

371.214:372.874:373.54:73/76:792:372.872:371.263

Beeldende kunst en theater

90-070

Centraal Schriftelijk Eindexamen
als onderdeel van de vakken Handenarbeid, Tekenen en
Textiele Werkvormen

Boekmanstichting-Bibliotheek
Herengracht 415 - 1017 BP Amsterdam
Tel. 243739

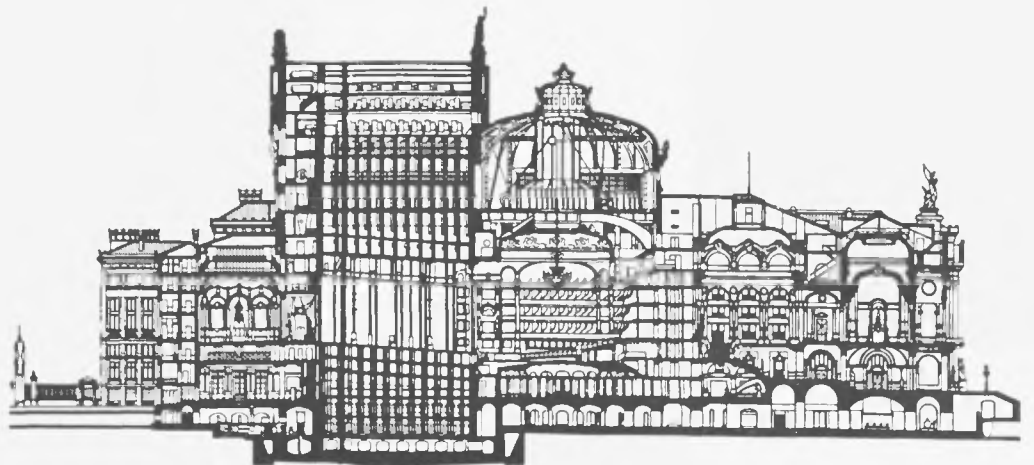
Inhoud

Toelichting bij het thema	5
Stofbeperking	15
Probleemstellingen	16
Eindtermen	17
Literatuur	18
Het theater als gebouw	18
Leven in een theaterdekor	29
Vernieuwingen in de twintigste eeuw	33
Vernieuwingen vanaf de jaren zestig	41
Begrippenlijst	51

Toelichting bij het thema



Voorgevel van de opera in Parijs.



Lengtedoorsnede van de opera in Parijs

Twee afbeeldingen van hetzelfde gebouw maar wat een verschil! De bovenste afbeelding geeft een goed herkenbaar beeld van de Opera in Parijs, rond de ingebruikneming in 1874. Dit is het 'gezicht' van het gebouw zoals het nu nog gezien wordt vanaf de Boulevard de l'Opéra, een verbindingsas tussen het Louvre en de Opera die speciaal werd aangelegd om deze monumenten te koppelen. Majestueus, in vol ornaat en met veel 'make-up' presenteert het gebouw zich als een paleis en het is begrijpelijk dat de opera in het spraakgebruik al snel werd aangeduid als 'Palais

Garnier', het paleis van architect Charles Garnier. Een eenvoudige analyse van de opbouw van de gevel levert verschillende verwijzingen op naar de geschiedenis van de paleis-architectuur en ook de situering van het gebouw in de omgeving is terug te voeren op principes die bij de aanleg van paleizen in vroegere stijlperiodes werden toegepast.

De andere afbeelding van de vorige pagina laat een lengte-doorsnede van het gebouw zien. Een doorgezaagde opera. Nu wordt bij elke vorm van doorzagen, of het nu een weesmeisje of een opera betreft, de werkelijkheid geweld aangedaan. Het resultaat is daarom ook niet direkt herkenbaar als de opera. Maar het is wel een onthullend beeld waar voor de goede anatoom veel aan af te lezen is. We hebben een duidelijk inzicht in de verschillende organen en de daarmee samenhangende functies van het gebouw.

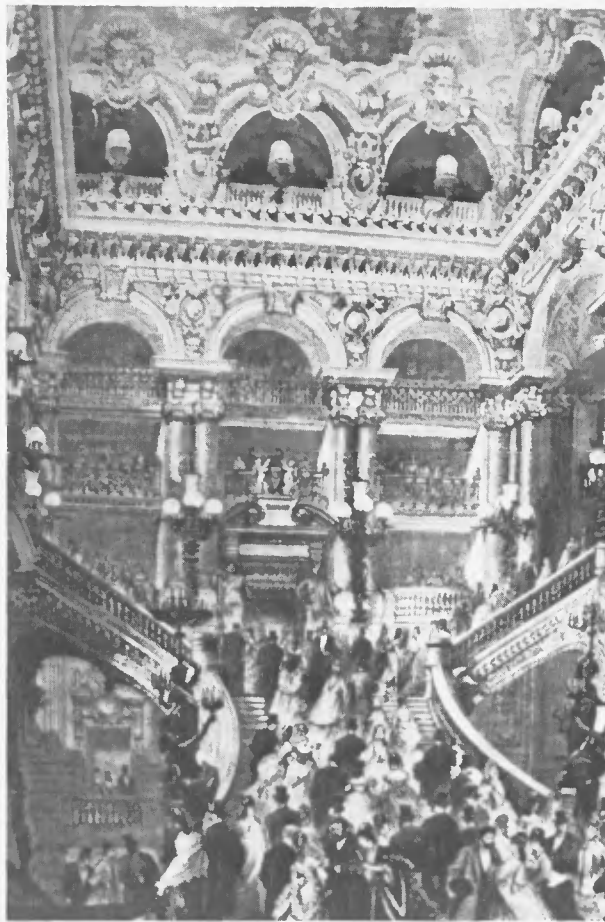


Boulevard de l'Opéra in vogelvlucht. Symmetrisch stratenplan.

Centraal in het gebouw is de zaal te onderscheiden, met in rijen boven elkaar geplaatste loges en bekroond door een koepel, die loos blijkt te zijn en weinig meer herbergt dan het mechaniek waarmee de centrale kroonluchter opgehaald kan worden. Links, aansluitend op de zaal, bevindt zich de toneelruimte die ongeveer even diep is als de zaal. Achter elkaar zijn daar een aantal verticale 'trekken' te zien die een snelle wisseling van dekors mogelijk maken. Dit verklaart ook de hoogte van de toneeltoren waar deze decorstukken in hun geheel opgehaald worden. Deze mechanieken, die een perfecte illusie voor de toeschouwer mogelijk maken, beslaan een aanzienlijk deel van het totale volume van het gebouw. De vorm van de zaal en de mechanieken van de toneeltoren waren in 1874 niet shockerend nieuw. Het zijn voortzettingen van theateropvattingen die in de barok ontwikkeld waren. Wat echter wel spraakmakend nieuw was in deze opera is het cluster van ruimtes, dat op de

afbeelding rechts van de zaal te zien is. De entree, het trappenhuis en de foyer hebben in dit gebouw een accent gekregen dat voordien niet bestond. Garnier zei het volgende over zijn bedoelingen met het riante trappenhuis:

'...Op iedere verdieping bekleden de bezoekers die op de balkons leunen de muren en brengen ze als het ware tot leven, terwijl anderen de trap op- en aflopen en nog meer bijdragen aan de levendigheid. Door het aanbrengen tenslotte van kleden of neerhangende draperieën, kroonluchters, kandelabers of grote kroonkandelaars, verder verschillende soorten marmer of bloemen, maakt men van dit ensemble een weelderig en schitterend geheel, dat doet denken aan sommige composities die Veronese op het doek heeft vastgelegd.



Trappenhuis van de opera in Parijs.

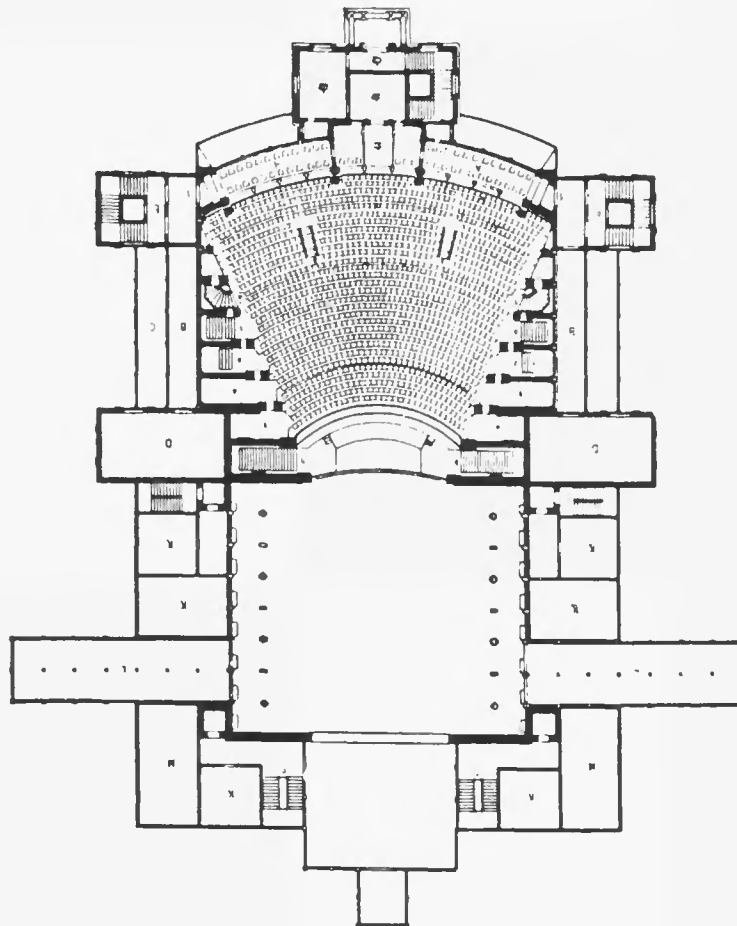
Het flonkerende licht, de glinsterende kleding, de geanimeerde en glimlachende figuren, de ontmoetingen, de groeten die gewisseld worden, alles zal een sfeer van feest en plezier uitstralen....'

Het lijkt wel een beschrijving van een impressionist! Maar waar speelt het theater zich nu eigenlijk af? In de zaal of in het trappenhuis?

Het sociale aspect van het theaterbezoek, de ontmoetingen, het zien en gezien worden, is door Garnier tot een hoofdmoment in het gebouw verheven. Hij speelt hiermee in op veranderingen die zich in de loop van de negentiende eeuw in de maatschappij voltrokken hebben. Het gebouw weerspiegelt de veranderende functie van het theater(bezoek) waarin de bourgeoisie zelfbewust de aandacht gaat opeisen en zijn eigen paleizen scheidt naar oud model.

Elk theatergebouw weerspiegelt zijn tijd en zijn milieu. Het is altijd een uitdrukking van ideeën over bouwen, maatschappelijke verhoudingen en theater, natuurlijk, die op dat moment gelden. Het theatergebouw scheidt daarbij de voorwaarden en

bependingen voor het spel. In een baroktheater bijvoorbeeld zijn bepaalde spelvormen onmogelijk of niet optimaal uitvoerbaar. Andere spelvormen leiden tot een andere behuizing. Om de spektakel enceneringen van de opera's van Wagner maximaal tot hun recht te laten komen werd twee jaar na de opera van Garnier in Bayreuth een geheel andere publieksopstelling uitgedacht, die nu nog in de meeste theaters terug te vinden is.



Festspielhaus in Bayreuth, 1876. Betere zichtlijnen en een versterking van het kijkkast-idee door dwarsgeplaatste schermen in de zaal.

De relatie tussen architectuur en theater leidt weliswaar tot steeds wisselende vormen, maar de betrekkingen zijn in principe duidelijk: de bouwkunst is dienstbaar aan het theater. Die dienende rol is eigen aan de meeste architectuur omdat er immers altijd wel een pakket van eisen op tafel wordt gelegd. De opdrachtgever, de bestemmingsplannen, de constructieve en materiële mogelijkheden, de functie en zeker ook de financiële draagkracht bepalen mede het eindprodukt. Beeldhouwkunst en vooral schilderkunst zijn minder 'down to earth' en ook minder gebonden dan de bouwkunst. Hun relatie met het theater is dan ook minder eenvoudig.

Theater is in feite een 'Gesamtkunstwerk'. Verschillende kunstvormen zoals muziek, dans, drama en beeldende kunsten vloeien er in samen. Dat betekent dat elke kunstvorm in het totaaleffekt zijn eigen identiteit prijsgeeft. Maar hoe onafhankelijker de beeldende kunsten zich opstellen, en dat deden ze in de loop van de 19de eeuw meer en meer (de K van kunst werd steeds groter), hoe minder ze genegen zijn om een dienende rol te vervullen.

Het antwoord op de vraag hoe beeldende kunstenaars hebben bijgedragen aan het scheppen van theater is niet altijd eenvoudig, maar dat is geen reden om hem niet te



Andrea Pozzo, Apotheose van Ignatius van Loyola, 1691-1694, plafondschildering, S. Ignazio, Rome



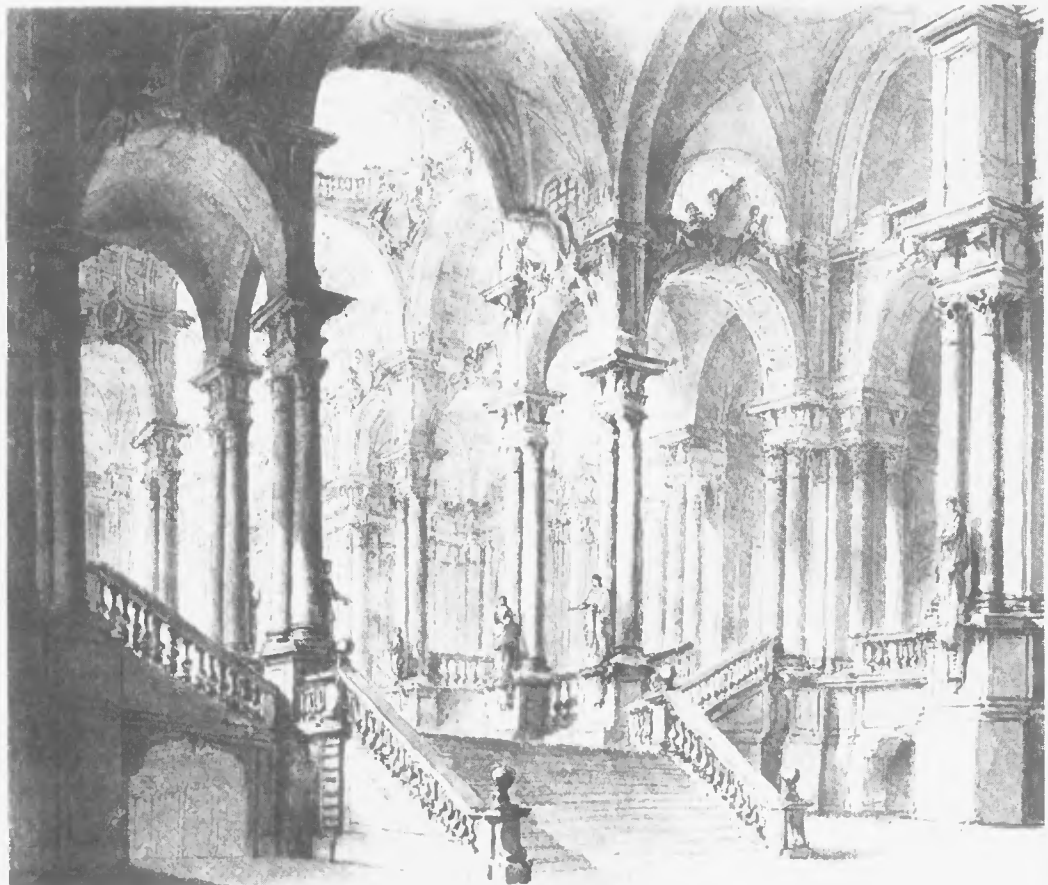
Aegid Quirin Asam, Hoogaltaar Stiftskerk in Rohr, 1723

stellen. Er zijn in de geschiedenis momenten waarop de scheidingslijnen tussen theater en beeldende kunst niet of nauwelijks zijn aan te geven. Waar liggen bijvoorbeeld de grenzen tussen de beeldende kunst en het theater in een barokkerk?

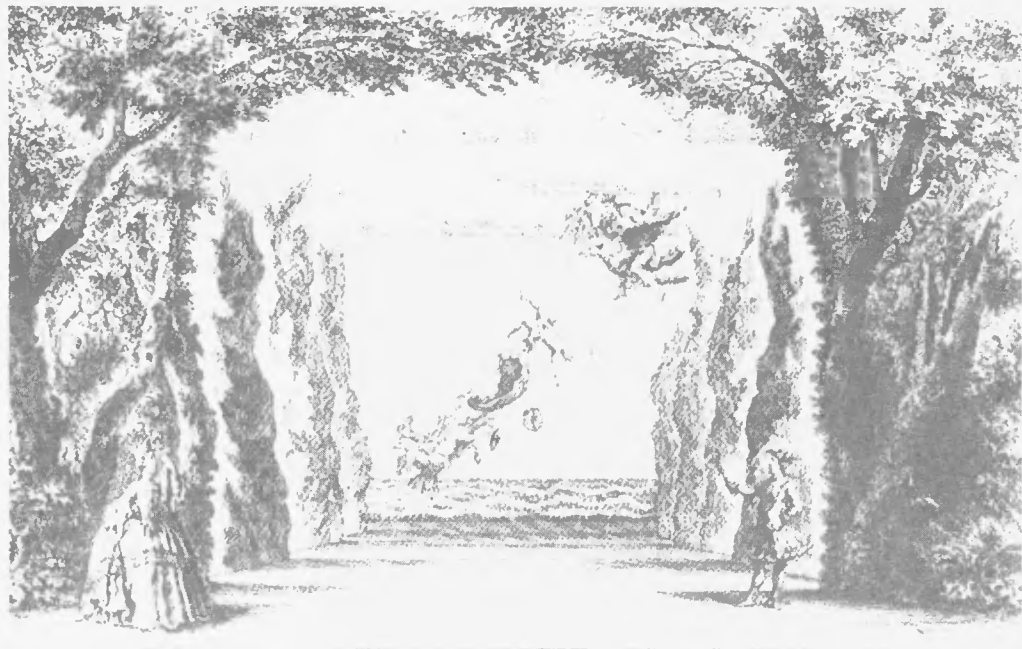
Men bediende zich hier vaak van toneleffecten. Plafondschilderingen willen ons doen geloven dat we in de openlucht kijken en getuige zijn van wonderbaarlijke gebeurtenissen. Geschilderde altaarstukken groeien uit tot driedimensionale ensceneringen met speciale lichteffecten. Priesters in prachtige gewaden voeren volgens vaste patronen hun rituele handelingen uit.

Al deze aspecten bestaan ook in het theater en gezien de oorsprong van het Grieks theater, die in de Dionysoscultus ligt, is dat niet verwonderlijk.

Aan de andere kant bedient het baroktheater zich van allerlei effecten, die direct ontleend zijn aan de beeldende kunsten. Sterke perspectivische effecten, oneindige vergezichten, overhoeksgeplaatste dekors met verrassende doorkijkjes, accentuering van diagonalen en belichtingseffecten zijn ruimschoots aanwezig. Voeg daarbij gecompliceerde machinerieën om acteurs te laten verschijnen of verdwijnen, water te laten stromen en de donder te laten rollen en er ontstaat een overtuigende illusie van de werkelijkheid. Temeer daar alles vanuit een centraal punt (meestal de plaats van de vorst) ontworpen werd en zich afspeelde binnen een zware omlijsting. Het toneel werd kijkkast.



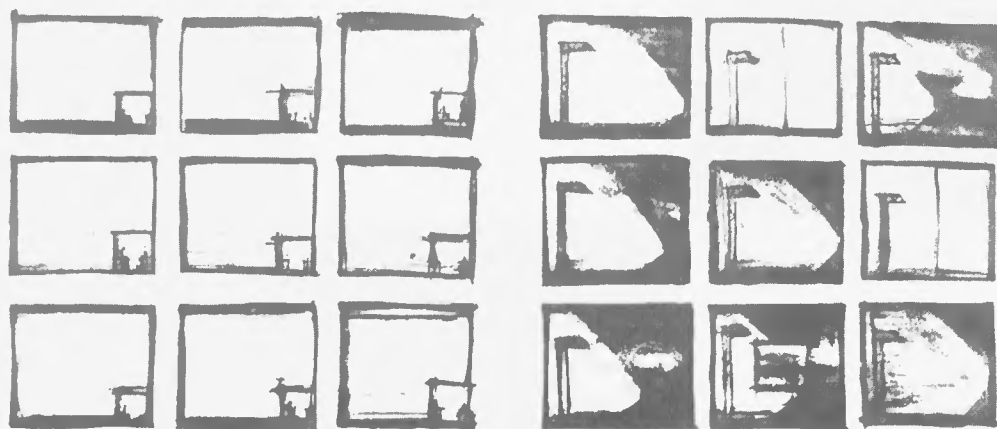
Giuseppe Galli da Bibiena, 1696-1756, Paleis van de Prins van Paleis, decor. Overhoekse perspectieven, licht-donker effecten



Decor van de Amsterdamse schouwburg na 1665.
Sterke kaderwerking door herhaling.

Faëton stort neer. Decor van de Amsterdamse schouwburg na 1665.
Sterke kaderwerking door herhaling.

In onze tijd is er een verregaande grensvervaging tussen beeldende kunst en theater, bijvoorbeeld in het werk van Bob Wilson. Zijn ontwerpen voor 'Einstein on the beach' laten een opbouw zien die bepaald wordt door het kader, de lijst. Een gegeven waar elke schilder mee te maken heeft. De elementen waarmee het toneelbeeld tot stand komt, zijn helder gegroepeerd en veranderen geleidelijk. Er ontstaat een beeldreeks die beweging uitdrukt. In de kunst van de jaren zeventig komen dergelijke beeldreeksen vaker voor. De uitgewogen composities van het toneelbeeld en de rol van de belichting daarbij, die figuren en vormen plastisch of juist als silhouet laat verschijnen, roepen de suggestie van driedimensionale, bewegende schilderijen op.



Bob Wilson, Einstein on the beach, ontwerpschetsen, 1976



Jan Dibbets, de Kortste dag van 1970 in de galerie van Konrad Fischer in Düsseldorf

Het thema

Het theater heeft een beeldende component en de beeldende kunst heeft theatrale aspecten. In dit thema wordt een onderzoek gestimuleerd naar het raakvlak van beeldende kunst en theater. Begin en eindpunt van het onderzoek moeten in de beeldende component liggen. Enig inzicht in de eigen aard van het theater is daarbij noodzakelijk, maar van niemand kan verwacht worden dat hij in dit bestek aan een studie theaterwetenschappen begint.

Het theater is alleen van belang waar het een impuls aan de beeldende kunst gegeven heeft en binnen dit thema is in de beeldende kunst alleen dat belangrijk wat zich richt op het theater.

Daarbij zijn de volgende vragen belangrijk:

Hoe ligt de relatie tussen vernieuwingen in de beeldende kunst en vernieuwingen in het theater?

Hoe kan een beeldend kunstenaar bijdragen aan het scheppen van theater en welke middelen staan hem daarbij ten dienste?

Op welke manieren weerspiegelen theatergebouwen de opvattingen over de maatschappelijke rol van het theater?

Hoe is het programma van eisen met betrekking tot het theater als gebouw in de bijdragen van architecten en beeldende kunstenaars uitgewerkt en te herkennen?

Het onderzoek richt zich op de volgende gebieden:

Theatergebouwen

Theater is een kijkspel. Dit gegeven veronderstelt spel en kijkers. De spel- en de toeschouwersruimte bepalen voor een belangrijk deel de vorm van een theatergebouw. In het Griekse theater van de vierde eeuw voor onze jaartelling is de basisvorm voor veel latere theaters al aanwezig. Veranderende spelvormen leiden in de tijd van het hellenisme en later bij de Romeinen tot aanpassingen van de vorm van het theater als gebouw.

Na een periode van straattoneel en provisorische podia ontstaan er aan het eind van de zestiende eeuw weer permanente theatergebouwen. In Italië bouwen Palladio en Scamozzi theaters die verwant zijn aan klassieke theaters, maar de gebouwen zijn nu overdekt en hebben een vaste dekoropstelling, waarin verschillende perspectivische trucages zijn toegepast.

In Engeland wordt in dezelfde tijd in het Globe theater een toeschouwersruimte gebouwd die afwijkt van de klassieke vorm en gebaseerd is op de gelaagde opbouw van balkons rond een binnenplaats, waar vroeger het toneel opgevoerd werd.

In de opera van Garnier komen traditionele opvattingen van het theater uit de barok voor naast enkele vernieuwingen in de vormgeving van het gebouw, die tot in onze tijd nog gerespecteerd worden.

Van de eigentijdse theatergebouwen zijn het Amsterdamse muziektheater, de 'Stopera', het Haagse Dans Theater en de gloednieuwe 'Opéra Bastille' in Parijs als voorbeeld genomen.

Leven in een theaterdekor

Koning Ludwig II van Beieren was het éénpoppige publiek van zijn eigen theaterleven. Hij omringde zich, vanuit een mateloze verering voor Richard Wagner, met gebouwen, beeldhouwkunst en schilderkunst die als dekorstukken fungeerden op het toneel van zijn leven en die dan ook ontworpen werden door dekorschilders naar ensceneringen van de opera's van Richard Wagner.

Vernieuwingen in de twintigste eeuw

De eerste helft van de twintigste eeuw kende verschillende momenten waarop theater en beeldende kunst nauwe betrekkingen hadden en elkaar geïnspireerd hebben. Diaghilev schiep met zijn 'Ballets Russes' in Parijs een prachtige gelegenheid voor verschillende beeldende kunstenaars om zich over te geven aan de uitdaging van het theater, wat tot spraakmakende vernieuwingen leidde.

Ook sommige futuristen en constructivisten hebben zich intensief met theater bezig gehouden. Soms in de vorm van dekors voor reguliere voorstellingen, maar ook in de vorm van kleine theatrale voorstellingen, die als zelfstandig kunstwerk werden gezien. Kunst als gebeurtenis.

In de theaterwerkplaats van het Bauhaus vindt er in de twintiger jaren een nieuwe bezinning plaats op de visuele aspecten van het theater. Hierin is het werk van Schlemmer maatgevend.

Vernieuwingen na 1960

In de jaren zestig worden, net als op vele andere gebieden, ook in het theater vele zaken die vast leken te staan, weer op losse schroeven gezet. Er komt een nieuwe generatie theatermakers die de gevestigde kaders en dus ook het lijsttoneel, doorbrak. De kijkkast, die uit de barok stamde, werd vervangen door variabele podia, hoewel dat op zichzelf niet nieuw was. Nieuwe media, film, televisie, vergaande belichtingseffecten, kleine experimentele theaters of juist gebruik van ruimtes die een heel andere functie hebben, kenmerken het zoeken naar nieuwe vormen van theater en andere uitdrukkingsmiddelen.

Performance

Performance-achtige gebeurtenissen vonden al in de renaissance plaats. Ter opluistering van bijzondere festiviteiten of plechtigheden werden soms kunstenaars uitgenodigd om korte akties met een sterk visueel accent in scène te zetten. In de eerste helft van deze eeuw komen dergelijke aspecten terug in activiteiten die futuristen, constructivisten, dadaïsten en surrealisten opvoerden.

In de jaren zeventig proberen kunstenaars zich vooral te bevrijden van het kunstwerk als objekt. Het idee is belangrijker dan de uitvoering. Kunst kan ook bestaan als aktie, als theatrale gebeurtenis.

Bij de happening is meestal sprake van een groot publiek dat de loop van de gebeurtenissen ingrijpend kan beïnvloeden. De plaats van een happening is vaak openbaar terrein, de straat bijvoorbeeld.

Een performance speelt zich meestal af in een museale ruimte of een galerie. Muziek en toneel kunnen een rol spelen maar ook hier is in tegenstelling tot het traditionele theater geen onderscheid tussen uitvoerenden en publiek. Er zijn geen repetities en de opvoering is gewoonlijk eenmalig dus uniek.

Stofbeperking

Het theater als gebouw

- Theaters in de oudheid: het Griekse theater, Vitruvius
- De theaters van Palladio en Scamozzi en de theaters in Engeland rond 1600
- De Opéra van Garnier in Parijs
- Het Danstheater in Den Haag, het Muziektheater in Amsterdam, de Opéra Bastille in Parijs

Leven in een theaterdekor

- De relatie van enkele kastelen van Ludwig II van Beieren met de opera's van Richard Wagner

Vernieuwingen in de twintigste eeuw

- Diaghilev en zijn impuls voor de beeldende kunst
- Theaterdekors, kostuums en ensceneringen in futurisme en constructivisme
- De Bauhaustheaterwerkplaats: theorie, dekors, kostuums
Het Triadisch Ballet

Vernieuwingen vanaf de jaren zestig

- Voorbeelden van theatervormgeving in de periode 1965-1985
- Het werk van Bob Wilson
- Performances

Probleemstellingen

- I Hoe is het programma van eisen met betrekking tot het theater als gebouw in de bijdragen van architecten en beeldende kunstenaars uitgewerkt en te herkennen?
- II Op welke manieren weerspiegelen theatergebouwen de opvattingen over de maatschappelijke rol van het theater?
- III Hoe kan een beeldend kunstenaar bijdragen aan het scheppen van theater en wat zijn zijn specifieke middelen?
- IV Hoe ligt de relatie tussen de vernieuwingen in de beeldende kunst en de vernieuwingen in het theater?

Eindtermen

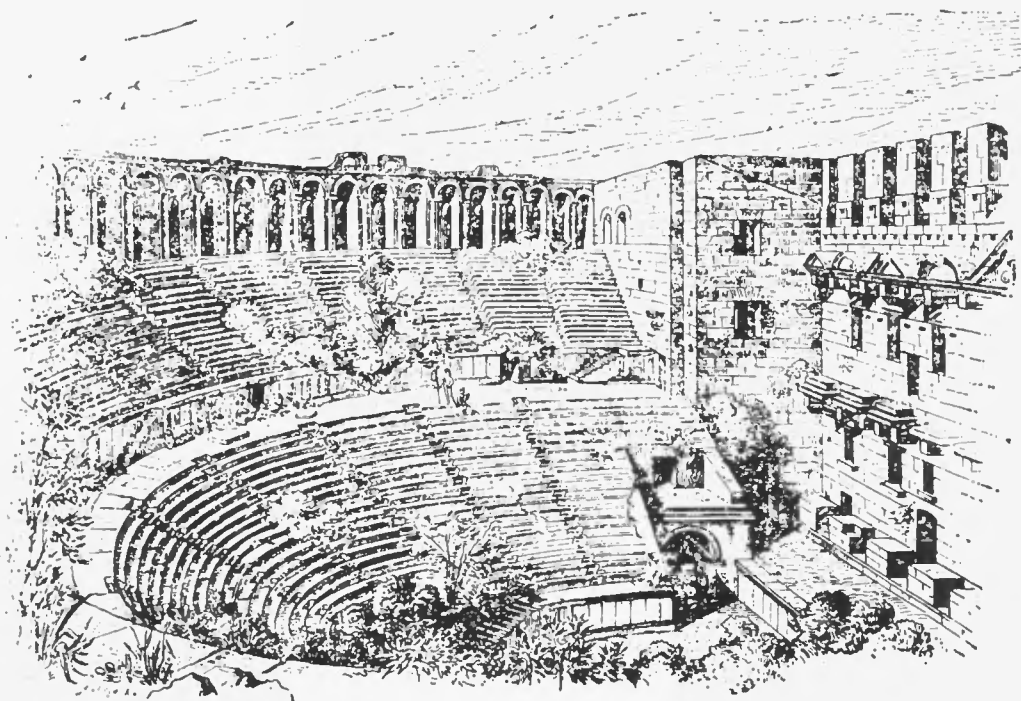
De kandidaat moet in staat zijn om voornamelijk vanuit het beeld aan te geven:

- hoe in de oudheid de verschillende vormen van theaterbouw zich hebben ontwikkeld
- hoe deze vormen beantwoordden aan de vereiste functie
- welke aspecten van de antieke theaterbouw zijn terug te vinden in de theaters van Palladio en Scamozzi; waarin zij (wel moesten) afwijken van de antieke voorbeelden en hoe zij zich verhouden hebben tot de beeldende kunst van de eigen tijd
- hoe het theatergebouw zich rond 1600 in Engeland ontwikkelde
- welke formele en symbolische kwaliteiten de 19de eeuwse theaterbouw en vooral de opera van Parijs kenmerken
- welke opvattingen in de bouw van de (in de stofbeperking) genoemde grote theaters van nu zijn te herkennen
- hoe de vormgeving van de kastelen van Ludwig II samenhang met de opvattingen van Richard Wagner over de theaterenscenering als 'Gesamtkunstwerk' en de thematiek van zijn opera's
- hoe het verloop van traditie naar vernieuwing in kostuums en dekors van de 'Ballets Russes' gestalte heeft gekregen
- welke wisselwerking er is geweest tussen de 'Ballets Russes' van Diaghilev en de beeldende kunst
- wat de kenmerken zijn van het futuristisch en van het constructivistisch theater
- welke vernieuwingen kenmerkend waren voor de theaterwerkplaats van het Bauhaus
- hoe de relatie theater-beeldende kunst is in performances en theatervormgeving vanaf de jaren zestig

Het theater als gebouw

Uit: F. van Thienen, Antiek Toneel

Tegen de helling van de Akropolis verheft zich een klein heiligdom dat aan Dionysos gewijd is en daar wordt nu ook het theater aangelegd. Wij moeten ons de oudste theaters in Griekenland voorstellen als ronde dansplaatsen, waar de toeschouwers op een verhoging in een driekwart cirkel omheen zitten. In het midden staat het altaar van Dionysos en zo blijft altijd het in wezen godsdienstige karakter van alles wat zich daar afspeelt bewaard. Na de vijfde eeuw heeft het Dionysostheater verschillende verbouwingen ondergaan; in de Romeinse tijd kreeg de orchestra zijn huidige vorm. Toch is dit theater van Dionysos te Athene de plaats van waaruit het Griekse toneel zijn hoge vlucht genomen heeft.



Het theater van Aspendos

De oud-Griekse theaters die wij nu kennen — dat van Epidauros is het best bewaarde — dateren uit de vierde eeuw voor Christus of later. Eerst toen is men begonnen deze theaters van steen te bouwen. De opstijgende rijen zitplaatsen zijn altijd ingebed in de helling van een heuvel. De akoestiek is er nog altijd verbazingwekkend goed. Aan de open zijde van de dansplaats, orchestra, staat een klein bouwwerk, veelal van hout op stenen fundamenteën, met een of drie deuren naar de orchestra. Daar kunnen de spelers zich verkleeden en daar worden de voorwerpen bewaard, die in een stuk nodig zijn: altaar, troon, grafheuvel en dergelijke. Het is heel waarschijnlijk dat dit afsluitende gebouw, de 'skenotheke', tegelijk ook als klankbord fungeert voor de stemmen in de orchestra. Het huidige Dionysos-theater in Athene is later in de Romeinse tijd sterk veranderd, maar toch blijft het de plaats waar de 'klassieke' vorm van het Griekse toneel om zo te zeggen geboren is.

(...)

Wij moeten ons voorstellen dat de hele actie zich afspeelt binnen de ronde orchestra. Het is mogelijk — maar het staat niet met zekerheid vast — dat de 'solisten' dichter bij de achtergrond blijven, terwijl het koor zich door de hele arena heen beweegt. Tegen deze achtergrond worden, vooral in later tijd, verschuifbare geschilderde panelen geschoven. Het kan ook voorkomen dat men door de middendeur een klein podium naar voren rolt, waarop zich bijvoorbeeld een scène binnenshuis afspeelt. Goden schijnen met een soort kraan opgehesen en neergelaten te worden. Dit laatste geschiedt waarschijnlijk op het dak van het gebouwtje op de achtergrond. Ook is er

sprake van draaibare prisma's, 'periakten', die aan elke kant een schildering vertonen; dit als aanduiding — meer niet — van de plaats van handeling.

(...)

De Romeinen gaan nu in deze richting verder. Hun theater onderscheidt zich, wat de bouw betreft, direct van het Griekse, omdat het meestal niet tegen de helling van een berg ligt aangeveld, maar een afzonderlijk bouwwerk is: aan één zijde rondlopend — de kant waar zich de sterk oplopende rijen zitplaatsen bevinden — en rechthoekig aan de kant van het toneel. In die zin wordt ook de plattegrond van het Dionysos-theater te Athene door de Romeinen gewijzigd.

Dit laatste met architectonisch rijk versierde achterwand trekt nu zozeer de aandacht, dat de orchestra zelf een veel geringere betekenis krijgt: De grote kring der Grieken krimpt dan ook in tot een halve cirkel. Zuiver bouwkundig is er stellig sprake van zuivere proporties van de onderdelen afzonderlijk en in hun verhouding tegenover elkaar.

(...)

In Italië is de vijftiende eeuw die der renaissance. De antieke traditie en het antieke vormgevoel hebben daar altijd sterk doorgeleefd. Dit openbaart zich in de bouwkunst bijvoorbeeld in het prachtige evenwicht en de zuiverheid der verhoudingen van de onderdelen ten opzichte van het geheel.

(...)

In Italië — globaal gesproken sinds 1400 — beginnen de schilders te experimenteren om het beeld van de mens en van de wereld, zoals die zich aan ons voordoen, vast te leggen. Dit betekent, dat zij zich gaan interesseren voor de studie van de weergave van ruimte en diepte.(...)

Er zal geleidelijk een verlangen gaan ontstaan, ook de ruimte waarvoor de toneelspeler zich bevindt zó te construeren, dat het lijkt of zich achter hem een enorme diepte uitstrekt. Let wel: de ruimte waarvóór de toneelspeler staat, niet de ruimte waarin hij staat. Het wonderlijke is namelijk, dat de acteur zich voorlopig nog op een voortoneel bevindt — direct nagebootst van het toneel van het Romeinse theater — en dat achter hem een ondiepe ruimte is gebouwd, maar met zoveel raffinement, dat het althans van het midden uit, lijkt of deze ver de diepte intrekt. Van het midden uit...waarom? Omdat het theater van de Italiaanse renaissance vooral een zaak is van de talrijke vorstelijke hoven die zich daar bevinden. De perspectief wordt daar dan ook van de zitplaats van de vorst uit geconstrueerd. Alleen van die plaats uit is het effect volkomen overtuigend.

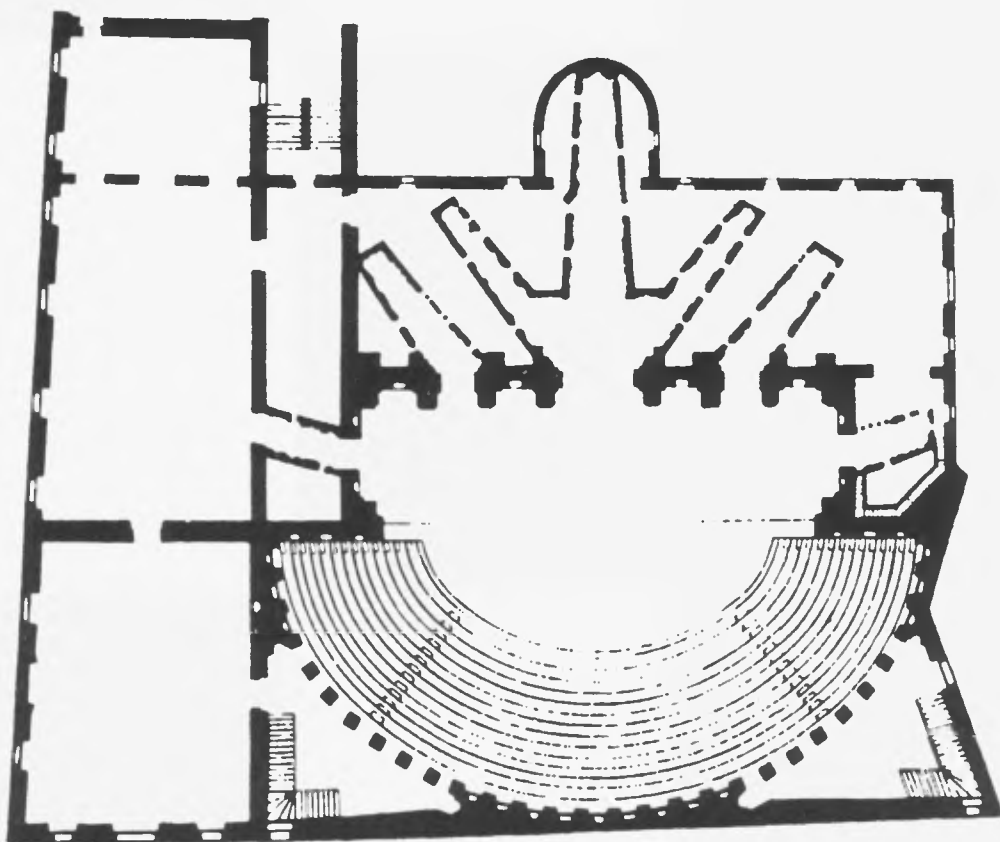
Tegenover talrijke beschrijvingen uit die tijd staan maar weinig afbeeldingen. Wat wij weten, is dit: de achtergrond die een diepte moet 'voortoveren', is in de eerste jaren na 1500 een feit geworden, en wel zó sterk dat het woord perspectief (prospettiva), gewoon de aanduiding wordt van een toneeldecor.

Gelukkig bezitten wij een boek van de architect Sebastiano Serlio (1475-1554), waarin hij zijn theorieën over de bouwkunst uiteenzet. Daarin beeldt hij ook het een en ander af, dat het toneel betreft. Een plattegrond en drie achtergronden: een straat die de diepte intrekt voor de tragedie, een voor het blijspel en een decor van bomen. Bekijken wij de plattegrond, dan begrijpen wij, hoe een en ander gebouwd moet zijn: met een sterk oplopende vloer, die zich naar achteren toe sterk vernauwt en met bouwsels aan weerskanten, die naar achteren toe geleidelijk kleiner worden en volgens schuin aflopende lijnen zijn geconstrueerd.

Al deze voortonelen met gebouwd perspectief-decor als achtergrond worden in diverse paleizen opgericht, wanneer men een opvoering wil maken, en daarna worden zij weer afgebroken. Het zijn dus alle bouwsels van tijdelijk aard.

In de jaren omstreeks 1580 ontstaat echter de eerste werkelijke schouwburg en het geluk heeft gewild dat dit theater tot op onze tijd bewaard is. Het is het 'Teatro Olimpico' in de noorditaliaanse stad Vicenza, van de architect Andrea Palladio (1508-1580). Wie hier rondkijkt, krijgt de indruk dat hij zich in een Romeins theater, dat onder een dak is gebracht, bevindt. Wij vinden het half rond met oplopende zitplaatsen, de kleine 'orchestra' in de vorm van een halve cirkel — bij de inwijding in 1585 krijgen de dames daar zitplaatsen -, het voortoneel en de hoge, versierde wand ter afsluiting. Deze laatste is doorbroken door enige poorten, waarvan de grootste zich in het midden bevindt. Achter deze poorten heeft een andere bouwmeester, Scamozzi, straalvormig geplaatste, oplopende perspectief-straten geconstrueerd. Dit

theater is niet voor een hof gebouwd, maar voor een geleerd genootschap. Daarom moet men van iedere plaats af, inkijk kunnen hebben in één straat en van het perspectief-effect kunnen genieten. De huizen in deze straten zijn van hout met ornamenten en beelden van stuc. Het is een vast decor. Van verandering kan geen sprake zijn.



Andrea Palladio, Teatro Olimpico, Vicenza 1580

Langzamerhand groeit er een verlangen, wèl afwisseling in het toneelbeeld te krijgen. Dit geschiedt minder bij het toneelstuk, dat men opvoert, dan wel bij de tussenspelen tussen de bedrijven. Langzamerhand worden juist die tussenspelen de grootste attractie.

In 1589, dus maar zeer kort na de opening van het theater te Vicenza, is er groot feest in Florence ter ere van een vorstelijk huwelijk. In een der zalen van het paleis der Uffizi is een toneel gebouwd en daar kunnen de toeschouwers nu bij de 'intermezzi' wonderen beleven: voor het eerst bewegen de spelers er zich tussen het decor dat achter de omlijsting van de toneelopening zichtbaar wordt. Er wordt ruim gebruik gemaakt van machinerieën.

Dat betekent, dat men figuren uit de lucht ziet neerdalen en weer opstijgen, dat andere uit de grond opduiken of daarin verdwijnen. Het is de architect Bernardo Buontalenti (1536-1608), die de aankleding van toneel en spelers heeft ontworpen. Een aantal van zijn tekeningen voor deze 'intermezzi' is nog bewaard en een paar tonelen zijn ook in gravure gereproduceerd. Deze opvoeringen van 1589 behoren tot de meest beroemde, maar zij zijn lang niet de enige. Aan weerskanten van het toneel staan beweeglijke stukken, waarschijnlijk prisma's ('telari', de antieke 'periakten') die aan elke kant een andere beschildering hebben. Men hoeft deze maar een slag om te draaien om een nieuwe 'inlijsting' van het toneelbeeld te krijgen. Het is mogelijk dat de achtergrond als een 'porte brisée' uitschuift om daarachter een nieuwe schildering te vertonen.

In 1600 verschijnt er in Italië een theoretisch geschrift van een belangrijke wiskundige uit die tijd, Guido Ubaldus. Deze zegt dat men de perspectief-effecten aan weerskanten op het toneel ook kan aangeven door schilderingen op platte schermen achter elkaar. Wanneer men dit theoretisch betoog enkele jaren later in de praktijk gaat toepassen, zijn de eerste coulissen ontstaan!

In dezelfde tijd dat de Italiaanse hovelingen alle denkbare wonderen kunnen meemaken op het toneel, verrijzen er rondom de stad Londen verschillende theaters: ronde of veelhoekige houten bouwwerken, met een binnenplaats in het midden. Op deze binnenplaats verheft zich het toneel onder een afdak.

De toeschouwers die het minste betalen, kunnen er aan drie kanten omheenstaan. Rondom lopen enige galerijen boven elkaar. Dat zijn de duurere rangen. De achtergrond van het toneel wordt gevormd door een soort middenpaviljoen van twee verdiepingen met poort en balkon, die wij ons weer zullen moeten voorstellen in de geest van de erepoorten die in deze eeuw bij plechtige intochten worden opgericht. Ook links en rechts is er een toegangsdeur.

Er is een inventaris van een schouwburg uit die jaren bewaard. Wij vinden er verschillende decor-elementen: een trap, bomen, een altaar, een hellemuil en dergelijke meer. Ook hier zijn zinkluiken aanwezig. Alles is echter veel meer aanduidend; naar alle waarschijnlijkheid staat een en ander dicht bij de behoeften voor de middeleeuwse mysteriespelen dan bij de oogverblindende raffinementen, die de Italiaanse 'intermezzi' aan de verbaasde toeschouwers voorzetten.

Verder is er nog een verschil: de theaters in Shakespeare's dagen geven opvoeringen die toegankelijk zijn voor iedereen die er maar wil komen.

Uit: Petite Encyclopédie illustré de
l'Opéra de Paris
Parijs 1974

De opera van Parijs, die door Garnier tussen 1861 en 1875 in opdracht van Napoleon III werd gebouwd, wordt terecht als de belangrijkste uiting van de 19de eeuwse theaterarchitectuur beschouwd.

In Frankrijk kende men dit gebouw ondanks verschillen in smaak en kritiek steeds de status van 'nationaal monument' toe. In werkelijkheid is de betekenis van de opera gelegen in de poging om tot een nieuwe stijl te komen, die beantwoordde aan de hang naar prestige van Napoleon III en de ambities van het burgerdom.(...)

Garnier tracht volgens een totaalconcept alle domeinen van de kunst in zijn architectuur te integreren met behoud van de sturende kracht van de architectuur en met de architect in de rol van coördinator. Daarom stelde Garnier zich niet tevreden met alleen maar het ontwerp van het gebouw zelf aan te leveren maar had hij ook het algehele toezicht op het iconografisch programma, gaf hij tijdens de uitvoerende werkzaamheden leiding aan een groep architecten, schilders, beeldhouwers, stucadoors en mozaïekmakers. Al deze kunstenaars waren net als hij zelf vertegenwoordigers van de officiële kunst.

De stedenbouwkundige aspecten van de opera

Maar het belang van de opera komt voort uit een andere belangrijke factor: het gebouw maakt deel uit van de grote stedenbouwkundige ingrepen van de 19de eeuw. (...)

De opera van Garnier komt naar voren als het meesterwerk van een stedenbouwkundige reorganisatie, die onder supervisie van baron Haussmann moest leiden tot een radicale verandering van het Parijse stadsbeeld.

Haussmann had al in 1858 de plaats van de toekomstige opera, waarvoor men sinds 1781 plannen maakte, vastgesteld. Op zijn aanwijzingen werden verschillende niet-officiële plannen uitgewerkt. Het laatste daarvan bepaalde de definitieve lokatie van het gebouw binnen de kruisende assen van grote rechtlijnige straten. De 171 deelnemers aan de in 1860 uitgeschreven prijsvraag dienden met die plaats rekening te houden.(...)

Garnier richtte alle aandacht op het evenwicht in de verhoudingen en de schikking van de volumes. Het resultaat was een in zichzelf besloten stedelijk geheel dat ten volle recht deed aan de keizerlijke wens de Avenue de l'Opéra op de opera zelf aan te sluiten naar ideeën uit de tijd van Lodewijk XIV. De traditionele binding van de opera

tot het hof is nog duidelijker door de situering in de buurt van het Louvre, de residentie van Napoleon III. (...)

De opera verhief zich in een zakenwijk met elegante huizen, in de directe omgeving van de grote stations en de voornaamste verkeersaders. Deze belangrijke plaats geeft meteen het belang aan dat het 'Second Empire' aan de opera wilde toekennen in het openbare leven.

(...)

Het dubbelzinnige verband tussen de strikt bepaalde ordening van de hoofdlijnen, die is doorgezet op alle niveau's — deze strengheid herhaalt zich even duidelijk aan de buitenzijde in de nauwkeurige plaatsing van de volumes ten opzichte van elkaar — en aan de andere kant een opvallend uiterlijk dat met opzet verwarrend werkt door een uitbundige, veelkleurige decoratie, is veelbetekenend. Hoewel het totaalconcept van Garniers plan complex lijkt, berust het op een schema van rechthoeken, waarbinnen alle onderdelen van het gebouw zijn ondergebracht. Deze zijn in de lengte geordend vanaf de voorgevel tot aan de puntgevel aan de achterkant.

Anderzijds zijn de ruimtes met eenzelfde functie verenigd tot volumes, die helder geordend en duidelijk te onderscheiden zijn. De symmetrie en de nadruk op de voornaamste assen kenmerken tevens dit nagenoeg kruisvormige grondplan. De hoefijzervormige zaal, waarmee alle delen volgens een gecoördineerd systeem verbonden zijn, beslaat het centrum van het gebouw. Op de lengteas volgen de vestibule, de foyer, het trappenhuis, de zaal, het toneel en de administratieve ruimten op elkaar; het paviljoen van de keizer en het paviljoen van de abonnees zijn daarentegen op de dwarsas gesitueerd. Dit gedeelte weerspiegelt zich aan de buitenkant, waar het centrale motief van de koepels de dwarsas aangeeft terwijl men het verloop van de lengteas over de gehele lengte als een piramidaal oplopende massa kan volgen tot aan de geveltop van het toneelhuis. Vanaf de buitenkant kan men zo de diverse functies van het gebouw afleiden. (...)

Het systeem van tegenstellingen dat overal in het gebouw aanwezig is, manifesteert zich binnen in de proportiecontrasten van de ruimten en de kleur van de omgeving, die van helder naar donker verloopt.

Evenzo kent de hoofdingang een ritme vanaf de voorzijde tot de trap door de geleidelijke verhoging van de vloer. De toenemende vernauwing van de vestibules, die naar het centrum van de eretrap leiden, versterkt het verrassingseffekt. De vestibules zijn verder laag, het trappenhuis uitzonderlijk hoog. Deze afwisseling in hoogte van de diverse onderdelen, die een omlijsting door coulissen suggereert, is een principe uit de barok, dat Garnier op een karakteristieke manier wijzigde. Vermeldenswaardig is de merkwaardige ineenvoeging van etages en een maatvoering, die zich onttrekt aan elke visuele controle door de veelvuldige structurele doorsnijdingen volgens het toneelcoulissensysteem en ook door een decoratie die voor een deel het architectonisch skelet verbergt. (...)

De nieuwe functie van de opera

Ten behoeve van de foyer koppelt Garnier het beeld van de feestzalen uit de barok aan de traditionele Franse gaanderijen. (...) Garnier onderscheidt zich echter van zijn voorgangers door de opeenvolgende trapsgewijze stijging van de binnenruimtes naar het centrum en door de compositie van het decoratieve ontwerp. Ditzelfde geldt voor de aanleg van de trap die in zijn definitieve versie meer geïnspireerd is door de trappen van de paleizen van Genua en Turijn dan op de 'trap van de ambassadeurs' in Versailles. (...)

We hebben zojuist enige architectonische motieven vermeld die Garnier ontleend heeft aan het repertoire van de paleizen. Maar wat nog meer zegt over die ontlening is het feit dat de opera tot de dag van vandaag 'Palais Garnier' genoemd wordt.

(...)

Om andere dan formele redenen blijkt Garnier aan te sluiten bij de traditionele Franse theaterarchitectuur zoals die begon in de tweede helft van de 18de eeuw. In die periode werden er door de toename van bezoekers uit de kringen van een steeds meer geëmancipeerde burgerij pronkerige zalen voor ontvangst en vermaak van het publiek gecreëerd, die wel ondergeschikt bleven aan de toneelzaal door hun afmetingen en hun aanzien.



Trappenhuis Palazzo dell'Università, Genua, 1634-38

Pas met de opera van Garnier krijgen het trappenhuis, de vestibules en de foyers een aanzien dat op zijn minst gelijk is aan de zaal en deze bijna overtreft als men het totaalplan in ogenschouw neemt. Daar speelt zich voortaan het mondaine spel van pracht en praal af. Hierbij moet ook worden aangetekend dat de zaal tijdens de voorstellingen niet langer verlicht blijft. Het sterk toenemende gebruik van dit soort ruimtes laat des te beter de belangrijke rol uitkomen van de opera als favoriete plaats voor openbare feestelijke gelegenheden.

De traditionele betrekkingen tussen de opera en de festiviteiten van het hof kregen dus een nieuwe impuls maar ditmaal in de entourage van een burgerpubliek. Hier hoorde een passend architectonisch kader bij. Dat gold ook voor het administratief beheer, waarvan de rol in de loop van de tijd belangrijker werd en dat dus vroeg om speciale ruimtes.

(...)

Garnier was degene, die daadwerkelijk de uiterlijke vorm voor de theaterbouw gestalte wist te geven met een helderheid, die samenhangt met de rationalistische architectuurtheorie. Zelf vond hij de overeenstemming van de binnen- en de buitenstructuur van het gebouw het meest geslaagd.

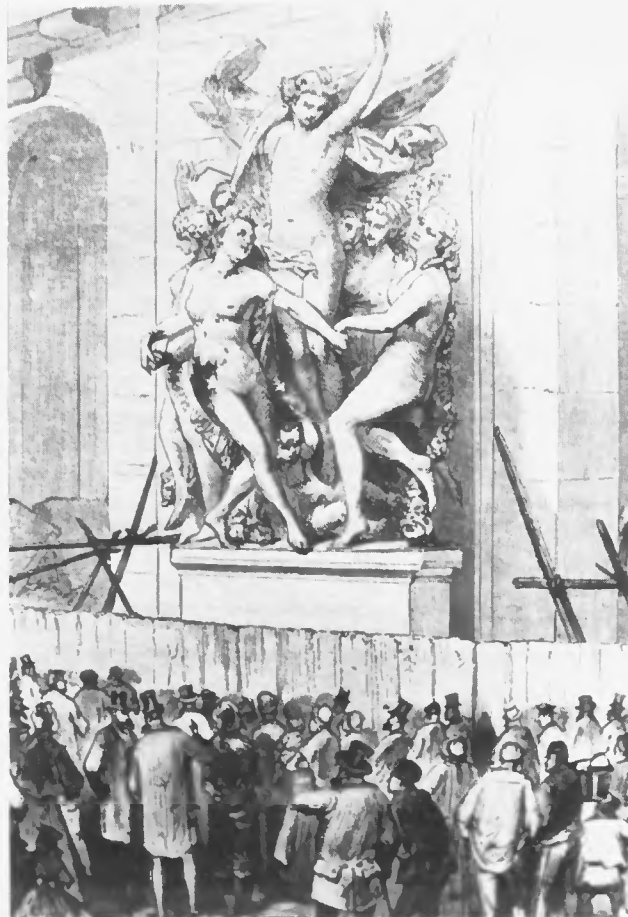
Uit: Das pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil.
Hrsg Hans Jürgen Hansen.
Oldenburg/Hamburg 1970

Veel allegorische beelden zijn in opdracht van de overheid als monumentale versiering voor de façaden van openbare, door staat of stad opgerichte gebouwen zoals raadhuizen, theaters, tentoonstellingsgebouwen enzovoort, ontworpen. Andere moesten herinneren aan een historische gebeurtenis of, wonderlijker nog, aan een of andere verheven plaats. (...) Zulk soort beelden stammen uit een tijd waarin filosofie en sociologie geneigd waren veel grote woorden te gebruiken en waarin de allegorie meer dan ooit tevoren haar bijdrage hieraan moest leveren. Zo verscheen ze meestal in vrouwelijke gestalte, dikwijls verhuld, dikwijls op antieke manier ontsluitend, als de roem, als het geluk, als het nageslacht, als de tijd, als de onsterfelijkheid, als de idee, als de wetenschap en als de kunst.

De beeldengroep 'de Dans'

Uit: Petite Encyclopédie illustré de l'Opéra de Paris
Parijs 1974

De Dans, de meest spraakmakende van de vier groepen aan de voorgevel (de overige zijn de Harmonie, het Drama en de Muziek), werd na de dood van de maker beroemd maar verwekte aanvankelijk een waar schandaal. Deze groep is na de andere uitgevoerd in dezelfde steensoort en naar eenzelfde totaalschema met een centrale figuur — een soort genius met uitslaande vleugels. Toch wijkt de beeldhouwer Carpeaux sterk daarvan af door de afmetingen en vooral door de buitengewone levendigheid, die ervan uitgaat. In het midden wordt, als de ziel van de dans, een jongeling meegesleept door de tomeloze rondedans, die hij zelf aanvoert met het ritme van zijn tamboerijn. Garnier discussieerde lang met Carpeaux over het verkleinen van de compositie; maar hij wilde volgens zijn eigen zeggen Frankrijk geen meesterwerk onthouden vanwege een kleine onvolkomenheid in de symmetrie.



J.B. Carpeaux, De Dans, 1874

Garnier was de academische braafheid, het traditionele stijve karakter van de talrijke beelden en groepen die het gebouw al sierden, ongetwijfeld beu, toen hij Jean Baptiste Carpeaux (1827-1875), van wie hij het uitzonderlijke temperament en het genie onderkende, inschakelde.

Gedurende de jaren 1868-1869 werkt Carpeaux ter plaatse aan zijn compositie, met zijn beeldhouwersploeg beschermd door een keet, die hij tegen de gevel had laten bouwen.

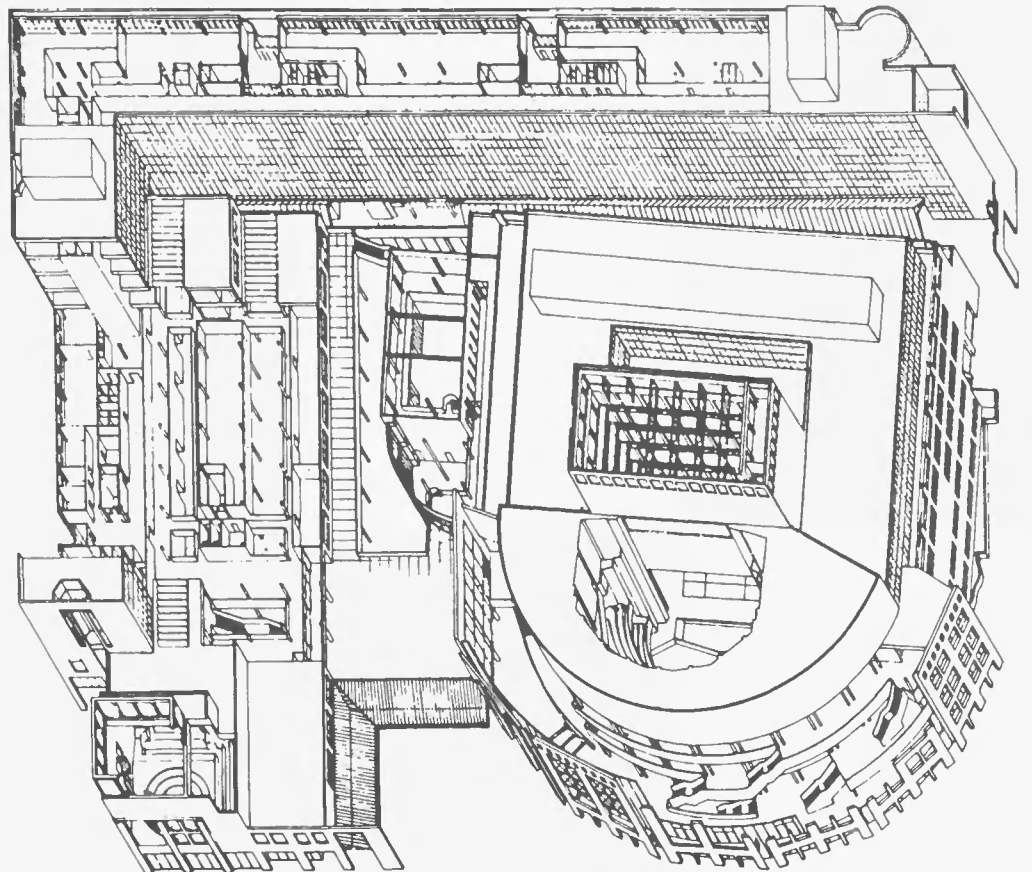
Op 29 juli 1869 wordt de Dans voor het Parijse publiek onthuld. De belangrijkste kranten van die tijd schreeuwen over onzedelijkheid. Een maand later werpen vandalen, die een puriteinse verontwaardiging over de naaktheid van de stenen figuren voorwenden, flessen inkt op de Dans, waarvan de vlekken nooit geheel uitgewist konden worden. Gedeputeerden bemoeien zich met de zaak.

Men eist dat het aanstootgevende objekt wordt weggehaald en besteld bij een andere beeldhouwer een andere groep voor de Dans, waar vervolgens nooit gebruik van is gemaakt. De oorlog, de val van het keizerrijk, de Commune brengen de zaak in het vergeetboek; het werk van Carpeaux blijft op zijn plaats.

Toch wordt de groep in oktober 1964 verplaatst maar om een heel andere reden: omdat de vervuilde atmosfeer van Parijs en weer en wind de steen langzaam aanvreten is de groep om veiligheidsredenen in het Louvre geplaatst, terwijl een kopie dankzij de beeldhouwer Paul Belmondo deze aan de gevel van de opera vervangt.

Uit: Francis Strauven, Een
bovenmaatse gelegenheidscompositie
Het Muziektheater van Holzbauer en
Dam.
in: Archis 11/86

Van een nieuw muziektheater mag men verwachten dat het uitdrukking geeft aan een visie op de eigentijdse cultuur en dat het correspondeert met de aspiraties van de eigentijdse kunst: het verlangen steeds nieuwe harmonieën, nieuwe dynamische evenwichten te ontdekken en het steeds opnieuw willen ontdekken van oude harmonieën. Van beide gebouwen, of van een samenstel van beide mag worden



W. Holzbauer en C. Dam, Muziektheater Amsterdam, 1986

verwacht dat ze deze intenties een gestalte geven die betekenis verleent in de bestaande stedelijke context, dat ze met andere woorden door hun gedrag ten opzichte van andere stedelijke componenten de plaats en de rol zichtbaar maken welke cultuur en bestuur in de stedelijke samenleving vervullen of behoren te vervullen.

(...)

De hoofdingang van het gehele complex ligt niet aan het Waterlooplein — daar treft men de artiesteningang aan — maar al evenmin ergens in het gebogen front. Hoewel dit front zich, zoals uiteengezet, met grote nadruk als hoofdgevel manifesteert, en men toch juist in dit front, zowel wegens de poort-achtige allures van de schijngevels als vanwege de analogie met bekende gebogen theaterfronten, de ingang verwacht te vinden, zullen de bezoekers er hier tevergeefs naar zoeken. Men zal hun met de nodige signalisatie duidelijk moeten maken dat zij om de hoofdingang te bereiken, helemaal langs het zich ruim 120 m uitstrekkende boogfront moeten lopen, waarna zij, via een lus langs de kassa, binnen opnieuw nagenoeg dezelfde weg terug moeten afleggen om de theaterzaal te bereiken. Bij regen kunnen de bezoekers hun toegangsparade ook overdekt, via de gleuf tussen schijngevels en glaswand ten uitvoer brengen, maar dan één na één, ordentelijk achter elkaar, want deze 'arcade' is amper 1,50 m breed.

De foyer

In contrast met al deze uiterlijke misgrepen, maakt het interieur van het gebouw op het eerste gezicht een verrassend gunstige indruk. Het is hierop dat de architecten kennelijk hun beste krachten hebben geconcentreerd. De foyer die achter de schijngevels schuilgaat blijkt een ruimte met allure te zijn. Ze verschijnt als een groots vloeiend gebaar waarvan de dynamiek teweeggebracht wordt door de 'waterval van trappen', die zich aan haar gebogen glasfront ontvouwt. De architecten hebben hier kennelijk een moderne feestelijke ruimte tot stand willen brengen, een eigentijds equivalent van de 19de-eeuwse mondaine foyer.

Maar toch is het de vraag of zij, bij alle allure die zij aanwenden, hierin ook echt geslaagd zijn. Als men een vergelijking trekt met bijvoorbeeld de opera van Parijs, dan tekent er zich, afgezien van alle manifeste formele verschillen, ook een belangrijk structureel verschil af. Te Parijs wordt de foyer, net als hier, gedomineerd door een monumentale trapruimte, maar deze laatste vormt er het centrum van een dynamische samenhang, het knooppunt waaromheen de foyerruimten op verschillende niveaus gegroepeerd liggen. Het foyergebied vormt in zijn geheel een structuur van uiteenlopende ruimten die, groot en klein, het publiek een veelheid van plekken bieden waar het zich tot groepen en groepjes kan differentiëren: plekken die veelzijdig via balkons op elkaar uitzien. Het is een structuur die er als het ware om vraagt door een menigte bevolkt te worden. In dat geval komt ze tot leven en brengt ze een veelzijdige wisselwerking teweeg van zien en zich laten zien, kijken en bekeken worden.

(...)

Dit wordt niet of slechts in zeer geringe mate waargemaakt door de nieuwe Amsterdamse foyer. Ondanks zijn buitensporige oppervlakte biedt deze niet bijster veel gelegenheid tot een veelzijdige wisselwerking van zien en gezien te worden. De langgerekte ruimte, die zich nagenoeg achter heel het gebogen gevelfront uitstrekt, behelst in hoofdzaak slechts één beweging, geen knooppunt van verschillende bewegingen en richtingen. De verschillende niveaus zien nergens op elkaar uit, maar enkel op de vide van de trappen. Wie vanop de binnenbalkons naar beneden kijkt, krijgt dan ook voornamelijk circulatie te zien.

Het theater

Ook de theaterruimte maakt op het eerste gezicht een bijzonder gunstige indruk. In tegenstelling tot de open foyer die in diverse witte tinten baadt, is het een compacte ruimte die volledig gedomineerd wordt door een warm rood. Door deze kleur associeert ze zich met de klassieke operazalen en door haar duidelijk gearticuleerde cirkelvorm heeft ze tegelijkertijd ook iets populair-feestelijks, iets circusachtigs. De halve cirkelvorm heeft als voordeel dat alle zitplaatsen bijzonder kort bij het

podium gelegen zijn. De verste zetel op de hoogste verdieping ligt amper 30 m van het voortoneel verwijderd. Deze proximateit en ook de uitzonderlijk grote toneelopening van 22 m (tegenover bijvoorbeeld 'slechts' 16 m in de opera van Parijs evenals in de Scala van Milaan) maken dat het publiek bijzonder nauw bij het theatrale gebeuren betrokken wordt. Daarbij komt nog dat het podium desgewenst kan worden uitgebreid tot in het centrum van de toeschouwersruimte. Maar aan dit concept kleven ook aanzienlijke nadelen. Vooreerst is het de vraag of het klassieke operarepertoire zich wel tot dit soort intimiteit met het publiek leent. De klassieke opera hangt historisch nu eenmaal nauw samen met het kijkkast-concept, een conventionele illusie die een zekere afstand vergt, en die ook een beroep pleegt te doen op decors met coulissen. De zichthoek die de toeschouwersruimte beslaat is echter zo breed dat ze het gebruik van coulissen problematisch maakt. Vanop de uiterste zijdelingse zitplaatsen kijkt men volgens een hoek van 30 graden de toneelopening binnen en krijgt men dus onvermijdelijk een zicht tussen en achter de coulissen, waar de acteurs hun beurt plegen af te wachten. Om dit te vermijden zullen er steeds speciale decors moeten worden ontworpen, bijvoorbeeld een decor zonder coulissen.

(...)

De zaal blijkt dus niet ontworpen te zijn op grond van een akoestisch concept. Haar concept berust op de intentie het hele publiek zo goed mogelijk in contact te brengen met het spektakel, en de akoestische voorzieningen werden a posteriori geïntroduceerd. De vorm van de ruimte werd niet opgebouwd aan de hand van de componenten die noodzakelijk zijn voor een goede muzikale akoestiek, maar deze componenten werden onzichtbaar of onopvallend verwerkt in de a priori gekozen vorm.

Een laatste bezwaar dat aan de gekozen theatervorm kleeft is dat hij het publiek tot een grote massa bundelt. In tegenstelling tot de 19de-eeuwse operagebouwen die het publiek nadrukkelijk indeelden overeenkomstig de heersende maatschappelijke hiërarchie (parterre, fauteuils, corbeilles, loges, engelenbak...) worden de toeschouwers hier (afgezien van de drie niveaus waarover ze op praktisch-economische gronden verdeeld worden) allemaal op gelijke voet behandeld. De andere indeling berust ongetwijfeld op een andere maatschappelijke opvatting, die zeker tot de positieve verworvenheden van de 20ste eeuw behoort. Maar houdt deze principiële gelijkheid nu onvermijdelijk in dat de enkeling moet worden opgenomen in een ongedifferentieerde massa?

Uit: William Rothuizen, Peter Struycken. Een blik in de ruimte in: Vrij Nederland 20 sept. 1986

Drie weken geleden moest Peter Struycken (47) nog veel bijstellen en verfijnen aan zijn meer dan vijfhonderd 40-watt-lampen tellende plafondverlichting in het Amsterdamse Muziektheater. Dat kon alleen 's nachts, als bouwwerkzaamheden en toneelrepetities stillagen. Dan reed de kunstenaar van zijn woonplaats Gorcum naar de Amstel om in de verlaten zaal en de regiecabine aan de slag te gaan. Telkens opnieuw bekeek hij de donkere vlekken die als wolkenluiers, afwisselend gejaagd en lijzig, boven zijn hoofd door het lege theater trokken.

'Als je vijf minuten kijkt,' zei hij bij zo'n gelegenheid, 'heb je een cyclus doorlopen van grote naar kleinere bewegingen, van langzaam naar snel, van licht naar donker en dat alles ook in omgekeerde richting. De volgende cyclus heeft dezelfde karakteristiek, maar is anders. Pas na vijfentwintighonderd uur ben je terug bij de eerste cyclus. Dan begint het programma opnieuw. De kans dat een theaterbezoeker zal zeggen: Hé, die ken ik al, is dus niet erg groot.'

Struyckens bijdrage aan het Muziektheater is een 'architectonische toevoeging' die er te boek staat als 'patronengenerator'. De plafondverlichting vertoont patronen die door Struycken met behulp van een computer zijn gegenereerd. De voorbijtrekkende wolkenluiers kunnen tijdens het wachten op de voorstelling en in de pauze de aandacht van de theaterbezoeker opeisen.

Het tempo van de bewegingen is voor de bedachtzame Struycken een zaak van lang nadenken geweest. Te grote traagheid zou saai zijn en verhinderen dat de toeschouwer iets van de patronen zou herkennen. Maar een plafondverlichting met te veel dynamiek zou haar doel voorbijschieten en in plaats van een toevoeging, een spektakel op zichzelf worden. Om dat laatste te illustreren zette hij een snelle versie op. De donkere en lichte partijen flitsen onrustig door de zaal.

Struycken schoot in de lach: 'Dit kan niemand ongemerkt voorbijgaan!' En even later:

'Het is wel lekker er een tijdje naar te kijken, maar dit is te opdringerig. Sommige mensen zouden er misselijk van kunnen worden.'

Nieuwe balletzaal in democratische en frivole stijl

Uit: Arjen Schreuder, Nederlands Dans Theater krijgt na dertig jaar improviseren een passend onderkomen
in: NRC/Handelsblad 14 augustus 1987

Het Nederlands Dans Theater zocht voor zijn nieuwe onderkomen 'een gebouw zonder overbodigheden, met een uiterste aan functionaliteit, met — waar mogelijk — combinatie van functies in dezelfde ruimte, zonder praalzucht maar toch met een geriefelijk comfort'. Zo'n gebouw staat sinds kort aan het Spui in Den Haag.(...) Architect Rem Koolhaas schiep ongeveer 54.000 vierkante meter balletruimte in een gebouw met een golvend dak, dat enigszins ingeklemd staat tussen de zaal van het Residentie Orkest en het nieuwe Pullmanhotel aan het Prins Bernhard-viaduct. De 42 dansers van het gezelschap kunnen beschikken over drie zeer ruime studio's en één kleinere, een 18 meter diep achtertoneel en (althans tweehonderd dagen per jaar) het 34 meter brede en 19 meter diepe hoofdtonaal. Alle dansvloeren zijn verwarmd en verend; waar mogelijk zijn douches aangelegd; de kleedkamers zijn ruim en berekend op grote gastgezelschappen; er is een degelijk uitgeruste kamer, een klein zwembad voor alle medewerkers en een fors aantal vierkante meters 'entertainment' voor wie na de repetities wil uitrusten.

Het aantal zitplaatsen in de zaal bedraagt precies 1001. De stoelen zullen straks 'langs perfecte zichtlijnen' uitzicht bieden op de 18 meter brede toneelopening. 'Een Griekse theaterherinnering', zegt Carel Birnie tijdens een rondleiding door het gebouw over de zaal waarin, met 23 oplopende rijen stoelen, de volledige democratie tot stand lijkt gebracht: geen balkons, geen loges, alleen een 'lange benen-rij'. Slechte plaatsen zijn volgens Birnie eigenlijk niet te vinden en het heeft volgens hem veel moeite gekost een verantwoorde indeling in prijsklassen te maken.

Verschillende onderdelen van het gebouw doen de enigszins frivole stijl van architect Koolhaas goed uitkomen. Onder de balletzaal ligt een schuin toelopende foyer met daarin verschillende fel gekleurde zuilen; boven de foyer hangt een skybar; naast de gemeenschappelijke hoofdingang voor orkest en ballet zette Koolhaas een kolossale, goudkleurige kegel neer met daarin van beneden naar boven een koffiешop, een keuken en een restaurant genaamd 'piccolo mondo', dat uitkijkt over het voorplein en de Nieuwe Kerk.

Uit: Roland de Beer, De paradijselijke mogelijkheden van de opera-Bastille
in: De Volkskrant 14 februari 1986

(...)

Het publieke gedeelte van het complex is ingericht voor reeksen van uiteenlopende activiteiten gedurende de nacht en de avond. Door het complex lopen voetgangersstraten. Metro-uitgangen komen er in uit. Zelfs wie helemaal niets met de Bastille te maken wil hebben loopt in de Rue de Lyon nog een straatlengte op met de — van buiten volledig zichtbare — kostuum- en decorateliërs.

Voor de theaterruimten blijken bestaande ideaal-voorbeelden zonder terughoudendheid te zijn gekopieerd, in elkaar geschoven en aangevuld. De grote zaal (2700 zitplaatsen) is gemodelleerd naar die van het Festspielhaus in Bayreuth om reden van de ideale zichtlijnen en akoestiek. Nieuw snufje is de variabele orkestbak, geschikt voor monsterensembles als van Messiaens Saint François d'Assise (daarvan zat het orkest in de oude Opéra tot in de loges en de balkons). Het monster is echter ook te verkleinen tot een Rameau-bakje voor vijftien musici, waarbij de complete scenerie met een druk op de knop naar voren kan worden geschoven zodat de afstand tussen toneel en publiek mee wordt verkleind en de intimiteit van het Rameau-theater bewaard blijft.

Het podium-gedeelte bestaat uit twee dozijn beweegbare en afzonderlijk prepareerbare plateau's van achthonderd vierkante meter (naast, boven en achter de toneelopening), op ieder gewenst moment voor te toveren aan het publiek. Dit systeem maakt een totaal nieuwe programmapolitiek mogelijk. De Bastille wil dagelijks verschillende voorstellingen gaan produceren, met behoud van de verworvenheden van het (ook in onze contreien gangbare) stagione-systeem waarbij één zangers-, dirigent- en ensceneringsteam verantwoordelijk is voor een bepaalde produktie die, zeg, een keer of twaalf wordt uitgevoerd. Bovendien zal voorstelling A in volledig decor kunnen worden gerepeteerd terwijl voorstelling B wordt gespeeld voor publiek.



Carlos Ott, Opéra Bastille, Parijs 1989

In de Salle modulable (600 tot 1300 bezoekers), het beoogde centrum voor nieuwe opera's en nieuwe encenseringen van oud repertoire, zijn de voorbeelden van de Berliner Schaubühne verwerkt. Beweegbare vloersegmenten en plafonddelen en een dito wand maken elke gewenste constellatie van toeschouwers, spelers en orkest mogelijk. Snufje: niet alleen de theaterruimte is variabel, maar ook de akoestiek. Een componist of dirigent kan, onafhankelijk van de gekozen theaterconstellatie, naar eigen voorkeur de nagalmtijd bepalen door mechanische veranderingen op ieder gewenst moment, desnoods tijdens de voorstelling.

Een reeks geluiddichte kamers, studio's en andere oefenruimten met verschillende akoestiek zorgen ervoor dat geen zanger, figurant, bassist of triangelspeler nog een voet buiten de deur hoeft te zetten om te kunnen repeteren. De ruimtelijke indeling voor het directie-, productie-, muziek- en dramaturgenapparaat en de administratie (totaal 800 werknemers) is afgestemd op een zo gunstig mogelijke onderlinge communicatie — voorwaarde voor het soort 'doordachte opera' dat Mortier 1) voorstaat. Heeft de heer X van beneden op de dertiende etage iets te bespreken met Y, met wie hij anders nooit te maken heeft, dan staan hem comfortabele roltrappen ter beschikking.

1) Gérard Mortier, intendant van de opera in Brussel, zou de intendant worden van de Opéra Bastille.

Leven in een theaterdekor

Uit: Das pompöse Zeitalter. Zwischen Biedermeier und Jugendstil.
Hrsg. Hans Jürgen Hansen
Oldenburg/Hamburg 1970

Ludwig II is ongetwijfeld de grootste opdrachtgever van de pompeuze tweede helft van de 19de eeuw. Want ofschoon de door Napoleon III begonnen herindeling van Parijs zonder twijfel de bouwactiviteiten van de Beierse koning qua omvang verre overtrof, is deze reorganisatie toch al te nuchter en doelmatig om haar tot de pompeuze kant van het tijdperk te mogen rekenen.

Bijna nergens in Europa is in deze periode voor één enkele opdrachtgever prachtlievende architectuur van zo'n omvang en alleen op zijn persoon afgestemd, ontstaan. Hoewel zij in opdracht van de monarch zijn gebouwd, zijn het, anders dan de paleizen uit de afgelopen eeuwen, geen bouwwerken van het gezag, zetel en

centrum van een regering, maar particuliere bouwwerken; niet anders dan de villa's van de rijkgeworden bourgeoisie, bouwwerken die door hun luxe en vormgeving de aanspraak van hun eigenaren op macht en maatschappelijke stand uitbeelden. Oorspronkelijk alleen toegankelijk voor de koning en zijn hofhouding worden ze pas na Ludwigs dood als museum, gedenkplaats en toeristische attractie openbare gebouwen. Niet alleen de pompeuze kant ervan is kenmerkend voor deze tijd, niet alleen het feit dat deze praal zich bediende van historische vormen maar kenmerkend is vooral dat aan deze vormen een idee werd verbonden, dat zij moesten oproepen: de idee van het absolute koningschap. Ze vertolkten een pretentie, die in het geval van de jonge vorst al lang niet meer beantwoordde aan de werkelijkheid. Daarom waren deze bouwwerken gedoemd te mislukken en droegen ze tenslotte bij tot de vroege dood van de koning.

Het ideale voorbeeld werd niet alleen als een formele schepping opgevat, waarvan alle eigenschappen even belangrijk leken en daarom ook even getrouw moesten worden gekopieerd, maar men beschouwde het voorbeeld vooral als drager van een idee, symbool van een manier van leven en van een maatschappijvorm, die het naar 19de eeuwse begrippen perfect belichaamde. Alleen om die reden was het waard om nageemaakt te worden. Alle aspecten en details die bij het stijlvoorbeeld schenen af te wijken van deze ideale belichaming of er zelfs strijdig mee schenen te zijn, werden daarom niet in aanmerking genomen of werden in de geest van deze ideale opvatting verbeterd.

Aangezien dus niet in de eerste plaats formele redenen tot het namaken leidden, was het ook mogelijk de kopieën met moderne bouwmaterialen en technieken uit te voeren en rekening te houden met de moderne eisen van wooncomfort en hygiëne.

Neuschwanstein

Uit: Wilfred Blunt, *The Dream King*
Ludwig II of Bavaria
Londen 1973

In de lente van 1867 had Ludwig de beroemde Wartburg bij Eisenach in Thüringen bezocht, waar Wagner in de hal de zangwedstrijd van Tannhäuser gesitueerd had. (...) De Wartburg had de diep in hem gewortelde middeleeuwer aangesproken en zou de inspiratiebron vormen voor het kasteel, dat later bekend werd als Neuschwanstein.

De eerste aanwijzing die we hebben van Ludwigs opzet om een imitatie-middeleeuws kasteel in de Schwangau te bouwen — een kasteel dat als het ware een schrijn voor Lohengrin, Tannhäuser, Parsifal en de ridders uit Duitslands riddertijd moest worden (en, dat moet gezegd, ook een wijkplaats moest bieden weg van zijn moeder, van wie hij niet hield en die veel te vaak op Hohenschwangau was) — is te vinden in een brief, die hij op 13 mei 1868 aan Wagner richtte.

De opdracht voor het ontwerp werd aan een van de hofarchitecten toevertrouwd (...) maar tenslotte zou de vormgeving veel te danken hebben aan de aanwijzingen van Ludwig zelf, die tijdens elke fase ieder detail scherp in het oog hield en aan Christian Jank, decor-ontwerper bij het hoftheater, die met zeer romantische, theaterachtige schetsen van sprookjesgebouwen kwam, waar Pol de Limbourg 1) verrukt van zou zijn geweest.

Het eerste ontwerp van de hofarchitect, dat alleen het gedeelte betrof dat nu het bovenste deel van het kasteel is, omvatte een laatgotisch gebouw van drie verdiepingen, dat aan de architectuur van Neurenberg deed denken. Zijn tweede ontwerp van juli 1868 bestreek ongeveer de hele omvang van het huidige kasteel: het besloeg nu vijf verdiepingen en veel gotische elementen waren vervangen door romaanse. De schets van Jank van een jaar later laat een gebouw zien dat niet veel verschilt van dat wat tenslotte verrees, hoewel het in details veel veranderde en eenvoudiger werd naarmate het werk vorderde.

Afbeeldingen kunnen, veel beter dan woorden, een idee geven van de aanblik van het kasteel, zowel wat betreft de buiten- als de binnenkant. Vanuit de verte ziet Neuschwanstein eruit als een aan de bergwand hangend kleinood, zoals dat uit de handen van een middeleeuws ivoorsnijder had kunnen komen: het lijkt absurd klein. In feite is het kasteel geen echt groot gebouwencomplex; het terrein dat het beslaat is veel kleiner dan dat van Westminster Abbey of zelfs van de Wartburg, waar het gedeeltelijk door geïnspireerd is. De grote charme ervan komt voort uit zijn ligging, hoog oprijzend boven de ruisende Pöllat en de met dennen overdekte hellingen, van



Slot Neuschwanstein. Nog niet geheel voltooid, ± 1887

zijn ivoorwitte kleur en van zijn romantische silhouet. Het is één van de meest fascinerende speelgoedgebouwen ter wereld. In het interieur zijn de toegepaste bouwstijlen hoofdzakelijk ontleend aan het romaans en het byzantijns maar de slaapkamer en de kapel van de koning, de eerste vertrekken die voltooid werden, werden uitgevoerd in de meest weelderige laat-gotiek.

Alle woonvertrekken zijn voorzien van donker houtwerk en het algehele effect is zwaar en teutoons; op elke wand zijn schilderijen of geschilderde tapijten, die de sagen weergeven, waarop de opera's van Wagner gebaseerd zijn.

Ludwig toonde dezelfde waakzame interesse in alle details van meubilair en decoratie, die hij ook had gehad in de kleinste onderdelen van het architectuur-ontwerp van het gebouw. Zijn kritiek was meer van praktische en historische dan van esthetische aard; we zien bijvoorbeeld hoe hij een instructie zendt over een schilderij van Lohengrin:

'Zijne Majesteit wenst dat in de nieuwe opzet het schip verder uit de kust wordt geplaatst, dat Lohengrins nek minder scheef staat, dat de ketting tussen het schip en de zwaan van goud is en niet van rozen en tenslotte dat de stijl van het kasteel middeleeuws wordt gehouden.'

De schilderijen in de werkkamer van de koning geven de legende van Tannhäuser weer en het erotische element in het verhaal is niet geschuwd. Vanuit deze kamer kan men in een kunstmatige grot komen, die duidelijk bedoeld is als 'Venusgrot'. Deze bevatte een waterval en een functionerende namaakmaan maar kon verder verlicht worden met elektrische lampen in kleuren al naar gelang de stemming van de vorst. Achter de grot lag een kleine orangerie of wintertuin met een Moorse fontein, een overblijfsel van een geplande maar nooit uitgevoerde Moorse kamer. Hier bevonden zich exotische klimplanten en jasmijn, kuipen met sinaasappelboompjes en (volgens één schrijver) 'zangvogels, die overal vrij rondvlogen'.

De twee belangrijkste vertrekken in Neuschwanstein zijn de Sängersaal (of feestzaal) en de troonzaal; de eerstgenoemde vormt natuurlijk de 'raison d'être' van dit kasteel. Ludwig was zelf grotendeels verantwoordelijk voor het ontwerp van de troonzaal. Deze strekt zich uit over twee verdiepingen aan de westzijde van het gebouw en heeft de vorm van een byzantijnse basilica. De muren bestaan uit twee rijen bogen boven elkaar; de vloer heeft een mozaïek met planten en dieren en het plafond een met sterren bezaaide lucht; blauw, purper en goud zijn de overheersende kleuren. De muren achter en boven de bogen zijn beschilderd met historische en religieuze

onderwerpen en in het midden van de hal hangt een schitterende kaarsenkroon. Aan het ene eind van het gebouw loopt een witmarmeren trap naar een absis waar de troon moest komen te staan — een troon, die nooit gemaakt werd en die ook geen enkel praktisch doel zou hebben gehad in een zaal waar nooit audiënties zijn gehouden. Eigenlijk lijkt de absis met zijn met de gloriërende Christus beschilderde gewelf en zijn wanden waarlangs de gestalten van zes heilige koningen geschaard staan, meer om een altaar dan om een troon te vragen.

De Sängersaal, zoals die tenslotte werd uitgevoerd, heeft niets meer weg van zijn voorbeeld in de Wartburg. Net als in de troonzaal is de sfeer er eerder religieus dan wereldlijk met zijn muren, die taferelen uit Parsifal en de legende van de Heilige Graal weergeven. Maar hoewel de onderwerpen plechtig zijn, is de zaal verre van somber; integendeel, de schitterende gouden standaard en hangende kaarsenkroon en de arabesken op de muren geven er in feite een vrolijk karakter aan zoals men dat in een Moors paleis aantreft. Er is een galerij voor minstrelen, waar nooit minstrelen zouden optreden en de ramen van zowel dit vertrek als de troonzaal bieden een schitterend uitzicht over wouden, bergen en meren.

De grot van Linderhof

Ongetwijfeld wordt de voornaamste attractie van het park van Linderhof gevormd door de kunstmatige grot, die in 1876/7 werd aangelegd op de berghelling een paar honderd meter boven het paleis. Geïnspireerd door de blauwe grot van Capri en Max' 2) kleine grot in Hohenschwangau, die Ludwig sinds zijn jeugd kende, was deze grote kostbare 'folly' 3) rijkelijk uitgedost met stalactieten van gietijzer met een laag cement er omheen. De ingang wordt gevormd door een 'Sesam-open-u'-rotsblok dat toegang geeft tot een lange gang die uitkomt in het hoofdvertrek, waarin zich een meer bevindt dat gevoed wordt door een waterval en een toneel met een beschilderd decor dat de eerste akte van Parsifal voorstelt. De zaal werd verwarmd door middel van heteluchtkanalen. Met elektrisch licht — de eerste installatie op grote schaal in Beieren — kunnen de kleuren van het geheel naar wens veranderd worden, bijvoorbeeld in blauw zoals op Capri of in rood om de grot van Venus in de



Linderhof, De blauwe grot, 1881

Hörselberg voor te stellen, waar Tannhäuser met de godin der liefde rondwaalde. In het meer, dat in beroering gebracht kon worden door kunstmatige golven, hield Ludwig twee zwanen en een boot in de vorm van een schelp, waarin hij zich door een bediende liet roeien. Het verhaal gaat dat men eens heeft geprobeerd om de eerste akte van Tannhäuser in de grot op te voeren maar dat het gedruis van de waterval en de grillige akoestiek van het vertrek de zangers onhoorbaar maakte en de orkestmuziek tot onsamenhangende geluiden omvormde; maar dit verhaal is misschien apocrief.

1) werkzaam omstreeks 1410; hij maakte onder andere de miniaturen voor Les Très Riches Heures du Duc de Berry

2) Maximiliaan II, de vader van Ludwig II

3) kostbaar maar nutteloos gebouw

Vernieuwingen in de twintigste eeuw

Het Diaghilev-tijdperk

Uit: Craig Dodd, Ballet and Modern Dance
Oxford 1980

Serge Diaghilev werd in 1872 in Perm (Rusland) geboren. Eerst wilde hij componist worden maar onder aandrang van zijn familie ging hij in St. Petersburg rechten studeren. Eenmaal in St. Petersburg kwam hij in aanraking met een levendige groep jonge kunstenaars, die zich in het bijzonder voor ballet interesseerden.(...)

De groep, tot wie ook de jonge joodse kunstenaar Leon Bakst behoorde, was vooral gericht op kunst en design. Zij vonden het belangrijk om in het theater gebruik te maken van originele schilderijen of tenminste van ontwerpen van kunstschilders in plaats van de achtergronddoeken van de eigen ontwerpers, die door de staat waren aangesteld.

Zij kwamen tot de ontdekking dat veel van hun idealen in praktijk werden gebracht in een privétheatergezelschap dat door de rijke koopman Mamantow in Moskou was opgericht. Hij maakte van de diensten gebruik van schilders, die later samenwerkten met Diaghilev, toen die tenslotte begon met een eigen gezelschap.

(...)

Zijn leiderskwaliteiten en ook zijn kwaliteiten als vernieuwer, kwamen tot uiting toen hij in 1898 de groep er toe aanzette om een tijdschrift uit te brengen: De wereld van de kunst. Dit bleek niet alleen invloedrijk in de Russische kunstwereld maar verschaft de groep ook toegang tot de besloten wereld van het keizerlijk theater.

Naast deze avontuurlijke onderneming organiseerde Diaghilev ook tentoonstellingen van kunstwerken, waarin men misschien al een aanwijzing kan zien voor zijn toekomstige bestemming van impresario.(...)

In 1907 bracht hij in Parijs concerten met Russische muziek en in 1908 een volledige uitvoering van Boris Godoenov.

(...)

Een nog uitgebreidere ballettoernee begon op 19 mei 1909 in het Parijse Châtelettheater. Het Diaghilevballet was geboren. Parijs was wild enthousiast. De eerste avond was een spectaculaire gebeurtenis en het publiek omvatte de glitterende mondaine kringen, de mooiste actrices van dat moment, schilders en muzikanten. Zij stonden versteld van de techniek en de persoonlijkheid van de Russische dansers.

(...)

Na dit triomfantelijke succes werd een nieuwe toernee gepland voor het volgend jaar. Diaghilev had opgemerkt dat het verfijnde Parijse publiek vooral geboeid was geweest door de glorieuze, exotische kleuren en ensceneringen als ook door de briljante dansers en hij begon een programma samen te stellen dat dit succes zou evenaren.

De Diaghilev-periode 1909-1929

Uit: Richard Buckle, *Modern Ballet Design*
in: Roy Strong et al., *Designing for the dancer*. Londen 1981

Toen alledaagse kleren eenvoudiger werden, werd het makkelijker voor de ontwerper en de choreograaf om de klassieke dans aan het werkelijke leven te koppelen. Wanneer is een toneelontwerper geen echte ontwerper voor toneel? Als hij eigenlijk een maker van schilderijen is. Dit is een ongenueanceerde, maar geaccepteerde uitdrukking voor een kunstenaar die zuiver en eenvoudig werkt als schilder; en in de context van dit verhaal wordt er een schilder mee bedoeld, wiens reputatie niet afhangt van zijn toneelontwerpen.

De meeste van Diaghilevs ontwerpers waren zulke schilders en sommigen waren zelfs beeldhouwer. Hij wist getalenteerde en geniale mensen voor zijn theater te laten werken, net zoals hij aan componisten, die eigenlijk het schrijven van balletmuziek ver beneden hun waardigheid achtten, balletpartituren wist te ontfutselen.

(....)

Hoewel Leon Bakst in staat was zich zowel aan romantische ideeën als aan de achttiende eeuw aan te passen, hield hij oprecht van het schitterende oosten (bijvoorbeeld in *Sheherazade* en *Le Dieu Bleu*) en in iets mindere mate van het antieke Griekenland, dat hij opriep in 'L'après-midi d'un faune' en 'Daphnis et Chloë'. Zijn gedurfde kleurenschema's waren ongeëvenaard. Hij was ook een van de meest vruchtbare bedenkers van decoratieve patronen.

Deze kwaliteiten met daarbij zijn gevoel voor erotiek wekten een sensatie in het westen, maakten hem even beroemd als de dansers en veroorzaakten een revolutie in mode en woninginrichting.

In 1914 nam Diaghilev voor de eerste maal een Moskouse kunstenaar in dienst, Nathalie Gontcharova, wier fel gekleurde boerenpatronen, die zij met kinderlijke overdrijving tekende, het operaballet 'Coq d'or' tot een overweldigende ervaring maakten en een nieuw aspect van het Russische volkskarakter onthulden. Haar man, Mikhail Larionov, die een grenzeloze hartstocht voor experimenteren bezat, ontwierp 'Contes Russes' in een even overdreven folkloristische stijl. Vervolgens combineerde hij in het opmerkelijke 'Chout' (1921), waarbij hij ook een bijdrage aan de choreografie leverde, ideeën ontleend aan het Kubisme, Delaunay's Orfisme en het Russische Rayonisme tot woeste toneelbeschilderingen. De dansers vonden zijn vervormde, met draad verstevigde en asymmetrische kostuums moeilijk om in op te treden.

(...)

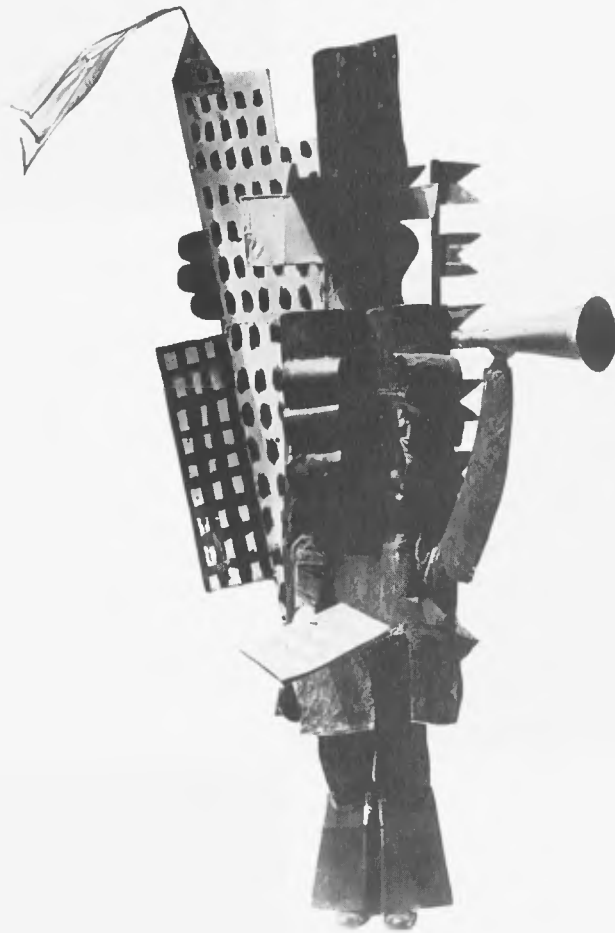
Vanaf 1917 waren Diaghilevs ontwerpers steeds meer afkomstig uit de Ecole de Paris 1). In het historie makende Parade uit 1917 gebruikte Picasso door elkaar gestileerde klassieke balletkostuums, een moderne uitmonstering, gekocht in een groot Parijs' warenhuis, en fantastische, kubistische constructies, die meer weg hadden van een symbolische weergave van steden of beschavingen dan van echte kostuums.

1) verzamelnaam voor in Parijs woonachtige, toonaangevende schilders in de eerste helft van deze eeuw

Uit: Mieke Kolk, *Pikturale feesten. De geschiedenis van het decor*
in: *Kunstschrift* 1978/2

Rond 1917 is het aandeel van de beeldende kunstenaars in het ballet zo belangrijk geworden dat men gaat spreken van een 'Theater van schilders'. Het is het jaar van 'Parade' een ballet van Satie 1), Cocteau 2), Massine 3) en de kubistische Picasso. Het is het jaar van Strawinsky's 'Feu d'artifice' (Vuurwerk), waarin 'de dans' wordt uitgevoerd door licht en kleurige kubusachtige objecten, onder leiding van schilder-futurist Balla.

'Parade' is een hoogtepunt in de Russische balletten. De samenwerkende kunstenaars hebben een zeer weloverwogen poging gedaan het decor, dat niet langer verwijst naar een realiteit, maar de toeschouwer een keuze van elementen uit de realiteit aanbiedt, die hijzelf moet lezen, interpreteren, met de 'natuurlijke' aanwezigheid van de acteur te verzoenen. De verbinding tussen het kubistische achterdoek en het voortoneel wordt hier tot stand gebracht door de Managerfiguren, drie meter hoge, bewegende, kubistisch aangedane dansers die de handeling dikteren. De breuk met de traditionele theaterillusie wordt nog eens dubbel bevestigd door vóór al dit nieuwe een romantisch doek te hangen en naast de Managers twee 'echte' acteurs te zetten, die echter uit het circus zijn gehaald: een Chinese akrobaat en een Amerikaans revuemeisje. De muziek van Satie, die voortdurend gestoord wordt door het geluid van schrijfmachines sluit op dit antitheater nauw aan. Het



Amerikaanse manager in 'Parade', 1917

publiek voelde zich met deze satire op hun dierbare, zo vertrouwde verwachtingen en gewoonten te kijk gezet en nam het de kunstenaars niet in dank af. Parade werd een schandaal.

(...)

Na Picasso heeft een groot aantal schilders met Diaghilev gewerkt: Derain, Braque, Matisse, Rouault, Dufy, Miro, Max Ernst en anderen.

1) Erik Satie (1866-1925) Frans componist

2) Jean Cocteau (1886-1963) Frans dichter, schrijver en schilder

3) Leonid Massine (1896-1979) choreograaf van Russische afkomst

Uit: John Milder, Russian
Revolutionary Art
Londen 1979

De mengeling van een streven naar zuivere idealen en een intense concentratie op de tastbare, materiële, eigentijdse wereld vormt de levensader van de Russische revolutionaire kunst. Het zit in het werk van alle belangrijke vertegenwoordigers van deze kunst.

Hun werken vormen stappen naar het gemeenschappelijke doel. Als zij willens en wetens de zelf-expressie lieten varen, dan was dat om vanuit de materialen wetten voor het scheppend bezig zijn te ontdekken en om een begin te maken met de constructie van een nieuwe maatschappij, waarin cultuur een actieve, niet eerder vertoonde rol moest spelen. Alles wat gemaakt werd, was immers een voorbeeld van de nieuwe orde. Bijgevolg werd de gevestigde kunst ingeruild voor de constructie en kreeg een onontkoombare maar nieuwe dimensie van sociaal bewustzijn.

De kunstenaar en de niet-kunstenaar werden aangemoedigd hun creatieve vermogens niet in dienst te stellen van kunstmatige en denkbeeldige werelden maar van de tastbare, materiële wereld om hen heen. Bij een brede groep creatieve mannen en vrouwen, van wie velen voor de revolutie schilders waren geweest, werd gaandeweg het maken van schilderijen beschouwd als een zelfzuchtige liefhebberij. De creatieve mens werd aangemoedigd zijn schildersezels en zijn academie die bezijden het leven stonden, op te geven en de straten te gaan versieren, om een vorm van kunst uit te denken en uit te voeren die openbaar was en niet langer privé, waarvoor geen tentoonstellingsruimten nodig waren maar die op de pleinen toegankelijk was.

(...)

'Kunstenaars en schrijvers', schreef Majakovsky 1) 'hebben de plicht om onmiddellijk potten verf en kwasten te pakken en alle aanzichten, voorhoofden en borstkassen van steden, spoorwegstations en de immer galopperende kuddes treinstellen te beschilderen.'

(...)

Vooral de publiekgerichte podiumkunsten bloeiden en waren het meest geëigend om aan de constructivistische en futuristische eisen te voldoen en toch de aandacht te krijgen van een bevolking — bij wie waarschijnlijk geen enkele belangstelling voor de nieuwste, zeer moeilijk te bevatten theorieën aanwezig was — en die te overtuigen. Toen voormalige constructivisten eenmaal, niet alleen in principe maar feitelijk, hun afhankelijkheid van ateliers en tentoonstellingsruimten afzwoeren en gingen werken op het gebied van propaganda, vormgeving en theater, werd hun werk veel toegankelijker en verstaanbaarder voor het publiek.

De eerste stappen in de richting van de nieuwe publiekskunst werden gezet met de officiële festiviteiten in 1918 voor de eerste verjaardag van de oktoberrevolutie. Straten en pleinen werden versierd met ontwerpen van enorme afmetingen en duizenden mensen waren betrokken bij de grootse en symbolische opvoering van recente historische gebeurtenissen. Behalve de heruitvoering van de bestorming van het Winterpaleis werden er grootse allegorische festivals georganiseerd. De theaterdirecteur, Vsevolod Meyerhold, bedacht reusachtige modellen van steden uit het verleden en voor de toekomst naar ontwerpen van de constructivisten Alexander Vesnin en Ljubov Popova voor de viering van 'Strijd en Overwinning', die hij voor het congres van de Derde Internationale had voorbereid. In deze schouwspelen hanteerde de regisseur enorme drommen soldaten en burgers. Zijn eerste massale spektakel was 'Blokkade van Rusland', dat in juni 1920 werd uitgevoerd. Hierbij gebruikte hij Petrograd (de nieuwe naam voor St. Petersburg, dat enige jaren later nogmaals werd omgedoopt tot Leningrad) als toneeldecor, waarin hij ook van een slagschip gebruik maakte, zijn eigen groep spelers de individuele rollen liet spelen en een groot aantal soldaten van het rode leger als koor liet optreden.

Een van de grootste massaspektakels was 'Naar de Wereldcommune' in juli 1920 waar 4000 soldaten en matrozen aan meededen, waarvoor vuurtorens waren opgesteld aan de rivier de Neva in Petrograd in combinatie met lichten, sirenes, geschut van losse flodders, banieren en vlaggen.

Zulke spektakulaire massastukken waren propaganda-oefeningen, waarin veel elementen zijn toegepast, die al te signaleren zijn in het werk van Majakovsky, Tatlin en de constructivisten rond Rodchenko. Die algemene trend in de kunst om de voorstelling te laten varen ten gunste van het weergeven van feiten, waarin constructie, het werken met fysieke of feitelijke materialen steeds meer in de plaats kwam van compositie en voorliefde voor esthetiek, vond op het sociale vlak zo een gelijkwaardige vorm, waarin duizenden toeschouwers tot deelnemers konden worden. Theater en vervolgens film en architectuur maakten van alle constructivistische middelen gebruik om hun publiek in sociaal opzicht bewuster te laten functioneren.

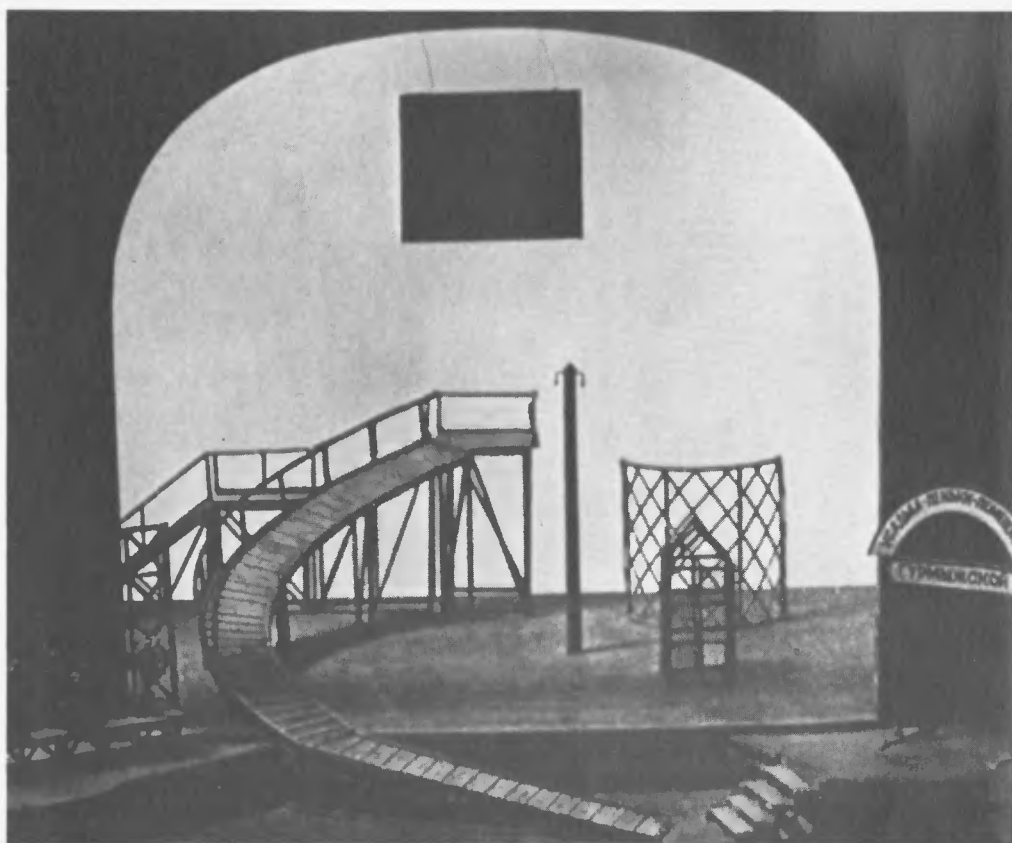
Schilders en beeldhouwers, wier werk een minder publiekgericht karakter had dan het werk van theater- of filmregisseurs of architecten, pasten hun werk zoveel mogelijk aan bij de publiekgerichte media. In dit opzicht was de in Rusland traditionele band tussen schilders en theater van vitaal belang. Alle centrale figuren van het constructivisme werkten in het theater. (...)

De kinetische vondsten, die Popova construeerde voor Meyerholds opvoering van een tragische klucht en Stepanova's dekors voor een satire met glijbanen, hellingen



V.V. Lyutse, Biomechanische oefeningen, 1922

en valluiken vormden een perfecte sculpturale tegenhanger van Meyerholds atletische biomechanica 2). De dekors kregen de vorm van gymnastiektoestellen. Popova's decor verwijst naar een windmolen in de tekst van het toneelstuk zonder dat zij het publiek de geringste kans geeft te vergeten dat zij in feite in een theater zitten en niet in de buurt van een windmolen. De wieken en zeilen — één met letters van de naam van de toneelschrijver — draaien rond volgens de loop van het verhaal, snel op spannende momenten en vertraagd bij andere. Stepanova's decor heeft in elkaar klappende bankjes en andere circusattributen. Wat betreft de constructie doet zij geen poging om de kant van het constructivistisch materiaalonderzoek uit te gaan. De dekors van 1922 en 1923 lieten kinetische sculpturen zien. Op zichzelf vormden zij niet meer het intensieve structuuronderzoek waar bepaalde constructivisten in 1921 mee bezig waren geweest. Zij waren nu onderdeel van een groter geheel en het



V.F. Federov, Maquette voor 'Het Bos', 1924 (regie V.E. Meyerhold)

materiaal dat werd onderzocht was nu het materiaal van het theater. Een lichtvoetiger uitdrukking van zo'n samenwerking is de film *Aelita* van 1924 naar het ontwerp van Alexandra Exter over een revolutie op de planeet Mars op een illusionistische maar buitengewone wijze. Exters ruimtetijdperk, dekors en kostuums voor de episodes op Mars staan in een enorm ingewikkelde en vermakelijke constructivistische omgeving. De figuren zelf, in uit plastic, ijzerdraad en hout samengestelde kostuums, die met hun stijve onderdelen vaak de beweging belemmeren, zijn veranderd in bewegende sculpturen.

1) Vladimir Majakovsky (1893-1930) Russisch dichter en toneelschrijver

2) Biomechanica werd als term door Meyerhold gebruikt om een systeem van gecontroleerde beweging op het toneel te beschrijven, waarin het lichaam van de speler eerder als materiaal werd gezien dan als een expressief middel. In plaats van pathetische gebaren kwam er een atletisch optreden op het toneel dat begon te lijken op een circusarena of een music-hall. Meyerhold liet het toneel liever agressief leeg dan de illusie van tijd en ruimte te scheppen; hij gebruikte geen voetlichten en voorzag slechts in een minimaal decor, dat vaak als een akrobatisch toestel dienst deed.

Futurisme

Uit: Beeldend bewegen. Een ruwe schets van de ontwikkeling van de moderne dans in relatie tot de beeldende kunst
KAA 1981

Het begin van de futuristische activiteiten werd ingeleid door de publikatie van het eerste Futuristische Manifest, februari 1909, in het Franse dagblad *Le Figaro*. De Italiaanse auteur van dit manifest Marinetti wilde het publiek wakker schudden, de passiviteit doorbreken.

In oktober 1910 verscheen Marinetti's eerste theatermanifest getiteld: 'Manifesto dei Dramaturgi Futuristi'.

'Wij futuristen', schreef hij, 'moeten auteurs leren het publiek te minachten'.

Enkele jaren later in 1913 werkte Marinetti zijn ideeën omtrent theater uit en formuleerde ze in het manifest 'Il teatro di Varietà'. De futuristische stukken moesten worden uitgevoerd in variététheaters, omdat deze theaters volgens hem gelukkigerwijs niet belast waren met tradities, leermeesters of dogma's. De stukken waren onlogisch, hadden geen verhaal, geen illusie en geen symbolen.(...)

Het publiek moest deel uitmaken van de opvoering. Bijvoorbeeld door het uitlokken van gevechten, het verkopen van verschillende kaartjes voor dezelfde stoel of door het insmeren van stoelen met lijm. Het publiek ontkwam er zo niet aan om mee te



G. Balla, Decor voor 'Machina Tipografica', 1914

doen. Het was een manier om een overbrugging te krijgen van de (nog steeds) ingebakken scheiding publiek — presentatie. (...)

Het variététheater was gericht op absurditeit. De absurditeit doorgetrokken tot het onpersoonlijke, het machinale, de machine. Zo schetste een manifest regels voor lichaamsbewegingen gebaseerd op de staccato bewegingen van machines. Giacomo Balla's 'Machina tipografica' (drukpers) van 1914 realiseerde deze instructies in een privé voorstelling gegeven voor Diaghilev. Twaalf mensen, ieder een deel van een machine, voerden bewegingen uit voor een achterdoek waarop alleen het woord 'Tipografica' was geschilderd. Achter elkaar staande simuleerden zes personen met de armen uitgestrekt, een zuiger, terwijl de andere zes een wiel voorstelden, aangedreven door de zuiger. De voorstellingen werden gerepeteerd om mechanische nauwkeurigheid te bereiken. Eén deelnemer beschreef hoe Balla de spelers in geometrische patronen had opgesteld, waarbij hij ieder van de mensen opdroeg 'de ziel van de individuele onderdelen van een rotatiepers voor te stellen'. Iedere deelnemer kreeg een klanknabootsend geluid toegewezen om zijn of haar specifieke beweging te begeleiden.

De 'Handelaar in harten' van Prampolini en Casavola, opgevoerd in 1927, combineerde marionetten en menselijke gestalten. Levensgrote poppen, zoals de 'Primitieve Dame' en de 'Mechanische Dame' waren aan het plafond opgehangen. Meer abstrakt van ontwerp en minder mobiel dan de traditionele marionetten, traden deze figuren samen met levende acteurs op.

Futuristische balletten

Een essentieel motief achter deze mechanische poppen en het bewegend decor was de door de futuristen op zich genomen plicht gestalten en decor te integreren in één doorlopende environment. Balla experimenteerde in 1917 met de choreografie van het decor zelf, waarbij hij zich baseerde op Strawinsky's 'Vuurwerk'.

Uit: Frank Whitford, Bauhaus Londen 1984

Op het eerste gezicht zou het opnemen van een theatercursus in het Bauhausprogramma vreemd kunnen lijken. Hoe kon theatervormgeving en theaterproductie nu thuishoren in een school die in eerste instantie gericht was op kunstnijverheid en design.

Het bestaan van een theaterwerkplaats lijkt echter minder eigenaardig als je het gewicht, dat de school hechtte aan publiekgerichte kunst, in aanmerking neemt. Theater is misschien van alle kunsten wel het meest publiekgericht. Het is bovendien een kunstvorm waarin verschillende media gecombineerd worden en op die manier is er een parallel met de architectuur.

Een theatervoorstelling eist net als een gebouw de nauwe samenwerking van een aantal verschillende kunstenaars en ambachtslieden, die als een team te werk gaan. Het Bauhaustheater was daarom meer dan een randactiviteit; het vormde een vitaal onderdeel van de school, dat voorzag in bewegingslessen, kostuum- en toneelontwerpen en regie.

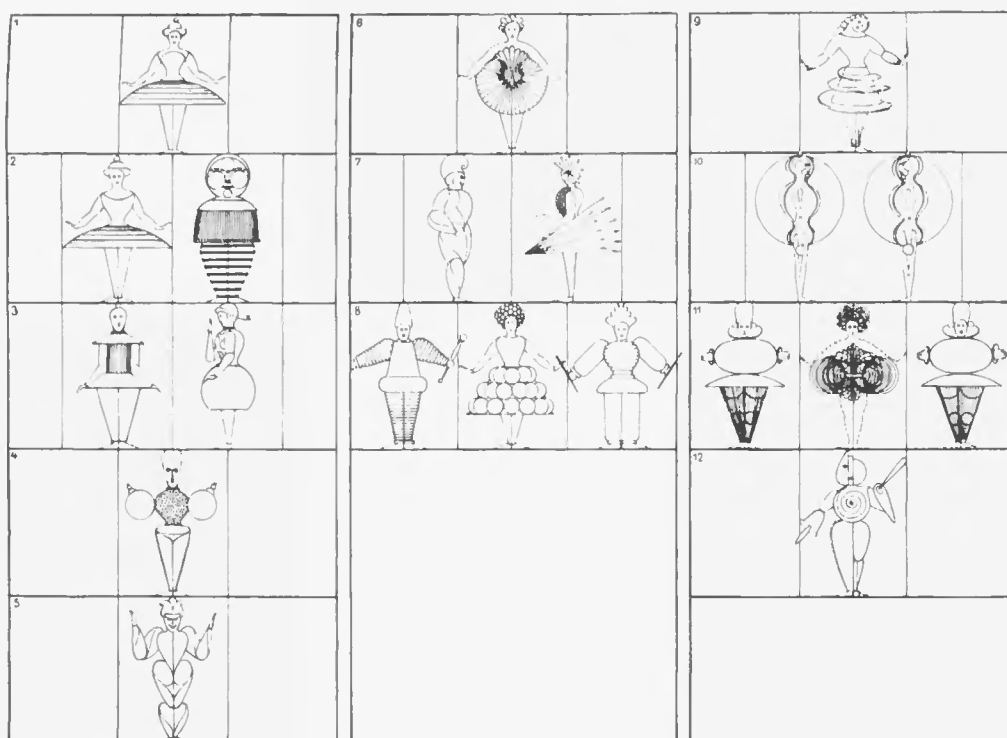
Uit: Mieke Kolk, Pikturale feesten. De geschiedenis van het decor in: Kunstschrift 1978/2

Als men de acteur verwijderd, kan het theater tot abstracte elementen worden herleid: vormen en kleuren die in de ruimte bewegen in samenhang met korresponderende klanken. Het beste voorbeeld van dit soort theater is het Triadisch Ballet van de Duitse schilder Oskar Schlemmer, ontworpen in 1912 en tien jaar later, op muziek van Hindemith 1) uitgevoerd.

Mechanische balletten

In 1923 komt Schlemmer die al op de beeldhouwafdeling van het Bauhaus werkte, aan het hoofd te staan van de theaterwerkplaats, samen met de Hongaar Laszlo Moholy-Nagy. De werkplaats trekt veel studenten van de andere afdelingen aan, niet alleen om het plezier, dat theatermaken vaak betekent, maar vooral omdat de schilders, beeldhouwers en architecten hun kleuren, vormen en structuren hier in beweging kunnen zetten, kunnen experimenteren met alle mogelijke combinaties in steeds veranderde ruimtes. En om de theorieën van Schlemmer die de acteur als figuur en als 'beweging' in die ruimte probeert te plaatsen. Schlemmer begint zijn onderzoekingen, geheel volgens het Bauhaus-idee, met het

beeldend materiaal. Zeer systematisch probeert hij een grammatika van de theateer-elementen samen te stellen, hun waarde en toepassingsmogelijkheden uit te testen. Eerst, vanzelfsprekend, de visuele elementen: vorm, kleur en licht. Zo ontstaan abstracte, mechanische, bewegingsspelletjes: zijn eigen 'Figurales Kabinett' en een aantal Mechanische Balletten van leerlingen. Andere studenten houden zich met Moholy-Nagy, met reflecterend lichtspel bezig. Schlemmer noemt deze producties het pure 'schouwtoneel' — voor de mens is alleen maar een plaats aan het schakelbord. De volgende stap wordt nu gedaan naar het 'speeltoneel' waar het lichaam en de bewegingen van de acteur centraal staan. En hierin onderscheidt het Bauhaustheater zich van wat Moholy-Nagy de 'mechanische excentriciteit' van de Futuristen, de Expressionisten en Dadaïsten noemt. Hij is het eens met hun verzet tegen het theater zoals het is, tegen het representatieve karakter ervan dat verwijst, symboliseert en niet echt is, niet direct gebeurt. Maar afzien van het materiaal van de acteur, zijn emotionele en lichamelijke middelen, dat gaat Moholy-Nagy te ver. Hij gebruikt de acteur wel degelijk, zij het als louter vormgevend element, gelijkwaardig aan de andere elementen en op voorwaarde dat deze afziet van iedere 'literaire belasting'.



O. Schlemmer, Figurenplan voor het 'Triadisch Ballet', 1924-26

Oskar Schlemmer nu start de tweede fase van onderzoek: het menselijk lichaam in zijn verhouding tot de ruimte. Later schrijft hij zijn bevindingen op in 'Mensch und Kunstfigur', dat het toonaangevend geschrift van het Bauhaustheater wordt. De mens, zo stelt hij, kan de ruimte over hem laten heersen, de ruimte dan gezien als een verzameling van planimetrische en stereometrische betrekkingen. Deze wiskunde van de ruimte komt overeen met de geometrie van de menselijke bewegingen zoals die in gymnastiek, in ritmisch dansen en lichaams oefeningen te zien zijn. Het zijn mechanische rationele bewegingen. Bepaalt de mens zelf echter de ruimte, de mens met zijn hartslag, zijn bloedsomloop, zijn ademhaling, zijn hersenen en zenuwactiviteiten, dan is deze organische mens het centrum van die ruimte die hij met zijn bewegingen en uitstraling schept. Het is de danser, die beide situaties opneemt en verweeft, hij volgt zowel zijn lichaam als de ruimte, zijn eigen gevoel en het gevoel van de ruimte.

Wandelende architectuur

Eén middel om deze mogelijkheden uit te drukken is het toneelkostuum. Schlemmer ontwerpt vier basiskostuums die hij respectievelijk 'wandelende architectuur', een 'ledepop' (marionet), een 'technisch organisme' en een 'ontstoffelijking van het lichaam' noemt. Praktische toepassing van deze ideeën had Schlemmer al in zijn Triadisch Ballet laten zien. Een volgende stap is dan de 'natuurlijke' mens te confronteren met de abstracte mens, de marionet in alle afmetingen. Schlemmer verwacht van dit naast elkaar zetten een vervreemding die hun beider eigenschappen des te beter zal laten uitkomen. Het is een vergelijkbaar effect, met wat in het poppenkastspel kan optreden, waar een pop een aantal menselijke eigenschappen moet uitdrukken, 'net echt' doet, maar altijd zijn zelfde houten kop behoudt. Op dit punt breekt Schlemmer zijn werk in het Bauhaus af. Aan de derde fase waarin het spreek- of muziektoneel aan de orde had moeten komen, komt hij niet meer toe. Dat wil zeggen, niet in het eigen, schitterend ingerichte theater in Dessau waar het Bauhaus in 1925 naar toe was verhuisd. Binnen het officiële theater, waar Schlemmer vanaf het begin van de twintiger jaren voor heeft ontworpen, kreeg hij nog alle kans om zijn uitgangspunten toe te passen.

1) Paul Hindemith (1895-1963) Duits componist

Vernieuwingen vanaf de jaren zestig

Uit: Antje von Graevenitz, Kunst als
gebeurtenis
Gebeurtenis als kunst
in: Kunstschrift 1978/2

...trivialiteit, letterlijkheid, provokatie, verrassing, verveling en participatie - vindt men ook in de latere ontwikkelingen binnen de beeldende kunst terug, zoals bij Cobra, Fluxus, Proces- en Situatie-kunst, Bodyart en 'Performance-kunst'. Maar er kwamen andere nieuwe elementen bij en door het gebruik van media als film en video ontstond er een nieuwe terminologie waardoor de voorwaarden, de doeleinden en de resultaten veranderd zijn.

Afgezien van bovengenoemde factoren kan men verder stellen dat, ook al worden de Dada-beweging en deze recentere stromingen tot de beeldende kunst gerekend, niet de afbeelding van bijvoorbeeld een persoon op een schilderij of als beeldhouwwerk centraal staat, maar de kunstenaar zelf. De kunstenaar kan bijvoorbeeld zichzelf voor een bepaalde tijd tot kunstwerk verklaren. De kunstenaar wil in dat geval een sterkere identifikatie van de kijker met het werk mogelijk maken, door tussenstations overbodig te maken, omdat de taal van bewegingen, gedrag en emotionele expressie nu eenmaal meestal makkelijker wordt begrepen.

Wanneer de afgesproken tijd waarin de kunstenaar het kunstwerk is, is verlopen, heeft hij niets meer om aan de mensheid te overhandigen: er is niets meer dat bewaard kan worden, tenzij het vastgelegd is op foto's, video of film, op geluidsbanden en/of in beschrijvende teksten. Maar de media brengen hun eigen voorwaarden mee en maken er altijd iets anders van. Het origineel is voorgoed verdwenen, al is herhaling natuurlijk mogelijk. In tegenstelling tot wat in het theater gebruikelijk is, gaat het de beeldende kunstenaar meestal om een eenmalig werk, om het origineel.

Het stukje tijd uit het leven van de kunstenaar, het stukje tijd waarin zijn kunstwerk bestaat, kun je omschrijven als een 'gebeurtenis'. (...)

Overeenkomsten zijn er ook: net als in een statisch kunstwerk kan de gebeurtenis een orde, een compositie hebben. Maar ook als er niets gebeurt in de zin van het woord zoals we het dagelijks gebruiken, is er toch sprake van een 'kunstgebeurtenis': het is stil, de tijd verstrikt en iemand, bijvoorbeeld de kijker, zit te wachten.

De uitvoering van zo'n gebeurtenis is een voorwaarde. Zelfs als er niets bepaalds wordt gedaan, dan is er toch opzettelijk toe besloten 'niets bepaalds' te doen. De beslissing van de kunstenaar is ook bij dit soort kunst het uitgangspunt.

Kenmerkend was tot nu toe, dat de uitvoering opzettelijk anti-theatraal was: de kunstenaar probeerde nooit een volmaakt akteur te zijn, die een andere figuur — net echt — wilde uitbeelden. Maar dat wil niet zeggen dat hij een amateur is, want dat zou betekenen dat hij het stadium van goed akteur nog niet bereikt heeft. Hij blijft gewoon zichzelf en 'doet' iets, soms iets heel gewoons, soms iets ongewoons. 'Ongewoon' wordt het sowieso, want volgens de tussen de kunstenaar en zijn publiek gemaakte afspraak vindt het gebeuren plaats in het kader van de beeldende kunst.

Nu moeten de voorwaarden gedefinieerd worden die zo'n gebeurtenis tot beeldende kunst maken. Er zijn verschillende manieren waarop een kunstenaar zijn werk in het kader van de 'kunstgebeurtenis' kan plaatsen.

Hij kan zich bijvoorbeeld tot een kunstvoorwerp verklaren, tot het moment waarop hij dit weer beëindigt.

Hij kan alleen de inhoud van zijn handeling tot een kunstwerk verklaren en niet zichzelf. Hij is dan de uitvoerende figuur, alleen zijn daden vormen het kunstwerk.



Abramovic en Ulay, Relation in Time, 17 hours, 1977

Hij kan ook de verbeelding van, of de emotionele reacties bij de kijker tot kunstwerk verklaren. In dit geval zijn hij en zijn handelingen, hij en zijn gedrag, alleen maar de werktuigen die tot taak hebben het kunstwerk uit te lokken.

Wanneer de kunstenaar zijn hele manifestatie richt op het vastleggen ervan via media als foto's, video-tape, geluidsbanden etc., heeft zijn manifestatie alleen een produktiegerichte functie. Zijn manifestatie is pas af, wanneer hij vastgelegd is en bekeken en/of beluisterd kan worden.

(...)

Ook vroeger waren soms levende mensen onderdeel van een kunstwerk: zo werden tijdens hoffeesten, passiefeesten en andere kerkelijke spelen, of optochten 'levende beelden' (tableaux vivants) uitgebeeld. Maar wat de moderne tijd betreft worden pas weer sinds Dada mensen bij kunstwerken betrokken, al was dat om volstrekt andere redenen dan vroeger. De Dadaïsten willen juist niet doen alsof ze een statisch beeld voorstellen. Het tijdelijke moment en het gebeurtenis-karakter van hun werk was voor hen veel belangrijker.

(....)

Jaren later vormde een dergelijke methode de basis van de Fluxus-beweging, die zich vanaf 1961/62 binnen de Westerse cultuur manifesteerde. Deze beweging was verwant met de 'happenings' maar met dit verschil dat participatie van het publiek bij Fluxus niet vereist was, al ontstond die weliswaar vaak spontaan. De Fluxus-voorstellingen bestonden vaak uit een combinatie van muziek en theater, waarbij men door de ideeën van de Amerikaanse komponist John Cage beïnvloed was. Deze zag kunst als een proces dat identiek moest zijn aan het dagelijkse leven; in zijn concerten in de jaren vijftig in Amerika maakte hij op een onkonventionele manier gebruik van muziekinstrumenten, gewone geluiden en stilte. Al eerder had de futurist Luigi Russolo iets dergelijks gedaan in zijn concerten met gewone geluiden.

Puur toonmateriaal, net zo puur als kleur en vorm: brommen, exploderen, kraken enzovoort.

(...)

De indirecte stelling van de Dadaïsten, dat iedereen een creatieve rol binnen een kunstwerk speelt als hij maar op zijn eigen manier reageert, had waarschijnlijk zijn sterkste effect en vervolg in Nederland. Weliswaar was de ontdekking van de 'noodzakelijke participatie' en de happening, door de generatie van John Cage en Allan Kaprow, uit Amerika overgekomen, maar in Nederland bestonden er al utopieën zoals de 'Homo ludens' van Huizinga 1) en 'Nieuw Babylon' van Constant 2) — een fictieve staat, waarin de burgers door de automatisering hun handen vrij zouden hebben voor een speelse creativiteit.

Het waren voornamelijk de provo's, die deze ideeën gretig aangrepen en die zelfs in Dada-theorieën anarchistische teksten terugvonden. In zijn 'kreatief manifest' van 1964, dat pas in 1967 gepubliceerd werd, schreef Roel van Duyn, 'Onze creativiteit. Ik bedoel ermee het vermogen om in de ideeën, emoties, acties en objecten origineel te zijn'.

Voor dit doel moest het publiek van oude formaliteiten loskomen. Van Duyn predikte dan ook:

'Disharmonie. Ik keur zekerheid af, ik pleit voor twijfel, onrust, ontworteling. Ik wil tegen alles en niets zijn...'

Het begon met Robert Jasper Grootvelds eerste zaterdagavond happenings in 1965, een datum die wel wat later ligt dan de eerste Amerikaanse en Europese happenings die binnen het kader van de beeldende kunst plaats vonden — als manifestaties die door galeriën en andere kulturele instanties georganiseerd werden. Maar in de Amsterdamse straten en op het Spui werd het anders. Dit spel werd ernst en de oproep van de provo's tot een speelse anarchie, waarin het mogelijk werd een vuurtje te stoken, fietsen in het openbaar wit te schilderen, rozijnen uit te delen en naakte mensen met verf in te smeren, werd door overheid en politie slechts als een oproep tot verstoring van de openbare orde begrepen. Het speelse element en het feit dat het de bedoeling was een model voor een ander soort cultuur, samenleving te presenteren werden weggewuifd. Het hielp ook niet veel dat de provo's vaak riepen: 'imaazje, imaazje'.

De afspraak berust dus op de welwillendheid van beide kanten: die van de acteur/kunstenaar, en die van de kijker. Bij de happenings werd wel sterk de nadruk gelegd op de betrokkenheid van het publiek, waardoor 'kunst en leven' dichter bij elkaar worden gebracht. Spel, bedreiging, geweld, allerlei provocerende handelingen werden gebruikt om de happening tot een inspiratiebron voor alternatieve inzichten aangaande het gewone leven te maken. Sommige kunstenaars, zoals de Duitser Wolf Vostell, hoopten op deze manier de politieke bewustwording van het deelnemend publiek op gang te brengen.

Hoewel beeldende kunst, die met mensen en door middel van mensen wordt uitgebeeld al een ruim zestig jaar oude traditie is, is het nog steeds voor grote groepen van het publiek een tamelijk ongewone aangelegenheid. Voor wie zich realiseert dat 'Body- en Performance-kunst' op een traditie steunt is de shockerende werking ervan misschien minder. Pas dan wordt ook duidelijk dat het bij 'Body-art' en 'Performance-kunst' gaat om andere betekenissen en bedoelingen dan bij Futuristen, Dadaïsten, action-painters, Fluxus en happening kunstenaars.

Zelfobservatie en zelfpenetratie, de verwisseling van subjeet en objekt, identifikatieproblemen, sadisme en masochisme zijn tot nu toe voornamelijk de gebieden waarbinnen body-art zich afspeelt. Soms ook gaat het om vorm-relaties zoals de betrekkingen van een lichaam tot een bepaalde ruimte en tijd, waarin het zich beweegt. In de Performance-kunst kwamen deze thema's ook aan de orde, maar dan verpakt in meer verhalende situaties, waarin soms een maatschappelijk gegeven gereflekteerd werd: zoals godsdienst, geweld, travestie, het feminisme en frustraties, die in de kinderjaren zijn ontstaan. Het individuele karakter van het kunstwerk is dus niet meer individueel bedoeld, maar verwijst naar situaties die voor veel mensen overkomen. Uit 'Body-art' en 'Performance-kunst' komen twee zienswijzen naar voren:

1. Kunst, die gebruik maakt van het - echte - menselijk lichaam kan opgevat worden als een poging om naast de 'abstrakte kunst' een lijfelijke, concrete, 'figuratieve' kunst

te laten bestaan in de twintigste eeuw. Pogingen om kunst en leven één te laten worden, zijn binnen de beeldende kunst al sinds de tijd van de Jugendstil, dus al ruim tachtig jaar, ondernomen. Toen luidde het devies: kunst is leven, leven is kunst. Men probeerde deze stelling toen door de aanpassing van gedrag, mode, stijl van het interieur etc. tot werkelijkheid te maken.

2. De laatste ontwikkelingen van 'Body- en Performance-kunst' kan men ook als pogingen beschouwen om naast de rationele stromingen als konstruktivisme, minimal art, computerkunst en de systematische kunst, weer het direkt 'menselijke' emotioneel beleefbaar te maken en centraal te stellen.

Er zijn in dit artikel allerlei vormen van beeldende kunst besproken die theatrale aspecten hebben, toch blijft er een subtiel maar essentieel verschil met wat wij onder theater verstaan. Het is typerend voor de beeldende kunst, dat bij iedere gebeurtenis waarbij de mensen lijfelijk betrokken zijn, direkt of indirekt de vraag naar de 'ontgrenzing' van de kunst wordt gesteld. Bij het theater wordt een dergelijke vraag naar de grenzen van de kunstvorm nauwelijks met deze nadrukkelijkheid gesteld. De voortdurende ontgrenzing van de beeldende kunst wordt dus juist als criterium gehandhaafd. De poging om uit het kader te stappen lijkt daarom absurd, omdat deze stap juist binnen de categorie beeldende kunst hoort. En deze kontekst deelt de beeldende kunst nog steeds niet met het theater.

1) J. Huizinga (1872-1945) Nederlands historicus

2) Constant (Nieuwenhuys), geb. 1920 was mede-oprichter van Cobra en ontwierp later experimentele architectuurprojecten

Uit: Rainer Wick, Happening in:
Tentoonstellingscatalogus
Kunstübermittlungsformen vom
Tafelbild zum Happening
Berlijn, Neue Nationalgalerie 1977

In principe kan allereerst vastgesteld worden dat het bij de happening niet om een stilistisch verschijnsel gaat, maar om een zelfstandig artistiek medium, dat, net als bijvoorbeeld het schilderij, de collage of het environment, de meest uiteenlopende



Allan Kaprow, Plan voor een happening.

stilistische verschijningsvormen kent. Kaprow, de grondlegger van de happening in de V.S., heeft dit alleszins duidelijk uitgelegd: 'Iedereen die zich met een bepaald medium bezighoudt, verandert voortdurend.... Men kan zeggen, dat een bepaalde stijl achterhaald schijnt te zijn maar het medium stelt men toch niet ter discussie. En het is een medium, dat sommigen van ons ontdekten, géén stijl. Stilistisch zijn mijn happenings al duizendmaal dood en begraven'.

(...)

Om allereerst via een omschrijving vat te krijgen op het medium happening, moge hier een citaat volgen uit het boek 'The Theatre of Mixed Means' van Richard Kostelanetz:

'Bij een echte happening is het script zó vaag, dat onverwachte gebeurtenissen in een niet te voorziene volgorde kunnen optreden. De handelingen en rollen van de deelnemers zijn slechts schetsmatig omschreven. Hoewel gewoonlijk een globaal scenario vantevoren vastligt, kan de deelnemer bepaalde onderdelen toch vrij improviseren... In de echte happening zijn er geen grenzen aan de ervaring van tijd en ruimte, dat wil zeggen de factoren tijd en ruimte blijven veeleer open dan gesloten. Echte happenings spelen zich gewoonlijk niet op een toneelpodium af, dat de ruimte afgrenst en de handeling in een bepaald brandpunt concentreert maar in natuurlijke omgevingen als bijvoorbeeld een stuk bos, een zwembad, een station of een hele stad.'

'Zuiver' in de door Kostelanetz aangegeven zin zijn de meeste happenings van Allan Kaprow (Kaprow geeft al geruime tijd de voorkeur aan de term 'activity' boven het door hem zelf gelanceerde begrip happening), evenals die van zijn geestverwant Wolf Vostell, die de happening als volgt omschrijft:

'In scène gezette of geïmproviseerde gebeurtenis; stukken uit de realiteit.

Voorstellingen van feiten, realiteiten, dromen, die niet gebonden zijn aan vaste ruimtes maar op vele plaatsen in de stad mogelijk zijn. Namelijk op de plekken waar eigenlijk dit soort gebeurtenissen plaats vindt, bijvoorbeeld vliegveld, autokerkhof, slachthuis, parkeergarage enzovoort.'

In tegenstelling tot de nauwer omschreven en minder sterk op het esthetische gerichte 'Fluxus event' heeft de happening dikwijls structurele uitbreidingen tot doel in de zin van een totaal-kunstwerk, dat de beperkte beeldende mogelijkheden van traditionele artistieke media te boven gaat. Elementen uit het theater, de muziek, de dans, de film, schilder- en beeldhouwkunst worden hiertoe aan het kunstwerk toegevoegd of er in geïntegreerd. Daarmee wordt met de happening een traditie voortgezet die — afgezien van ideeën over het historische 'Gesamtkunstwerk' — vooral aanknoopt bij het Dadaïsme van de jaren '20. Het is dus geen toeval dat de happening-kunstenaars zich graag op de Dadatraditie beroepen en dat Dada zoiets als een 'cultureel totem' voor hen betekent. (...)

Michael Kirby 1) definieert de happening als 'een vorm van theater waarin verschillende elementen, waaronder niet-vooraf uitgestippelde handelingen, georganiseerd zijn tot een structuur.'

Hoewel in de Amerikaanse literatuur, en ten dele ook in Duitsland, de tendens bestaat om de happening bij de geschiedenis van het theater in te delen, is het toch moeilijk om tussen de 'echte' happening en het traditionele, aan het toneelpodium gebonden theater een verband te leggen. Dat de happening als zelfstandig medium ten opzichte van andere media afgegrensd moet worden, schijnt in zoverre ook gerechtvaardigd als de vertegenwoordigers van de 'zuiverere' happening daar op blijven hameren. Dit afgezien van het feit dat dit autonome medium verschillende elementen van vooral beeldende, muzikale en theater-herkomst in zich verenigt, waarbij begrippen als 'beeldend' of 'muzikaal' weliswaar in zeer ruime zin zijn op te vatten. Men hoeft slechts te verwijzen naar John Cage, wiens radicaal grensoverschrijdende ideeën over muziek voor een hele reeks happening-kunstenaars een voorbeeldmatig karakter hadden.

Moet de happening als medium nauwer omschreven worden, dan blijkt het element 'niet-vooraf uitgestippelde handeling' bijzonder vruchtbaar. Het karakteriseert de omstandigheid dat de happening wat betreft tijd, ruimte en handeling veel minder vastgelegd is dan wat er op het toneel gebeurt in het traditionele theater. Voor het probleem van de ruimte betekent dit, dat de happening niet langer aan het

toneelpodium gebonden is maar uitgebreid kan worden tot al-omvattende dimensies.(...)

Ook mensen fungeren als materiaal in de happening; hun aanwezigheid, meer nog, hun deelname is een beslissende faktor bij het medium happening.

In tegenstelling tot het traditionele theater, waarin de toneelspeler in normale gevallen een duidelijk omschreven, tamelijk precies gevormd karakter opgelegd krijgt, dat soms tot in details wat betreft spraak, mimiek en gebaren vastligt, kortom: een toneelrol speelt, gaat het bij het gedrag van de 'performer' in de happening alleen om een pretentieloos, alledaags handelen.

Reeds in 1953 heeft Merce Cunningham, een van de voornaamste vertegenwoordigers van de 'New Dance', een stuk met de titel 'Collage' opgevoerd, waarin 15 ongeoefende dansers optraden, die eenvoudige, volstrekt niet-gestileerde bewegingen en handelingen uitvoerden als bijvoorbeeld rondlopen of haarkammen. Dat betekent dat de regievoorschriften of beter de regiesuggesties, zoals ze in de scenario's van happenings genoteerd staan, in het algemeen geen betrekking hebben op een kunstmatige rol maar op gewone handelingen, die niets nabootsen en niets voorstellen. De uitvoering is niet afhankelijk van professionele toneelspelers of getrainde dansers maar kan in principe door iedereen gedaan worden.

Hier treedt het verschil tussen theater en happening als medium scherp aan het licht. Als Uri Rapp in zijn theater-sociologisch onderzoek 'Handeln und Zuschauen' de bezoeker in zijn rol van toeschouwer al als medebepalend voor de situatie kenschetst, dan geldt deze zeer rake omschrijving in bijzondere mate voor het publiek bij een happening; in het optimale geval is het publiek hier niet als toeschouwer maar als deelnemer medeverantwoordelijk voor wat er tijdens de happening gebeurt. In de verwezenlijking van de deelname- of participatiegedachte, van het inschakelen van het publiek bij de laatste fase van het creatieve proces, is een wezenlijk vernieuwend moment in de recente kunst te zien, ook al is de participatiegedachte in principe niet nieuw.

(...)

Maar ook vanuit de kunstenaar gezien is de realisering van de participatiegedachte een moment in de ontwikkeling, dat maatschappelijk gezien zijn oorsprong vond in het brede spectrum van alle mogelijke democratiseringsbewegingen(....). De Amerikaanse happening-kunstenaar Al Hansen ziet de deelnemers dientengevolge als 'collega's'. Deze schijnbare rolverving tussen kunstenaar en publiek kan, als de omstandigheden het toestaan, tot een in sociologisch opzicht zeer explosieve rolomkering leiden, waarbij aan het publiek alle verantwoordelijkheid voor het nemen van initiatieven overgedragen wordt en de kunstenaar veeleer een passieve toeschouwersrol aanneemt.

1) Michael Kirby, Happenings. New York/Londen 1965

Uit: Janny Donker, Nieuwe media infiltreren theaterbeeld in: Kunstschrift 1987/1

Bij 'visuele vormgeving' moet niet alleen gedacht worden aan de traditionele visuele aspecten van theater, decor en kostuums. Van 'decor' in de zin van een meer of minder illusionistische afscherming van de speelplek is vaak niet eens sprake: ook de 'kale' theaterruimte kan worden bespeeld, met behulp van licht en rekvisieten.(...) Diaprojectie en film als immateriële en veranderlijke visuele elementen binnen theaterproducties kunnen zelfs in een traditioneel decor worden ingepast. Maar video en televisie, gebonden als ze zijn aan vorm en afmetingen van het beeldscherm, brengen een nieuw vormgevingsprobleem in. Dat niet alleen: zij vertegenwoordigen binnen het theater bij uitstek 'de media', de door onzichtbare handen geprogrammeerde beeldbuizen waarlangs onze dagelijkse overdosis informatie de huiskamers binnenspoelt — informatie waaruit ons beeld van de werkelijkheid tegen wil en dank wordt opgebouwd.(...)

Bij een dergelijke combinatie van media wordt duidelijk welke consequenties het gebruik van de elektronische media voor de theatervormgeving heeft. Film en diaprojectie kunnen qua formaat worden aangepast bij de schaal van de werkelijke ruimte en van de menselijke lichamen op het toneel. Ze kunnen het toneelbeeld zelfs geheel beheersen en de context bepalen waarin het spel gespeeld wordt, bijvoorbeeld wanneer acteurs worden geconfronteerd met sterk vergrote beelden van de werkelijkheid. De monitor daarentegen blijft een lastig meubelstuk op de planken.

Terwijl het licht, dat gebruikt wordt om dia's en film te projecteren, in aard en sterkte nauwelijks verschilt van het gebruikelijke toneellicht, staat de beeldbuis onhebbelijk hel te stralen, ook als er niets bijzonders op te zien is. De monitor is niet ontworpen om in grote ruimtes door velen tegelijk te worden bekeken, zodat men er in het theater meestal een hele batterij van nodig heeft. (...)

De elektronica zorgt voor een radicale verandering in de theatervormgeving. Niet de wanden en de vloer bepalen de ruimte maar de lichtbronnen.(...)

Uit: Janny Donker, Je kunt een viool
bekijken als een beeldhouwwerk
in: Kunstschrift 1987/1

Theater, in de breedste betekenis van het woord, is een samengesteld medium. Waar muziek voor het oor en een schilderij voor het oog bestemd zijn, daar worden we vanaf het podium langs beide kanalen benaderd, en het oog neemt daarbij zowel stilstaande beelden als bewegingen waar, terwijl het oor naast muziek en tekst nog met vele andere soorten van geluid te maken kan krijgen. Men kan ook zeggen dat in het theater beeldende kunst, architectuur, bewegingskunst — dans, mime, acrobatiek —, literatuur en muziek samenkomen. Niet allemaal in elke voorstelling, niet steeds in dezelfde verhoudingen, maar wel zo regelmatig dat vaste samenwerkingsverbanden konden ontstaan. De geschiedenis van die samenwerkingsverbanden is de geschiedenis van het theater, de opera, het ballet. Maar daarnaast hebben al die verschillende kunsten hun eigen geschiedenis, een eigen ontwikkeling die van invloed kan zijn op hun rol binnen het samenwerkingsverband op het podium.(...)

Ten aanzien van dit samenwerkingsmodel (dat mutatis mutandis ook voor het teksttoneel geldt) zijn twijfels gerezen. Moet het visuele aspect wel per definitie ondergeschikt blijven aan het gezongen of geacteerd drama? Moet de beeldende inbreng beperkt blijven tot het invullen van een achtergrond voor de handeling? Waarom geen gelijkwaardigheid tussen visuele vormgeving, tekst, muziek en spel? Uiteindelijk wordt dat spel gedragen door de zichtbare beweging van menselijke lichamen — zolang hij op de planken te zien is functioneert elke speler als een visueel vormgever. Maar de beeldende kunstenaar die op voet van gelijkheid gaat optreden met componist, tekstschrijver en regisseur moet meer in zijn mars hebben dan de recepten voor een passend decor. Dan gaat de deur open voor kunstenaars die niet eens theaterervaring hebben, maar wel impulsen binnenbrengen uit de eigen ontwikkeling van de beeldende kunst.

Die beeldende kunst gaat in zo'n geval buiten zijn boekje, maar ook andere bij het theater betrokken disciplines wagen zich op het ogenblik op andermans terrein zonder zich om de daar vereiste bevoegdheden te bekommeren. Dansers gaan teksten zeggen, mensen met een acteursopleiding staan opeens achter het slagwerk, musici bouwen hun optreden uit tot een performance. Dat brengt risico's mee. Het kan een compliment zijn als men van een tekst gebracht door een danser of mimespeler zegt 'dat een acteur het nooit zo zou doen'. Maar in plaats van te verrassen door een onorthodoxe benadering, kan het resultaat natuurlijk ook ondergaan in amateurisme.

Een sterke impuls tot branchevervaging is uitgegaan van het verschijnsel 'performance', een kunstvorm die in de jaren zeventig (na eerdere aanzetten in de Fluxus-beweging) vooral opkwam vanuit de wereld van de beeldende kunst en waarbij de kunstenaar zijn eigen lichaam — eventueel in samenspel met objecten en omgeving — als 'instrument' gebruikte. Performances voldeden zelden aan gangbare theatrale normen, en in de beste gevallen toonden ze juist daardoor aan dat het ook anders kan dan die normen voorschreven.(...)

Betekenen al die beeldende activiteiten in het theater nu ook een winst voor de beeldende kunst? Dat valt op het ogenblik nog slecht te beoordelen. Wel kan gesteld worden dat de beeldende kunst buiten het theater meer te bieden heeft dan wat er tot nu toe op de planken is terechtgekomen. Blijkbaar gaat de belangstelling van theatermakers niet automatisch uit naar de meest geavanceerde beeldende kunst van vandaag. En blijkbaar voelen beeldende kunstenaars zich op de planken nog niet uitgedaagd tot beeldende vernieuwingen.

Martha Graham

Uit: Mary Clarke and Raymond Crisp,
Design for Ballet
Londen 1978

De ware aard van de moderne dans, die naar buiten trad als een theatervorm die absoluut anders is dan ballet in de jaren twintig en dertig in de V.S., betekende ook dat de uitgangspunten voor het design volledig nieuw waren. Het tekort aan geld voor iets meer dan een functionele aankleding voor de danswerken van Martha Graham (...) was er de oorzaak van dat allerlei decoratieve rommel werd afgewezen. Alle kenmerken die associaties opriepen met ballet zoals fantasie, charme en liefelijkheid, waren uiterst verwerpelijk. De serieuze aard van de moderne dans, de eigen danstaal, het sociale bewustzijn en de persoonlijke expressie zorgden ervoor dat de meeste moderne dansvoorstellingen, afgezien van een paar basisrekwisieten, een streng en puriteins aanzien hadden. Toch moeten wij naar Martha Graham kijken voor een belangrijke vernieuwing in de vormgeving maar ook in de werkwijze en de inhoud van de dans dankzij haar samenwerking met een beeldhouwer.
(...)

Zijn sculpturale objecten verenigen zich met Grahams choreografieën: zij functioneerden meer als toevoegingen en weerspiegelingen van de choreografie dan als decoratieve aanhangsels, ongeacht hun elegante of gepolijste vorm. (...) Zelden zijn in de westerse kunst dans en decor zo sterk geïntegreerd als in het theater van Martha Graham.

Uit: Beeldend bewegen. Een ruwe schets van de ontwikkeling van de moderne dans in relatie tot de beeldende kunst
KAA 1981

Merce Cunningham danste in Martha Grahams groep van 1939 tot 1945. Hij gaf weer nieuwe impulsen en keerde zich tegen deze toen weer traditioneel geworden dans. Hij verwierp de inhoud in traditionele zin, namelijk het verhaal of de emotie. De dans komt voort uit de beweging, de activiteit zelf, buiten alle 'betekenis' om. Het lopen bijvoorbeeld heeft op zich al een specifieke expressie, immers iedereen loopt anders. De interpretatie van zijn dans liet hij over aan de toeschouwer. De vernieuwingen van Cunningham in de dans lopen parallel met de ontwikkeling in de muziek van de componist John Cage, met wie hij veel heeft samengewerkt.
Cunningham:

1. Elke beweging kan materiaal zijn voor een dans. Iedere alledaagse handeling heeft op zich al een choreografische waarde.
2. Elke beweging kan door elke beweging gevolgd worden, rekening houdend met de natuurlijke lichamelijke beperkingen.
3. Toeval is bepalend in de bewegingsstructuur.
4. De muziek, de kostuums, het decor, het licht en de dansers hebben elk hun eigen logica en identiteit.
5. Elke danser in een geheel (groep) zou ook een solist kunnen zijn.
6. In elke ruimte kan worden gedanst.
7. Dansen kan alles tot onderwerp hebben, maar stelt in eerste instantie het menselijk lichaam, zijn bewegingen, centraal.

De beweging werd ontdaan van al wat haar niet eigen is: de persoon van de danser, het milieu waarin hij beweegt, het publiek zelf, en bovendien verlost van de kunstmatige sierlijkheid van het klassieke ballet en van de uitdrukkingsdoeleinden van de moderne dans van Graham.

De beweging wordt tot voorwerp, een doel op zich. De opeenvolging van de bewegingen werd zonder vooringenomenheid bepaald.(...)

Volgens Cunningham gaven volledig onafhankelijke, afzonderlijke activiteiten, die op dezelfde tijd en plaats gebeurden, een hogere mate van expressieve vrijheid.

Ook de muziek stond onafhankelijk van de dans. Zo bestond de samenwerking van John Cage en Merce Cunningham bijvoorbeeld enkel uit de afspraak dat er een stuk zou worden gemaakt van acht delen met elk een lengte van twee minuten. Ze werkten er ieder voor zich aan.

In 1944 gaven zij hiervan de eerste opvoering in New York. Cage speelde op zijn geprepareerde piano (sponsen, spijkers etc. tussen de pianosnaren), Cunningham danste op ritmes die soms wel en soms niet synchroon liepen met die van Cage. De decors en het licht volgden hetzelfde principe.

De schilder Robert Rauschenberg ontwierp decors en bonte verlichtingen bij de stukken van Cunningham die geen 'sterdanser' speciaal belichten, tenzij door een toevallige en willekeurige kruising van kleur en vorm. Het decor niet als visuele omlijsting van de dans, maar als een element dat haar eigen wetten bepaalt

(temidden van klanken, voorwerpen en bewegingen).(...)

Van 1954 – 1965 heeft Robert Rauschenberg intensief samengewerkt met Merce Cunningham, door het maken van de 'sets' en kostuums voor zijn stukken.

Uit: Mary Clarke en Raymond Crisp,
Design for Ballet
Londen 1978

Een laatste aspect van Cunninghams werk moet nog vermeld worden: zijn gebruikmaking van het toeval. Hoewel zijn werken een nauw omschreven choreografie hebben, kunnen hun onderlinge relaties en uiteindelijke vorm afhankelijk zijn van door het toeval bepaalde technieken. Dit kan zich ook uitstrekken tot de concrete opbouw van de enscenering; (...) vooral Robert Rauschenberg leverde sommige ensceneringen met een bijzonder inspirerend karakter, die van voorstelling tot voorstelling en van theater tot theater konden verschillen.

(...)

In een bepaald stuk maakte Rauschenberg een 'monster' van rommel achter het toneel dat elke voorstelling anders was maar altijd in combinatie met één of meer lichten, die griezelige schaduwen wierpen als het aan een lang touw over het donkere toneel werd getrokken.

Ook doopte Rauschenberg voor sommige voorstellingen lappen in verf en hing die op het toneel zó te drogen, dat ze gedurende de gehele uitvoering bleven druipen. De dansers wisten nooit wat ze aan zouden treffen als ze 's avonds naar het theater terugkeerden.

Robert Wilson

is in 1941 in Texas geboren. Hij werkt als performance-kunstenaar, ontwerper, regisseur, schrijver en producent. Zijn theaterstijl is nogal door de performance-kunst beïnvloed: er is een consequente reductie van de handelingen op het toneel, waarbij de nadruk ligt op de opeenvolging van fraaie beelden. Deze worden gekenmerkt door licht- en tooneffekten, die met een uiterste precisie zijn uitgekend. Er zit geen verhaal in deze 'opera's': in plaats daarvan is er een ontwikkeling in thema's en variaties als bij een (muzikale) compositie. Elke afzonderlijke akte, iedere scène kan op zich zelf of in de context van de andere akten en scènes en in een verschillende opeenvolging uitgewerkt en bekeken worden.

Oorspronkelijkheid en invloed

Uit: John Rockwell, Robert Wilson's
Stage Works: Originality and Influence
in: Robert Wilson, The Theatre of
images
Contemporary Arts Center, Cincinnati
1984

Als alle grote theatervernieuwers is Robert Wilson oorspronkelijk. Maar net als de meesten, die oorspronkelijk van geest zijn, komt hij niet uit het niets voort. Hij is altijd van harte bereid geweest het werk van zijn medewerkers te erkennen – zozeer, dat de dankzeggingen in het programmaboekje bij een stuk als 'Einstein on the Beach' bepaald overdreven aandoen. Zo ook met invloeden van buiten zijn naaste omgeving, zowel uit het heden als uit het verleden. Herinneringen aan van alles en nog wat duiken in zijn werk op – van oudere theater-pioniers tot schilders, tot psychotherapie, tot dans, tot elk soort uitvloeisel van doorendoor Amerikaanse popcultuur. Maar dat maakt het nauwelijks minder de moeite waard en het vermindert ook niet onze waardering voor zijn individualiteit.

Grote oorspronkelijke geesten leggen een zo sterke artistieke persoonlijkheid aan de dag, dat zij invloeden van anderen verwerken tot iets nieuws. Ondanks het beslissende aandeel van anderen blijft elk werk van Wilson ontegenzeggelijk een Wilson.

In de avant-gardistische kunstenaarsgemeenschap van New York in de jaren zestig waaruit Wilson voortkomt, hadden de beeldende kunsten een overheersende positie. Vanwege deze overheersing en omdat Wilson een schilder was, was het voor zijn eerste critici vanzelfsprekend de nadruk te leggen op zijn verwantschap met de visionaire, laat-surrealistische en mystiek-structurele schilders uit die tijd. Deze verwantschappen en invloeden blijven overeind staan maar in feite is Wilson vóór alles een man van het theater. Hij werkt voor het theater, hij maakt toneelvoorstellingen (of 'opera's', zoals hij ze nadrukkelijk wenst te noemen). De discussie over zijn werk moet vooral gevoerd worden in het licht van de belangrijkste theatervernieuwers van de laatste eeuw.



Bob Wilson, CIVIL warS, 1983

Het mag misschien al te eenvoudig lijken maar de theatervernieuwingen van de laatste honderd jaar worden het best zichtbaar door ze in twee kampen te verdelen: de visionair-mystieke en de naturalistisch-sociologische. Met andere woorden, er is een bepaald soort drama geweest dat in de 19de eeuw opdook als een parallel van de burgerlijke roman en dat zich ontwikkelde tot progressief naturalisme; episch theater en van meer recente datum het politiek bewuste agit-prop activisme. De minder hooggegrepen drama's die Broadway, het Londense West End en veel van de regionale theaters in Amerika tegenwoordig nog steeds vullen zijn maar een verwaterd anachronisme, dat is overgebleven van het naturalisme en dat voor het grootste deel niet meetelt als serieuze kunst.

De tegenhanger van deze beweging is de visionair-mystieke, waarin men een afstamming van Richard Wagner kan zien. Robert Wilson behoort zeer zeker tot deze visionair-mystieke school.

Begrippenlijst

amphitheater

- ovaal complex dat een arena omvat met trapsgewijze zitplaatsen er omheen

body-art

- In de late jaren zestig werd het eigen lichaam door kunstenaars als materiaal gebruikt.

enscenering

- is het in scène zetten of het voor het toneel of de film gereed maken.

Fluxus

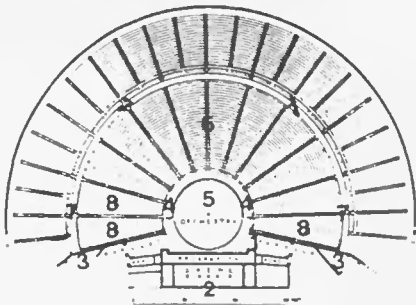
- Onder deze naam werden in de jaren zestig internationale festivals georganiseerd en publikaties uitgegeven door gelijkgestemde kunstenaars. De voorkeur ging vooral uit naar groepsactiviteiten. Het doel was te komen tot een wisselwerking tussen kunst en dagelijks leven, waardoor kunst voor iedereen begrijpelijk zou zijn. Met 'Fluxus-event' wordt een gebeurtenis bedoeld, die iedereen overal kan laten plaatsvinden. Kunstenaars legden alleen enkele instructies vast voor uit te voeren handelingen, die één of meer personen moesten uitvoeren.

Gesamtkunstwerk

- is een term die tijdens de Romantiek in zwang kwam om een muziek-dramatisch kunstwerk aan te duiden. Tekst, muziek, inscenering en uitvoering zijn tot een onverbreekelijk geheel samengesmolten. Vooral Richard Wagner streefde deze kunstvorm na.

Grieks theater

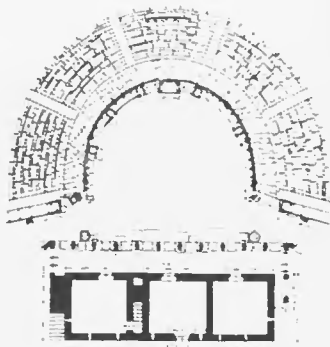
*het orchestra-type
5de eeuw - helft 4de eeuw
voor onze jaartelling*



- Hierin zijn twee vormen te onderscheiden:
 - bestaat uit drie delen: het theatron (de toeschouwertribune), de orchestra (de ronde dansplaats) en de skènè, het toneelgebouw. De toeschouwers zitten in de openlucht op een trapsgewijs oplopende tribune, het theatron. Dit theatron beslaat iets meer dan een halve cirkel en ligt om een cirkelvormig speelveld, de orchestra. Oorspronkelijk stond achter de orchestra een tent, de skènè. In een latere fase is men een vast toneelgebouw gaan gebruiken, dat ook skènè wordt genoemd en dat wordt gebruikt als opslag- en kleedruimte. Achter de skènè bouwt men later een zuilengalerij, die tot foyer dient. Het gehele complex is altijd tegen een helling gelegen. Trappen en looppaden maken de zitplaatsen bereikbaar. De zitplaatsen bestaan uit vrij diepe treden: een plaats om te zitten en een plek voor de voeten van de rij toeschouwers er boven. Deze theatervorm is zeer democratisch: er kunnen heel veel mensen in en overal is de voorstelling goed te horen en te zien.

Op periakten, hoge brede prisma's, werden beschilderde panelen aangebracht. Deze prisma's konden ronddraaien om hun as. Elke zijde had een eigen beschildering voor het soort stuk dat werd gespeeld, een tragedie, een komedie of een satyrspel. Al naar behoefte konden deze panelen een slag worden gedraaid.

*het proskenion-type
eind 4de - midden
2de eeuw voor onze
jaartelling*



- Er zijn twee belangrijke verschillen met het orchestra-type:
 1. Voor de skènè of het toneelgebouw, dat nu twee verdiepingen heeft, staat een zuilengaanderij of veranda, het proskenion. Tussen beide gebouwen is een houten dak aangebracht.
 2. Een gedeelte van het cirkelvormige grondvlak van de orchestra wordt afgesneden door het proskenion. Waarschijnlijk is de functie van het proskenion in de loop van de tijd veranderd van decor tot speelplankier. De ruimte van de orchestra wordt tegelijkertijd steeds kleiner.

- happening** — is een 'gebeurtenis', die als kunstvorm gebracht wordt. Hierbij is meestal sprake van een groot publiek, dat directe invloed op de gang van zaken kan hebben. De plaats die er voor gekozen wordt is vaak openbaar, de straat bijvoorbeeld.
- intermezzo** — betekent letterlijk iets ergens tussenin. Oorspronkelijk was het een kort tussenspel van meestal komische aard tussen de bedrijven van een toneelstuk. Tijdens de Italiaanse renaissance werd het steeds verder uitgebouwd met muziek en dans tot een zelfstandig geheel.
- performance** — is een vanaf de late jaren zestig ontwikkelde kunstvorm, die verwant is met de happening. Meer dan bij de happening wordt hier echter gebruik gemaakt van rekwisieten en technische hulpmiddelen (video en geluidsapparatuur). De kunstenaar hoeft het werk niet zelf uit te voeren.
- periakten** — zie onder Grieks theater
- proces- en situatie-kunst** — is een kunstvorm, waarin vooral het verloop in tijd en ruimte van gebeurtenissen en ervaringen zichtbaar gemaakt wordt, meestal met behulp van foto, film of video.
- proskenion** — zie onder Grieks theater
- orchestra** — zie onder Grieks theater
- skènè** — zie onder Grieks theater
- theatron** — zie onder Grieks theater