggestieve betekenis die deze ruit met draak heeft, ze slechts door de helft van de zaal te zien is). De ironie van de voorstelling schuilt hierin, dat als in het tweede bedrijf de reus Fafner als draak moet verschijnen, dat mythische beest niet te zien is. Die draak uit het libretto blijkt alleen een imposante heer te zijn.

Binnen de ruimte van de winkel organiseert Van Hove een parallelle handeling. Plots lopen er jonge mensen binnen. Eerst gaan ze op afgedankte bioscoopstoelen zitten, en dan beginnen ze alles op te ruimen. Ze verdwijnen met de televisietoestellen. Wie zijn dit: dieven, een jeugdbende? Ze hebben allen identieke kledij. Wanneer ze hun kap opzetten zijn het klonen van Cho Seung-Hu, de jonge man die in de Virginia Tech plots is beginnen schieten op zijn medestudenten. Op de affiche staat hij agressief zijn wapen op de voorbijganger te richten. Ook hier is er een verwijzing naar de actualiteit, maar de diepere band met het gegeven blijft onduidelijk.

Het opkomen van deze jonge lui mag dan al raadselachtig zijn, het wordt er niet duidelijker op wanneer Siegfried, eens hij gewapend is met de chip, ook zijn kap rechtzet, en plots bij deze 'bende' hoort. Is Siegfried, de loner uit Wagners verhaal, lid van een bende? Zijn er veel jonge mensen, zonder geweten, zonder vrees, zoals Siegfried? Maar als je het verhaal van Cho Seung - Hu leest, heb je eerder de indruk dat het gaat om iemand met een teveel aan geweten. Ziet Van Hove Siegfried als een negatieve held? Daar valt natuurlijk iets voor te zeggen, en in de beeldenregen die op een televisiescherm te zien was, staat heel even Hitler - een verwijzing naar de hele ideologische discussie, die rond de opera hangt, maar die hier verder niet wordt aangeroerd. Als we het op het concrete vlak van het theater houden, dan sluit deze groep mensen esthetisch aan bij al die figuranten uit de vorige opera's. Waar Wagner het meestal houdt bij twee, hooguit drie protagonisten, breekt Van Hove voortdurend het beeld open. De eerste delen van de tetralogie hebben geen koor, maar visueel heeft Van Hove nu reeds drie keer een stilzwijgend koor in zijn regie betrokken. Alleen is het in deze eerste akte van *Siegfried* een verwarrend gegeven.

4.

In het tweede bedrijf staat de toeschouwer voor een andere verrassing. De wereld is blijkbaar platgebombardeerd. Alles is alleen nog maar ruïne. Dat beeld past bij de pessimistische visie op de hedendaagse wereld, een visie die we ook in *Die Walküre* hadden opgemerkt. Dit landschap van verwoesting kan je wellicht linken aan de oorlog waarmee *Die Walküre* afsloot. Maar die oorlog heeft zich toch twintig jaar geleden afgespeeld, nog voor Siegfried geboren was. Het is een regel

van de oorlog dat er op twintig jaar wel weer opgebouwd wordt, en dat de sporen van het geweld ongedaan worden gemaakt, als een soort van triomf over het kwade. Ga maar naar Dubrovnik bv. Daar kan je een tentoonstelling zien over de gebombardeerde stad, tien jaar geleden. Maar nu is het een nijver, fier toeristisch centrum, dat een tentoonstelling nodig heeft om te kunnen tonen hoe het in het recente verleden geleden heeft. Dat is dus in de wereld van Van Hove en Versweyveld niet het geval: het puin ligt er nog steeds.

Het is natuurlijk een dubbel intrigerend beeld, omdat de totale ondergang van het verhaal pas op het einde van de vierde opera komt. Als het werk van Wagner een neerdalende, Schoperiaanse curve vertoont, dan lijkt die hier al veel te vroeg op het nulpunt te zijn neergekomen.

Het blijkt dat er maar één iemand aan wederopbouw heeft gedacht: de reus Fafner, een bouwmeester die tot draak verworden is. Hij bewaakt zijn schat - het geroofde goud waarmee hij in *Das Rheingold* betaald werd voor het bouwen van het Walhalla. Deze kapitalist heeft een pracht van een huis gebouwd. Heel langzaam ontvouwt het zich op de achterwand van de speelvloer. Het is een sterk staaltje van video - gebruik. De Amerikaanse videast Tal Yarden, die bij dit project betrokken is, heeft een typische Amerikaanse luxekast gekozen. De draak zelf blijkt, zoals in meerdere recente opvoeringen, gewoon een brutale man te zijn. Dat hij over een krachtige bas beschikt is voldoende om hem als afschrikwekkend te tekenen.

5.

Voor de passage met de woudvogel, waarbij de actie zo goed als stil ligt, heeft Van Hove weer de figuranten ingeschakeld. Al zijn ze gekleed zoals in het eerste bedrijf, nu dartelen ze als een vlucht vogels over de scène, en vullen op die manier de relatieve leegte van Wagner op. Het werkt theatraal en laat zich ook muzikaal uitstekend in het verloop inschakelen. Maar een bredere betekenis krijgt deze fladderbende niet, want het levert een bevallig anekdotisch effect op. Daar er geen echte draak is, moet er toch iets met het drakenbloed gebeuren, want anders kan het verhaal niet verder. Hier worden de vogels gebruikt om een drank te komen aanbieden. Dat blijft in de uitbeelding een zwak moment. Een link leggen met de jeugdbende uit het eerste bedrijf is bepaald moeilijk en ver gezocht. Neen, het einde van het eerste bedrijf blijft een raadsel.

6.

De grootste problemen doen zich in het derde bedrijf voor. Dat is voorspelbaar, want Wagner heeft een heel lange liefdesscène geschreven. Voor Wagner was de

ontmoeting tussen de twee protagonisten het hoogtepunt, niet van de operageschiedenis, maar van de menselijke geschiedenis tout court. De hele wereld bestaat, zo zei hij, om er voor te zorgen dat deze twee wezens elkaar kunnen aanstaren. Hij vond ook dat de scène een voorbeeld was van religie, wat voor Wagner betekende dat een mens zichzelf vergeet en zijn geluk overdraagt aan het hele universum.

Bijzonder merkwaardig is het dat Wagner in zijn tetralogie tot tweemaal toe de incestueuze liefde als een ideaal naar voren schuift. In *Die Walküre* ging het om Siegmund en Sieglinde, broer en zus. Hier ontmoet Siegfried zijn tante. Wagner nam hiermee bewust een politieke stelling in. Het normale huwelijk vond hij beklemmend, en gebaseerd op contracten. Heel de *Ring* tracht te tonen hoe men precies door contracten in zijn vrijheid beperkt wordt. De begeerte laat zich niet binden, en wat voor de maatschappij schandelijk is, is voor Wagner volledig in de lijn van de vrije liefde. Udo Bermbach merkt hierover op in "*Blühendes Leid*"<sup>2</sup>, dat de nadruk op incest alleen kan begrepen worden als "Negation aller sozialen Stabilisierungsleistungen, die dem Inzestverbot zugeschrieben werden." Daarom is dit niets anders dan Wagners geloofsbelijdenis "für die radikale Zerstörung aller überkommenen Gesellschaftsstrukturen zum Zwecke der Errichtung einer neuen und freien, auf Liebe gegründeten Gemeinschaft."<sup>3</sup> In zijn commentaar op Wagner had G.B. Shaw reeds geschreven dat reeds in de *Age of Reason* "the boldest spirits began to raise the question whether churches and laws and the like were not doing a great deal more harm than good by their action in limiting freedom of the human will."<sup>4</sup> Hier bleef Wagner trouw aan de anarchistische principes uit zijn jeugd, vond Shaw.

7.

Als Siegfried door het vuur stapt en Brünnhilde ziet, ontstaat er een langzaam, soms angstig, soms uitbundig tot elkaar komen. Het vuur bij Van Hove is een wat mager lichteffect, een groene lichtcirkel die alle overtuigingskracht verliest als de stralen een rondedans maken. Nergens kan men voelen dat Siegfried iets erg onversaagds of gevaarlijks doet, als hij er dwars doorheen stapt. Het is merkwaardig dat in *Die Walküre* dit effect wel indruk maakte, en zelfs een sterke magische kracht had, terwijl het, bij deze herhaling van het visuele motief, heel krachteloos overkomt.

8.

Wagner heeft voor zijn protagonisten twee psychologische processen voorzien: de Walküre, die haar goddelijke status verloren is, moet ervaren dat ze een vrouw is. Siegfried op zijn beurt, ontmoet voor het eerst dat vreemde wezen dat een vrouw is, want hij komt uit een mannenwereld ( in de versie Van Hove heeft Siegfried reeds in het eerste bedrijf vrouwen gezien op zijn videoscherm, wat de

exclusiviteit wat minder maakt). Hij merkt, tot zijn ontzetting, dat de geharnaste figuur, die te slapen ligt, geen krijger is maar iemand met borsten. De angst slaat hem om het hart, en hij weet plots wat het vrezen is. Het is een noodzakelijke stap opdat hij ook meer mens kan worden, want bij deze ontmoeting verliest hij zijn onschuld. Het betekent dat in deze scène Siegfried een verandering ondergaat. Bij Van Hove echter wordt de verandering reeds visueel getoond vanaf het eerste optreden. Tot nu toe was Siegfried in het zwart gekleed, nu verschijnt hij in een wit hemd en een jas. Het kostuum verdoezelt niet alleen de grote ommekeer die nog op de scène moet gebeuren, maar Siegfried verschijnt plots in een net pak. Zijn band met de jeugdbendes is opgelost in: lucht. De 'stärkste Held' van de antiburgerlijke Wagner, is plots een brave burger geworden.

## 9.

Vooraf bij het psychologisch proces dat Wagner Siegfried toeschrijft, doen zich bij een hedendaags publiek een aantal problemen voor. In deze lange dialoog tussen een man en een vrouw tekent Wagner het psychologisch verloop van aantrekking en afstoting. De opeenvolging van de gevoelens draagt een zware stempel van een negentiende-eeuwse visie op de verhouding tussen man en vrouw. In een tijd van gescheiden opvoeding van de seksen is de angst voor de vrouw als een onbekend wezen een makkelijk te begrijpen situatie, terwijl van de kant van de vrouw een parallelle angst voor bezoedeling en verkrachting ook al een direct contact in de weg staat.

Laten we even bij het moeilijkste moment blijven. Op het ogenblik dat Siegfried het harnas van de krijger opensnijdt, schrikt hij zich een aap. 'Het is een vrouw' roept hij uit, en kruipt angstig weg. Dit moment heeft reeds veel commentaar opgeleverd. Zo is het voor Herman Van Campenhout<sup>5</sup>, die hoofdzakelijk uitgaat van Freud en Lacan, van kapitaal belang. In de illusie van de ideale liefde schuilt een groot gevaar. Men droomt dan van een volledige versmelting van twee subjecten. Wagner heeft in *Tristan und Isolde* zulk een liefde als hoogste ideaal bezongen, maar de blinde versmelting van de geliefden leidt wel naar de dood. Hier, in *Siegfried*, vindt Van Campenhout een veel realistischer moment. Als Siegfried schrikt, voegt Van Campenhout er de volgende commentaar bij: "Das versteht sich. Für den Mann vertritt die Frau die vielleicht wichtigste Alterität seines Lebens". Maar ook Brünnhilde is bang van de man, omdat hij haar maagdelijkheid kan ontnemen. "Mann oder Frau werden ist keine Kleinigkeit, und im körperlich-sexuellen Sinne schon gewiss nicht." Het ideale beeld van de geliefden wordt te niet gedaan, wanneer zij elkaar aanraken. Het reële verdrijft dan het imaginaire, en alleen als dat gebeurt kan er een waardevolle liefdesband ontstaan. Liefde moet de Ander erkennen en er niet in opgaan. Dan is er pas een volwassen relatie.



Zo gezien is de uitroep “Het is een vrouw” erg belangrijk. Maar de vraag stelt zich of dit in de theatrale realiteit zo overkomt. Deze uitroep ontlokt vandaag aan het publiek een lach. Het is nog maar de vraag of Wagner zich daar niet van bewust was, want hij onderbreekt de muziek zodat de uitroep van Siegfried luid en totaal verstaanbaar klinkt. Daarna roept deze onversaagde held om zijn moeder. Het is, naargelang de visie van de toeschouwer, ofwel vrij komisch, ofwel een moment waarop Wagner reeds naar Freud vooruitwijst. Voor Van Campenhout is het heel scherp gezien door Wagner als hij Siegfried eerst aan zijn moeder doet denken. ‘Selbstverständlich’ voegt hij er aan toe.

Maar in de ervaring in een hedendaags theater lijkt het verhaal natuurlijk erg in de negentiende eeuw te steken. De uitvoerige schildering van deze dubbele ‘menswording’ bekijkt de hedendaagse toeschouwer met een maat van onbegrip, en de prachtige muziek helpt hem over de verwondering over het menselijke gedrag niet heen. Of ligt dit aan de concrete uitbeelding bij Van Hove?

Als je een directe hedendaagse context oproept, en daarin het verhaal plaatst, dan kom je wel op de rand van het overtuigende. De twee zangers zijn tijdgenoten die zich in een vreemd psychologisch klimaat bevinden, terwijl ze zich in een herkenbare, hedendaagse puinhoop bewegen. De regisseur is in de tekst en de muziek op zoek gegaan naar de speelmomenten die de personages enig psychologisch gewicht geven. Zo stoeien Siegfried en Brünnhilde rond de rots, een soort ‘pak me als je kan’. Of gooit Brünnhilde met groot enthousiasme een zak in het rond, terwijl ze uitroept dat het haar schild is. Maar de scène is natuurlijk zeer lang, en zulk een klein-psychologische ontrafeling hou je dan ook niet vol. Dat merkt men het scherpst wanneer de zangers door het landschap beginnen te zwerfen, zonder veel motivatie. Ze vallen zowaar terug op operaposes. Dat is dan zowat de eerste keer in deze tetralogie dat Wagner de regisseur vloert. Tot nu toe was één van de kwaliteiten van de productie dat de zangers met een verrassende frisheid op het toneel stonden. Maar plots kantelt de voorstelling in operamomenten. Je kan je niet van de indruk ontdoen dat er te weinig tijd is geweest om deze scène theatraal verder uit te werken.

10.

Het is één ding om op te lijsten waar de voorstelling Wagner niet volgt, maar het is veel belangrijker om de vraag te stellen wat Van Hove dan wel in de plaats stelt. De eerste drie delen van de tetralogie vertonen dan een sterke logica. In *Rheingold* beleefden we de concretisering van de droom van een groot manager: Wotan trachtte met het bouwen van het Walhalla de chaos buiten te sluiten. We zagen het ontstaan van een moderne stad vol triomfantelijke wolkenkrabbers.

Maar van de droom bleef in *Die Walküre* niet veel over. Deze voorstelling eindigde op oorlogstaferelen en op een volledige ongehoorzaamheid van Wotans geliefde dochter Brünnhilde. In *Siegfried* is alles omvergeworpen, geen toren staat nog recht, er heerst totale chaos. Het project van Wotan is totaal mislukt. Zo is er een verhaallijn volledig afgesloten. De chaos in het toneelbeeld wordt als een einde ervaren. Dat wordt naar het hedendaags publiek toe voelbaar gemaakt door te grijpen naar emotionele episodes uit de onmiddellijke actualiteit. Daarom wordt Siegfried gelinkt aan wilde schieters zoals Cho Seung - Ho. De verwoesting van het scènebeeld uit het tweede en derde bedrijf sluit dan weer aan bij de Twin Towers van 9/11. Sterker nog; wanneer Wotan in de eerste scène van het derde bedrijf terugkeert naar Erda, de oermoeder, verschijnt hij als één van de slachtoffers uit New York, bedolven onder het stof. Wotan heeft een catastrofe meegemaakt, maar waar hij die heeft meegemaakt is onduidelijk binnen het universum van Wagner. Daar moet hij nog een hele vierde opera wachten vooraleer zijn ondergang plaatsgrijpt. Het is alsof Versweyveld en Van Hove niet vlug genoeg over de algehele destructie van de maatschappij konden berichten. Hun visie is somber, zowel op de jeugd als op het hele bestel. Vandaar de opeenstapeling van deze emotioneel geladen citaten uit de werkelijkheid, die de opera doorkruisen. In dat zwarte beeld van onze werkelijkheid komt in het derde bedrijf een lichtpunt: twee mensen worden hartstochtelijk op elkaar verliefd. Op dat happy end laat Wagner het verhaal van de jonge Siegfried eindigen, al smokkelt hij in de laatste schallende woorden toch de wrange tegenstelling binnen van de lichte liefde en de lachende dood. Dat zwarte trekje past dan volledig in een kijk op de wereld en de mens zoals Versweyveld en Van Hove hier gestalte geven, ook al volgen ze in de laatste momenten de uitbundigheid van de muziek. De liefde als tegenkracht. Als dat maar goed afloopt, kunnen we bij dit happy end denken, want er komt nog een vierde deel om het verhaal af te sluiten.

## NOTEN

- 1 Joachim Köhler, *Richard Wagner, the last of the Titans*, (translated by Stewart Spencer), Yale University Press, New Haven, 2004, p. 160.
- 2 Udo Bermbach, "*Blühendes Leid*" *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart, Weimar, 2003, p. 212.
- 3 Udo Bermbach, *Ibid.*, p. 212.
- 4 George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite (1889)*, Dover Publications, 1967, p. 58.
- 5 Herman Van Campenhout, *Die Bezaubernde Katastrophe, Versuch einer Wagner-Lektüre*, Würzburg, 2005, p. 279 en volgende.