

# De rol van theatertechniek in hedendaagse Gesamtkunstwerken

een onderzoek naar de samenwerking der middelen

*Bachelorscriptie*

de Theaterschool, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten

door Hendrik Walther, Student Opleiding Techniek en Theater, Groep U

[hendrik@hendrikwalther.com](mailto:hendrik@hendrikwalther.com)

onder begeleiding van Jan-Derk van den Berg en Hubertus Martin Mayr

Amsterdam, 9 april 2015

# De rol van theatertechniek in hedendaagse Gesamtkunstwerken

Inleiding	3
1 De historische context van het idee Gesamtkunstwerk en het gebruik van techniek	7
1.1 Richard Wagner	8
1.2 Edward Gordon Craig	13
1.3 Erwin Piscator	17
1.4 Samenvatting	21
2 Analyse van hedendaagse Gesamtkunstwerken	22
2.1 Christoph Schlingensief	23
2.1.1 Analyse: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir	25
2.2 Heiner Goebbels	32
2.2.1 Analyse: De Materie	34
2.3 Katie Mitchell	41
2.3.1 Analyse: The Forbidden Zone	43
3 Vergelijking van de rollen der middelen	50
3.1 Vergelijking rol van het decor	51
3.2 Vergelijking rol van geluid	52
3.3 Vergelijking rol van licht	52
3.4 Vergelijking rol van video	53
3.5 Vergelijking samenwerking tussen middelen	53
Conclusie	55
Bronnenlijst	57
Afbeeldingen	60

## Inleiding

Een onderwerp voor mijn scriptie te vinden was niet gemakkelijk. Ik wilde mij vooral inhoudelijk met theater bezig houden in plaats van over een technisch fenomeen of over het praktische werkveld te schrijven. Dit niet alleen omdat voor mij de inhoud van een encenering of performance veel belangrijker is dan de techniek-op-zich, maar ook om mijn visie te kunnen ontwikkelen over wat techniek inhoudelijk binnen theater kan zijn en wat voor mogelijkheden zij kan opleveren. Dit is namelijk ook waar de opleiding “Techniek en Theater“ over gaat. In mijn eigen werkpraktijk was ik vaak door ontbrekende inhoudelijke en theatrale integratie van de techniek in enceneringen of performances ontevreden over mijn rol als enkel dienende licht- of videotechnicus. Ik heb vaak de indruk dat de functie van de techniek in een groot deel van hedendaagse enceneringen gereduceerd is: Zij ondersteunt de sfeer, die de tekst en de acteurs door hun spel al creëren. Het licht, geluid en video hebben vaak enkel de rol om de semiotiek<sup>1</sup> van een andere discipline over te nemen en na te bootsen. Zij hebben geen eigen lijn maar dragen enkel bij aan een vermenigvuldiging van tekens op het toneel.

Naast deze indruk is het zo, dat ik als technicus al heel wat theatervoorstellingen technisch ondersteund heb, maar aan de andere kant ook zelf theater maak. Om deze reden besloot ik om onderzoek naar potentiële verbindingpunten tussen deze twee aspecten van theatermaken te doen. Een onderzoek hoe de hiërarchie binnen de enkele middelen in hedendaags theater werkt, leek mij interessant. Het woord *Gesamtkunstwerk*, dat vaak in samenhang met het werk van Richard Wagner wordt gebruikt, roept in deze context interesse en verwachtingen op: De term laat mogelijkheden tot verbindingen van normaliter gescheiden aspecten in voorstellingen vermoeden en wekt zelfs hoop op de kans op versmeltingen van alle theatrale middelen tot een harmonische eenheid, oftewel de mogelijkheid van alle tekens om iets eigens aan het geheel toe te voegen.

De Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann schrijft in zijn boek “Postdramatisches Theater“ dat een kenmerk van het door hem zogenoemde

---

<sup>1</sup> Semiotiek is de theorie der tekens. Over tekens op het toneel heeft de Duitse theaterwetenschapper Erika Fischer-Lichte in haar boek “Semiotik des Theaters (1983)“ geschreven: Alles wat zich op het toneel bevindt is een symbool voor iets en kan geduid worden. Niets op het toneel is er toevallig.

postdramatische theater<sup>2</sup>, de “Enthierarchisierung<sup>3</sup> der Theatermittel“ kan zijn. Hierbij doelt hij op een theater waarin de middelen elkaar niet dubbelen, maar aanvullen. Elk middel op zich op het toneel vertelt dus iets anders. Het tegendeel hiervan is dus, dat de tekst iets vertelt dat vervolgens door andere theatrale middelen als decor, licht en geluid nog eens uitgebeeld wordt, waardoor de recipiënt eigenlijk meerdere keren hetzelfde op toneel ziet.<sup>4</sup> Geloof men in de klank van het woord en de associaties die de term Gesamtkunstwerk oproept, dan zouden alle disciplines binnen een theaterproductie tot hun recht moeten komen. Deze overwegingen brengen mij tot de kernvragen van mijn onderzoek, dat oorspronkelijk is uitgegaan van een persoonlijke strijd met de ondergeschikte rol van techniek binnen een hedendaagse theaterproductie.

**Wat is het idee Gesamtkunstwerk en hoe werken de middelen daarin samen?** Daarbij komen nog andere aspecten kijken: Hoe verhouden de makers van deze totale kunstwerken zich tot de hiërarchie van de middelen? Wordt er thans daadwerkelijk in de zin van de bovengenoemde onafhankelijkheid van tekens theater gemaakt? Kan techniek ook een narratieve rol krijgen? Hoe zetten makers van Gesamtkunstwerken techniek in en wat beogen zij daarmee? En ten slotte: Kan de techniek haar dienstbaarheid achter zich laten?

De voorliggende scriptie houdt zich dus bezig met de zoektocht naar een optimale samenwerking van de verschillende media en de rol van de techniek in deze context.

## Werkwijze

In hoofdstuk 1 ga ik de geschiedenis van het idee Gesamtkunstwerk aan de hand van de theatermakers Richard Wagner, Erwin Piscator en Edward Gordon Craig belichten. Het zijn allemaal theatermakers die zich tussen 1850 en 1950 met het fenomeen Gesamtkunstwerk bezig hebben gehouden en techniek in het bijzonder in hun theater hebben ingezet. Natuurlijk zijn er meer makers die over het Gesamtkunstwerk hebben nagedacht, maar de namen van bovengenoemden zijn vaak te lezen in desbetreffende boeken over totale kunst, als “Total Theatre“ van theaterwetenschapper Kirby<sup>5</sup>, of in het

---

<sup>2</sup> Lehmann heeft dit begrip zelf geïnitieerd. Zijn onderzoek daarna wat het precies is, laat verschillende aspecten zien, onder andere dat het theater niet meer op het drama op zich gefocust is.

<sup>3</sup> Letterlijk vertaald: onthierarchisering, bedoeld is een loslaten van hiërarchie.

<sup>4</sup> Lehmann, 2006: p. 86-87

<sup>5</sup> Kirby, 1969: p. XIII - XXXI

boek "Digital Theatre"<sup>6</sup>. Onder de genoemde theatermakers is Wagner de kunstenaar die het begrip Gesamtkunstwerk groot gemaakt heeft, Craig is een van de vernieuwers van de decorvormgeving en Piscator is een pionier wat betreft het inzetten van film en dus video.

Vervolgens ga ik in hoofdstuk 2 hedendaagse Gesamtkunstwerken met focus op het samenspel van de middelen - en in het bijzonder de techniek - analyseren. De makers die ik daarvoor gekozen heb zijn Christoph Schlingensief, Heiner Goebbels en Katie Mitchell. *Christoph Schlingensief* wordt vaak in verschillende media als Gesamtkünstler omschreven, ook door zijn bijzondere verbinding van film en theater.<sup>7</sup> Er is zelfs een boek met de titel "Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief" verschenen, dat al zijn werk probeert te analyseren.<sup>8</sup> Schlingensiefs voorstelling "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" is exemplarisch, omdat zij zich met Schlingensiefs leven en zijn oeuvre bezig houdt. *Katie Mitchells* live video shows worden door de kranten vaak als Gesamtkunstwerken omschreven.<sup>9</sup> Zo ook de voorstelling "The Forbidden Zone", waaraan ik in het technische team heb meegewerkt. Theatermaker en componist *Heiner Goebbels* heeft een bijzondere verhouding tot het Gesamtkunstwerk en vraagt in zijn tekst "Gegen das Gesamtkunstwerk" een herdefinitie van het begrip en de verhouding tussen de tekens.<sup>10</sup> Ik heb voor "De Materie" gekozen omdat ik de voorstelling zelf bezocht heb en omdat deze voor Goebbels werk kenmerkend is.

Voor een nadere analyse van het samenspel der tekens in deze voorstellingen heb ik exemplarische en bijzondere scènes gekozen, waarin de verschillende rollen binnen het samenspel duidelijk worden.

Natuurlijk zijn deze voorstellingen alleen maar voorbeelden van Gesamtkunstwerken en kunnen u geen volledig beeld van alle hedendaagse Gesamtkunstwerken bieden, maar in verband met de overzichtelijkheid en beperktheid van deze scriptie vraag ik de lezer om begrip hiervoor.

In hoofdstuk 3 volgt een vergelijking van de rol van de technische middelen uit de onderzochte voorstellingen en het samenspel met elkaar daarin. Vervolgens ga ik een

---

<sup>6</sup> Dixon, 2007: p. 41-45

<sup>7</sup> Diez, Eine höhere Art von Humor

<sup>8</sup> Janke en Dumele, 2011: p. 1

<sup>9</sup> Meyer, Das tödliche Gift der Familie Haber

<sup>10</sup> Sandner, 2002: p. 138

samenvatting van de hele scriptie in hoofdstuk 4 maken en een conclusie trekken, dus de hoofdvraag beantwoorden.

Deze scriptie is bedoeld voor geïnteresseerde theatermakers en -technici, die op zoek zijn naar een vernieuwend gebruik van technische middelen of die zich afvragen of de hiërarchie op toneel wel altijd zo moet zijn zoals ze vaak te zien is.

# 1 De historische context van het idee Gesamtkunstwerk en het gebruik van techniek

Het begrip *Gesamtkunstwerk*, vertaald: totaalkunstwerk, heeft geen eenduidige definitie. Voor het eerst werd dit begrip door de filosoof Karl Friedrich Eusebius Trahdorff in 1827 in zijn boek *Aesthetik oder Lehre der Weltanschauung der Kunst* genoemd.<sup>11</sup> Daarin omschrijft hij dat verschillende kunsten, namelijk het woord, de muziek, het gebaar en de dans, de mogelijkheid hebben om tot een eenheid te versmelten.<sup>12</sup> Dit is een romantisch idee, dat ervan uitgaat dat kunst universele poëzie is en dus waarheid kan uitstralen. Richard Wagner heeft dit begrip bij een breder publiek geïntroduceerd.<sup>13</sup> Sindsdien hebben verschillende kunstenaars uit de meest verschillende stromingen dit begrip gebruikt en op een andere manier uitgelegd. Het gaat vaak om een synthese van de kunsten, dus samensmelting van alle *specifieke kunsten* zoals tekst, decor, techniek en beweging. De grenzen tussen beeldende kunst, theater, muziek of choreografie worden door deze versmelting opgeheven. Toch is de definitie van het begrip Gesamtkunstwerk per maker en tijdstip altijd een andere: Vandaag, zo zegt cultuurredacteur van de Oostenrijkse krant 'Der Standard' Claus Philip, zou bijvoorbeeld naar Wagners definitie elke middelmatige film een Gesamtkunstwerk zijn.<sup>14</sup> De praktische mogelijkheden en de tijdsgeest vragen dus altijd om een herdefinitie van het begrip Gesamtkunstwerk, wat ertoe leidt, dat er eigenlijk geen algemeen geldige definitie voor is en het meer als een utopisch idee over de perfecte samenwerking van verschillende disciplines te zien is.

Het is vooral een begrip dat de optimale samenwerking tussen alle disciplines op het toneel omschrijft. Elk middel komt tot zijn recht en het kunstwerk leeft ervan, dat alle middelen iets naar de recipiënt communiceren. De uitvoering ervan is tevens per maker een andere. Een polyfoon en intermediaal<sup>15</sup> kunstwerk ontstaat.

Dit hoofdstuk gaat over de geschiedenis van Gesamtkunstwerk en welke rol de techniek erbij speelde.

---

<sup>11</sup> John, Gesamtkunstwerk

<sup>12</sup> Trahdorff, 1827: p. 312

<sup>13</sup> John, Gesamtkunstwerk

<sup>14</sup> Janke en Dumele, 2011: p. 136

<sup>15</sup> Intermediaal is een begrip uit de cultuurwetenschappen en omschrijft de verbinding tussen verschillende media.

## 1.1 Richard Wagner

Richard Wagner (1813 - 1883) was een Duitse componist, regisseur, schrijver en vernieuwer van de opera. Hij wordt tegenwoordig als een van de late romantici gezien en schreef een aantal beroemde 'muziekdrama's'<sup>16</sup> zoals *Tristan und Isolde*, *Parsifal* en de vierdelige cyclus *Der Ring des Nibelungen*. Om de best mogelijke uitvoering van zijn opera's te waarborgen bouwde hij zijn eigen theater in Bayreuth, het *Festspielhaus*. Daar vinden nu nog steeds jaarlijks de Bayreuther Festspiele plaats en er worden alleen zijn eigen opera's opgevoerd.<sup>17</sup>

Wagners idee van het Gesamtkunstwerk

Naast de muziekdramatische werken heeft Wagner ook meerdere theater- en muziektheoretische teksten geschreven, waarin hij onder meer zijn idee over het *Gesamtkunstwerk* nader uitlegde:

Wagner constateert dat de genres van de kunsten zich in allemaal verschillende richtingen hebben ontwikkeld. Deze *versplintering van de kunsten*<sup>18</sup> heeft volgens Wagner zijn oorsprong tijdens de Oudheid met de ondergang van de Griekse cultuur. In het Griekse drama ziet Wagner namelijk de verwerkelijking van een *Gesamtkunstwerk*: De versmelting van niet alleen tekst, maar ook muziek, gebaar, maskers en dans maken voor hem het volledige kunstwerk. De directe connectie van het theater met de samenleving, die zichzelf een spiegel voorgehouden krijgt, maakt het kunstwerk voor Wagner absoluut.<sup>19</sup>

Hij ziet daarentegen in zijn eigen tijd een groot verschil tussen de opera en het gesproken toneel en wil deze in zijn *Gesamtkunstwerk* weer samenvoegen, zodat de mens weer één met zijn eigen natuur wordt. Hiermee bedoelt hij dat de mens het verlangen naar een verbinding met de natuur heeft, een verbinding die hij kwijt geraakt is. Wagner ziet zijn *Gesamtkunstwerk* als "kunstwerk van de toekomst"<sup>20</sup>, waarin muziek, dichtkunst, dans en gebaar gelijkwaardig zijn. Door het *Gesamtkunstwerk* komt de mensheid volgens hem weer dichterbij de verloren verbinding met de natuur. Wagners idee over kunst is dus

---

<sup>16</sup> Wagner wilde af van het begrip opera en hanteerde daarom het begrip 'muziekdrama'.

<sup>17</sup> Westbroek, 2013: p. 9-36

<sup>18</sup> Wagner, 1850: p. 36-37

<sup>19</sup> Papke, 1999: p. 1-2

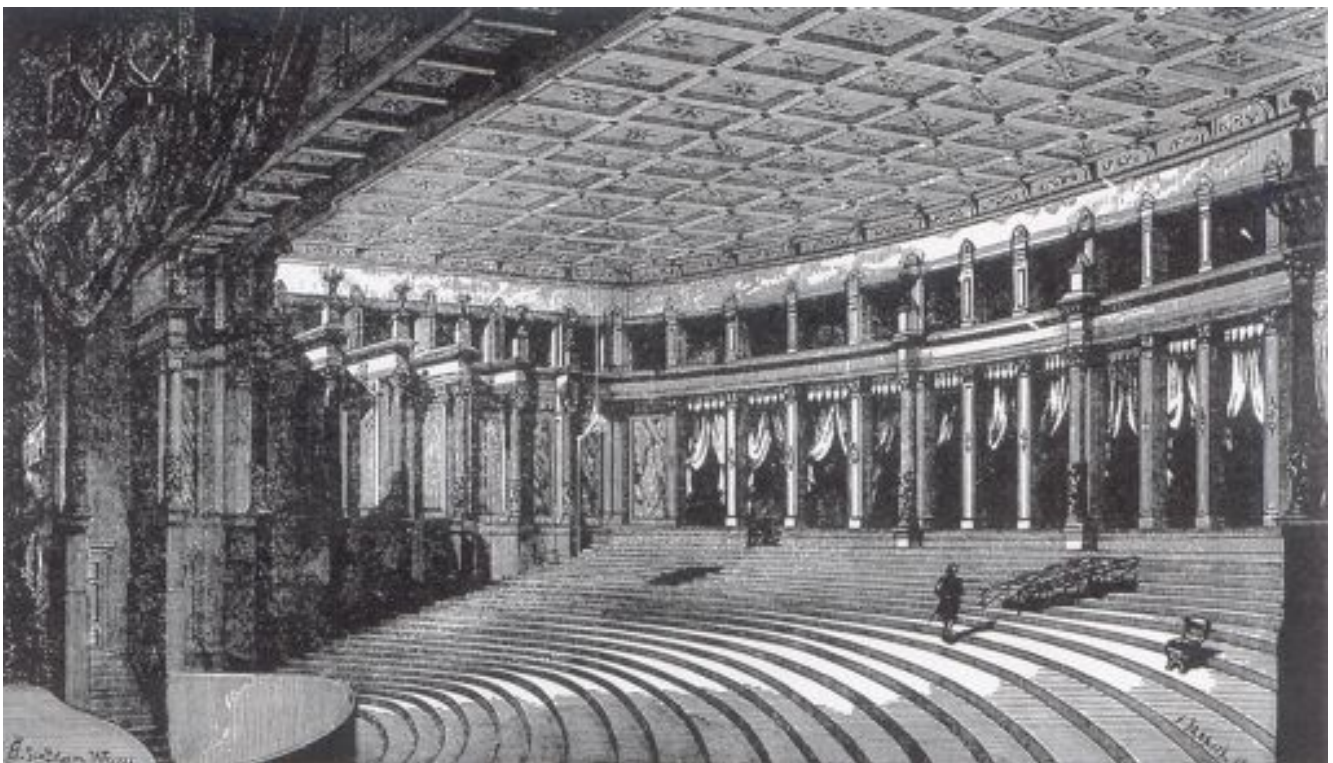
<sup>20</sup> Wagner, 1850: p. 36-37



kunstsociologisch, omdat hij ervan uit gaat dat kunst iets in de maatschappij kan veranderen.<sup>21</sup>

Leitmotive, het Festspielhaus, Wagner en de Techniek

Het Gesamtkunstwerk van Wagner is in zijn muzikale drama's te ontdekken, waarin hij door leitmotiven<sup>22</sup> een onderlaag inbouwde en waardoor tekst en muziek verschillende dingen konden vertellen. Omdat door het gebruik van leitmotiven muziek en tekst op elkaar reageerden, was het zo dat de muziek niet alleen muzikale vorm was maar ook de dramatische inhoud volgde. Deze manier van componeren zorgde dus voor een synthese van tekst en muziek.<sup>23</sup> Ook in het ontwerp van het Festspielhaus, waar hij meerdere theatertechnische vernieuwingen aanbracht, zit het idee van het Gesamtkunstwerk verwerkt. Hij verstopte het orkest door de orkestbak te verlagen, zodat de toeschouwer zich volledig op de actie op toneel kon focussen. De zichtlijnen voor de toeschouwers waren perfect, omdat hij de zitplaatsen naar Grieks voorbeeld in een amfitheater opstelling installeerde en van het gebruik van pilaren en zijbalkons afzag. Het publiek werd één



Zaal van Wagners Festspielhaus, geïnspireerd op Grieks amfitheater. Perfecte zichtlijnen, en een lage orkestbak om het orkest te verstoppen zijn goed zichtbaar.

---

<sup>21</sup> Papke, 1999: p. 2-6

<sup>22</sup> een muzikale bouwsteen, die bij Wagner grondthema is en dramatische handeling draagt. Deze wordt toegepast om symbolen, emoties, zaken of personen te karakteriseren

<sup>23</sup> Essers, 1997: p. 20-27

sociale klasse, elke toegangkaart kostte hetzelfde.<sup>24</sup> Akoestisch werd het theater zo gebouwd, dat het geluid van het orkest eerst naar het toneel kaatst en vanaf daar samen met de stemmen van de zangers terugkwam. Dit was dus een van de eerste audio-meng systemen, een systeem dat nog steeds werkt en geroemd wordt. Verder liet Wagner de nieuwste toneelmachines inbouwen zodat perfecte illusies gecreëerd konden worden.<sup>25</sup> Daarnaast zette hij rookmachines in en gebruikte hij een “stoom-gordijn“. Dit stond ten dienste van de absolute illusie, doordat het snelle changementen mogelijk maakte.<sup>26</sup> Een andere vernieuwing was, dat het zaallicht tijdens de voorstelling uitstond - een tegenstelling tot alle andere theaters waar het licht alleen maar gedimd werd.<sup>27</sup> De som van al deze vernieuwingen was bedoeld om voor een “volledige meeslepende ervaring“ te zorgen.<sup>28</sup>

*Soll diese Wirkung bereits rein und vollkommen sein, so wird nun der geheimnisvolle Eintritt der Musik Sie auf die Enthüllung und deutliche Vorführung von szenischen Bildern vorbereiten, welche, wie sie aus einer idealen Traumwelt vor Ihnen sich darzustellen scheinen, die ganze Wirklichkeit der sinnvollsten Täuschung einer edlen Kunst vor Ihnen kundgeben sollen. Hier darf nichts mehr in bloßen Andeutungen eben nur provisorisch zu ihnen sprechen, so weit das künstlerische Vermögen der Gegenwart reicht, soll Ihnen im szenischen wie im mimischen Spiele das Vollendetste geboten werden.* <sup>29</sup>

Wagner zegt hier, dat hij voor het publiek een volkomen en reële ervaring wil. Alleen het beste moet in alle disciplines aan het publiek geboden worden.

De vormgeving

De vormgeving die Wagner bij zijn enceneringen toepaste was niet vernieuwend. Hij gebruikte decors die in de stijl van de 19e



Een schilderij van een toneelbeeld voor Götterdämmerung.

<sup>24</sup> Brockett en Hildy, 2008: p.

<sup>25</sup> Dixon, 2007: p. 42

<sup>26</sup> Brockett en Hildy, 2008: p. 390-393

<sup>27</sup> Dit gebeurde aanvankelijk niet expres maar door een technische fout, maar er werd wel besloten om dit altijd zo te handhaven omdat het bij Wagners opvatting van een meeslepende theaterervaring, waarop de toeschouwer zich moet focussen, aansloot.

<sup>28</sup> Dixon, 2007: p. 42

<sup>29</sup> Wagner, Sämtliche Schriften, p.326f



Maquette voor “Die Walküre” van Josef Hoffmann (1876), de tweedimensionaliteit van de enkele onderdelen en de imitatie van de realiteit is goed te herkennen.

eeuw werden gemaakt. Dit betekent, dat er in feite een of twee elementen op toneel waren uitgevoerd, zoals bijvoorbeeld een rots of een trap. De rest van het toneelbeeld was op poten en friezen geschilderd en dus twee-dimensionaal.

Wagner eiste van het toneelbeeld dat het geen autonome verschijning zou zijn, maar dat het een “zwijgende achtergrond” voor zijn werk moest bieden: De ontwerper van zijn decors had zich te houden aan wat in de tekst stond. Aanvullend eiste Wagner ook dat mise en scène op het toneel bepalend moest zijn en het decor zich daaraan had aan te passen. Het decor had dus alleen maar een illustratieve en decoratieve functie.<sup>30</sup>

Wagners eisen aan de techniek zelf waren buitengewoon hoog. Hij vroeg om beelden en gebeurtenissen, die misschien alleen in een film realiseerbaar zouden zijn, zoals een neerstortende Wotan, die de toeschouwer dieper en dieper ziet vallen.<sup>31</sup>

Wagners ideaalbeeld van de grote meeslepende illusie werd in de uitvoering een teleurstelling. Zijn moeilijk te verwezenlijken scenische ideeën en de nog niet geëlektrificeerde techniek maakten een realisatie daarvan voor hem onmogelijk. Wagner was geïnteresseerd in een inzet van licht en video-achtige effecten, maar de inzet van

---

<sup>30</sup> Friedrich, 2006: p. 27

<sup>31</sup> Ibid. p. 33-34

gaslicht (licht werd pas geëlektrificeerd in 1883) maakte het voor Wagner echter moeilijk om de nagestreefde “echte illusie”<sup>32</sup> op te wekken. Ook de premature vorm van projectie vervulde zijn hoge eisen niet. Gefrustreerd door de in zijn ogen mislukte realisatie sprak Wagner aan het einde van zijn carrière de wens uit, dat na al het orkest onzichtbaar te hebben gemaakt, nu ook zijn theater “onzichtbaar moge worden”.<sup>33</sup>

### Stap naar de toekomst

Ook al was Wagners idee van het Gesamtkunstwerk alleen maar op een synthese van opera en drama gericht, schiep hij wèl een idee dat meerdere generaties van kunstenaars zou inspireren. Critici verwijten hem dat hij het idee van een Gesamtkunstwerk niet echt uitgevoerd heeft, omdat ook bij hem de muziek voorrang had en de tekst minder belangrijk was.<sup>34</sup> Ook het toneelbeeld mocht alleen maar ter illustratie dienen. Zijn interesse in techniek was door de grote aandacht daarvoor duidelijk, maar zoals uit de praktijk van zijn uitvoeringen bleek, diende de techniek eigenlijk alleen maar ter ondersteuning van dat, wat tekst en muziek ook al vertelden. Alle andere middelen buiten de tekst en de muziek werden een achtergrondplaatje of effect. Een perfecte synthese tussen de middelen heeft hij dus niet gerealiseerd, omdat een duidelijke hiërarchie en verdubbeling van tekens op toneel zichtbaar was. Deze mislukking resulteerde in de wens naar het “onzichtbare theater”, wat misschien het verlangen van een abstractere vorm oproept.

Wagner heeft ervoor gezorgd, dat er meer aandacht voor intermedialiteit in het theater kwam. Toekomstige makers, zoals Adolphe Appia, de surrealisten, de futuristen of de architecten van het Bauhaus zijn Wagners idee verder gaan ontwikkelen en hebben hun eigen visie op het Gesamtkunstwerk realiteit laten worden, zo ook de theatertheoreticus Edward Gordon Craig.

---

<sup>32</sup> Ibid. p.56f

<sup>33</sup> idem

<sup>34</sup> Kirby, 1969: p. 13

## 1.2 Edward Gordon Craig

Edward Gordon Craig (1872 - 1966) begon zijn carrière als acteur en regisseur maar schreef later als theatercriticus en -theoreticus vooral over zijn radicale ideeën t.a.v. theater. Juist omdat deze best revolutionair waren, kwam het bijna niet tot uitvoering van zijn ideeën. Samen met Adolphe Appia<sup>35</sup> legde hij de basis voor een nieuwe theatervormgeving. In plaats van een aan de realiteit georiënteerd representatief ontwerp pleitte hij voor een artificiële stilering. Over het acteren ontwikkelde Craig de theorie van de 'Übermarionet'.

Zijn enige uitgevoerde decorontwerp was in 1912 voor Stanislavski's encenering van Hamlet, en bestond uit "screens". Dit waren neutrale rechthoekige decorstukken, die tevens per scène op een andere plek kwamen te staan, een simpel en flexibel ontwerp. Helaas stortte het decor nog tijdens de première in.<sup>36</sup>

### *On the art of theatre*

In het boek *On the art of theatre* (1905) schreef Craig voor het eerst over theater. Hij deed dit in vorm van een dialoog tussen een regisseur en een bezoeker van een theaterstuk. Hierbij legde hij zijn idee uit, dat theater uit meerdere onderdelen bestaat die allemaal even belangrijk voor het kunstwerk zijn:

PLAYGOER: Action, words, line, colour, rhythm! And which of these is all-important to the art?

STAGE-DIRECTOR: One is no more important than the other, no more one color is important to a painter than another or one note more important than another to a musician.<sup>37</sup>

Bovendien moet kunst in de uitbeelding volgens Craig afstand van de realiteit nemen. Hierbij begrijpt hij kunst als het tegenoverstelde van de reële en materialistische wereld. Symbolen zijn in het theater volgens Craig het belangrijkste om een ideaal beeld weer te geven. De regisseur is volgens Craig diegene, die alle middelen naar zijn hand moet zetten.<sup>38</sup> Dit is de basis voor de moderne theaterregisseur, die de synthese op het toneel

---

<sup>35</sup> Appia was mede-reformist van het decorontwerp. Hij zette driedimensionale decors met trappen in en revolutioneerde het gebruik van licht door het gebruik van richtingen.

<sup>36</sup> X ten Dolle, 2006: p. 17

<sup>37</sup> Gordon Craig, 1956: p. 138

<sup>38</sup> X ten Dolle, 2006: p. 19



schept. De regisseur moet Gesamtkünstler zijn, die van alle middelen iets begrijpt en deze kan synthetiseren. Dit wordt ook duidelijk in zijn idee over de Übermarionet.<sup>39</sup>

### De Übermarionet

Craig constateerde, dat de acteur eigenlijk geen kunstenaar is en zijn ego uit moet schakelen. De acties van de mens zijn niet berekenbaar, dus ook niet door een theatermaker vooruit te zien en te leiden. De regisseur heeft dien tengevolge in plaats van een gewone acteur een "Übermarionet" nodig - een pop wiens bewegingen hij compleet kan besturen. Alleen als de acteur helemaal door de regisseur beheersbaar is kan deze zijn kunstwerk perfect laten uitvoeren.

Craig wilde echter niet daadwerkelijk een pop op het toneel zetten, hij gebruikte alleen het beeld van de Übermarionet symbolisch voor de perfecte acteur.<sup>40</sup> Hierover laat hij in *On the art of theatre* de stage director de volgende verklaring geven:

*In one respect, perhaps, action is the most valuable part. Action bears the same relation to the Art of Theatre as a drawing does to painting, and melody does to music.*<sup>41</sup>

De beweging van de acteur is volgens Craig de essentie van theater, wat een Übermarionet noodzakelijk maakt, die compleet gedisciplineerd en gestileerd naar de wensen van de regisseur speelt. De gewenste bewegingen hebben niets met een streven naar imitatie van de natuur op zich te maken, maar zijn ook symbolisch.<sup>42</sup>

### Screens en het gebruik van techniek

Craigs inzet van screens liet op een simpele manier een heel flexibel toneelbeeld toe, dat suggestief ruimtes aan kon duiden, maar toch abstract bleef. Het ging Craig



Screens en trap in ontwerp voor Hamlet (1912).

<sup>39</sup> Hiß, 2005: p. 128-135

<sup>40</sup> Kirby, 1969: p. 33f

<sup>41</sup> Gordon Craig, 1956: p. 138

<sup>42</sup> Kirby, 1969: p. 37f

hierbij vooral om de eenheid van acteur en toneelbeeld, waarbij het decor zelf ook een leven moest hebben: Gedurende het stuk, passend bij de dramaturgie, moest ook het toneelbeeld veranderen. Maar dit moest een wisselwerking zijn: Een veranderend toneelbeeld tijdens een scène kon een ander perspectief op de inhoud bieden en andersom kon het beeld de tekst



Craigs ontwerp met screens voor Hamlet (1912).

volgen. Niet alleen de acteur dwong het decor tot beweging, maar dit gebeurde ook letterlijk andersom.<sup>43</sup> Binnen Craigs ontwerp speelde ook nog de kleur, invalshoek en sterkte van het licht een rol om de sfeer aan te passen. Het licht moest volgens Craig even symbolisch als de beweging van het decor zijn, bijvoorbeeld door grote schaduwen van de acteurs te maken. Wel dienden de veranderingen van het licht tegelijkertijd met de verandering van het decor te gebeuren. Op deze manier ontstond een symbolische choreografie tussen toneelbeeld, licht en de acteurs.<sup>44</sup>

#### De toekomst

Craigs ideeën vormden een grote stap naar de toekomst van de vormgeving van het driedimensionale toneelbeeld en de rol van de regisseur. Craig kent echter het licht of geluid in zijn theater geen zelfstandige rol toe. Het licht moet altijd de beweging van het decor volgen. Over geluid of projectie schreef Craig niet, omdat deze technieken nog niet ver genoeg ontwikkeld waren.<sup>45</sup> In theorie zijn zij echter even belangrijk.

Omdat Craigs ideeën tijdens zijn leven bijna niet uitgevoerd werden, is het moeilijk om te toetsen hoe het nou precies met de hiërarchie tussen de disciplines zat. Craig geeft in tegenstelling tot Wagner wèl een rol aan het decor, en gaat van een gelijkwaardigheid van alle onderdelen uit. Theoretisch is dus een gelijkwaardige samenwerking tussen de middelen een gegeven, maar in de uitvoering is het licht in zijn veranderingen

<sup>43</sup> X ten Dolle, 2006: p. 19-20

<sup>44</sup> Ibid. p.22

<sup>45</sup> Ibid. p.19

ondergeschikt aan het decor - over Craigs gebruik van geluid is, zoals gezegd, weinig bekend.

Craig bevrijdt mede het decor van zijn tweedimensionaliteit, geeft (theoretisch) ruimte aan alle middelen op het toneel, en inspireert door zijn filosofie over de stilering van de inhoud van de voorstelling vele andere theatermakers. Een van hen is Erwin Piscator.



### 1.3 Erwin Piscator

Erwin Piscator (1893 - 1966) was een Duitse regisseur en intendant<sup>46</sup> die vernieuwingen op meerdere vlakken in het theater aanbracht. Hij legde de grondslag voor het *epische theater*<sup>47</sup> en ontwikkelde het *documentaire theater*. Piscator was pionier in het gebruik van film en projecties in het theater. Verder was hij gefascineerd door nieuwe techniek en machines en zette deze in zijn voorstellingen in. Samen met Walter Gropius ontwikkelde hij het idee voor een nieuw theatergebouw, het *Totaltheater*. Zijn beroemdste ensceneringen voor zijn emigratie in 1933 zijn *Hoppla wir leben noch*, met een massale inzet van filmprojecties en *Die Abenteurer des braven Soldaten Schweijk*, waarin hij de soldaat op een lopende band plaatste, die voor een projectiescherm stond en ervoor zorgde dat de hoofdpersonage (letterlijk en figuurlijk) niet vooruit kwam.

Piscators politiek theater en middelen

Voor Erwin Piscator was de motivatie om theater te maken duidelijk een politieke. Hij zelf was lid van de KPD<sup>48</sup> en maakte “kunst voor het volk“. Hij zag zijn theater als middel van het proletariaat in het gevecht met andere sociale klassen.<sup>49</sup> Hij wilde van de “niet-betrokken recipiënt een producent“<sup>50</sup> maken. Dit probeerde hij met verschillende middelen te bereiken:

Door het gebruik van projecties, die in relatie staan met de dramatische stof, wordt volgens Piscator een authenticiteit geschapen. “Documenten“ waren voor Piscator niet alleen filmopnames uit het verleden, maar ook animatiefilms, die alleen voor zijn voorstellingen gemaakt werden. Deze documenten werden dan op de achtergrond bij de scène geprojecteerd. Door middel van de verbinding van de scène met dit filmische



Piscator en zijn ontwerper Schmückle discussiëren over de Globus Bühne.

<sup>46</sup> De artistieke leider van een theater in Duitsland.

<sup>47</sup> Theater, dat probeert de tekstsoorten epiek en drama *een* te laten worden met het doel niet het klassieke dramatische lot van *een* subject te tonen, maar grotere maatschappelijke conflicten zoals oorlog of revolutie. Later door Berthold Brecht doorontwikkeld.

<sup>48</sup> communistische partij van Duitsland

<sup>49</sup> Woll, 1984: p. 15

<sup>50</sup> *ibid.*, p.32

“document“, kon de toeschouwer volgens Piscator de werkelijkheid in het theater ervaren.<sup>51</sup>

Om de tijdsgeest weer te geven wilde hij de meest moderne technieken op het toneel gebruiken. Zo zette hij personenliften, lopende banden en projecties in. Ook de opstelling in een theater was voor hem heel belangrijk: In een traditioneel lijsttheater zag Piscator dat de toeschouwer geen verband met het toneel kon voelen, dus altijd maar passief zou blijven. Een collectief gevoel van de groep toeschouwers zou nooit kunnen ontstaan. Daarom ontwikkelde Piscator bijzondere “multimediale“ decorontwerpen zoals de “Globus-Bühne“.<sup>52</sup> Piscators werk had grote invloed op toekomstige decorontwerpers.

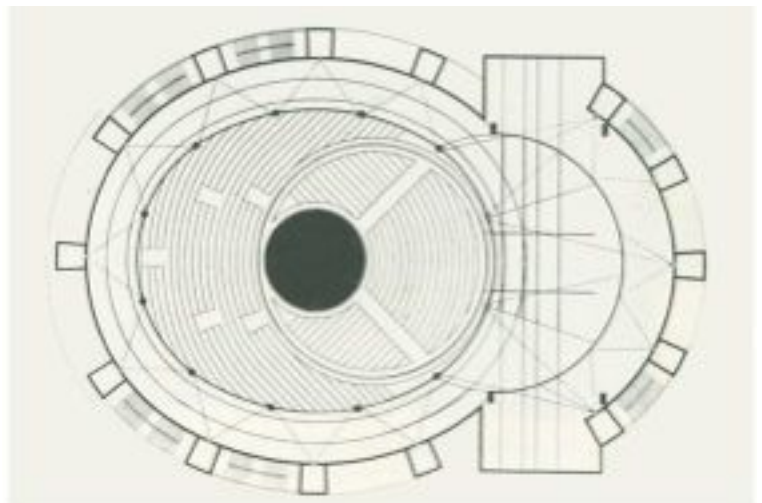
### *Piscators en Gropius Totaltheater*

Piscator was tevens heel ontevreden over de theatergebouwen waarin hij werkte, omdat deze niet aan zijn technische eisen voldeden. Echter waren Piscators enscèneringen en de erbij horenden decors niet voor de toneelruimtes van zijn eigen theaters, de Piscatorbühnes<sup>53</sup>, geschikt. Daarom nam Piscator contact op met Walter Gropius.

Gropius was oprichter van Bauhaus, een kunsthogeschool die het beeld van kunst en vooral architectuur blijvend veranderd heeft. Bauhaus zag vooral in architectuur een Gesamtkunstwerk, waarin verschillende disciplines samen kwamen. Gropius streefde naar een sterkere binding met de industrie.

In zijn lezing “Kunst und Technik - eine neue Einheit“ legde hij uit, dat het perfecte kunstwerk de kennis van een ingenieur gepaard aan de esthetische zin van een kunstenaar nodig heeft.<sup>54</sup>

Gropius ontwierp voor Piscator het *Totaltheater*, een gebouw dat toeliet dat de regisseur geen compromis



Ontwerp van Totaltheater, de driehoeken stellen projecties voor. In de zaal bevinden zich draaischijven om de publieksofstelling te veranderen.

<sup>51</sup> Dixon, 2007: p. 50

<sup>52</sup> Een decor bestaande uit een ronde halve bol, waarin verschillende deuren en openingen zaten. Op de grote oppervlakte om de openingen heen kon geprojecteerd worden. Door het verwisselen van decors achter de bol, terwijl een andere opening open was, was een heel flexibel beeld zonder lange changementen mogelijk.

<sup>53</sup> Piscatorbühnes noemde hij zijn eerste twee theaters. Dit waren gewone lijsttheaters, waar zijn gezelschap in speelde.

<sup>54</sup> Woll, 1984: p. 83-88

meer zou moeten aangaan.<sup>55</sup>

*Das Theater ist eine Schreibmaschine auf der ich schreiben kann. (...) Ich müsste durch Druckknöpfe erreichen können, dass ich das Theater jeweils in das Instrument einstelle, das ich brauche. (...) Jedenfalls muss das Theater in jedem Augenblick so verfügbar sein, dass ich jeden Spielvorgang genau wiedergeben kann.*<sup>56</sup>

Piscator zegt hier, dat het theater voor hem als een typemachine moet zijn. Door heel veel knoppen moet de scenische actie door hem stuurbaar zijn, zodat een precisie kan ontstaan, en precies dat op het toneel gebeurt, wat hij beoogt.

Het nooit gerealiseerde ontwerp van het Totaltheater houdt een veranderbare theaterruimte in, die meerdere manieren van publieksofstelling toelaat. Naast een klassieke opstelling als lijsttheater kan het theater in verschillende arena opstellingen gebruikt worden. Twaalf projectieschermen rondom in de zaal zijn bedoeld om de toeschouwer een totale ervaring te bezorgen: Hij moet zich zo voelen alsof hij zich in het midden van een filmische handeling bevindt, als actieve deelnemer van de theatrale gebeurtenis. Door een draaischijf in de toeschouwersruimte is het zelfs mogelijk om de opstelling tijdens de voorstelling te veranderen.<sup>57</sup> Ook zou er de mogelijkheid zijn om met synthetisch licht te werken. Licht moest volgens Gropius en Piscator als medium de "Illusionsraum"<sup>58</sup> laten ontstaan. Deze "Illusionsraum" moest geen illusie in de normale zin zijn, maar een ervaarbare, "ware illusie"<sup>59</sup> voorstellen.

Het was ook als politiek signaal te begrijpen dat het ontwerp geen gewoon theatergebouw met loges en balkon was. Het tijdperk van de klassenmaatschappij was volgens Piscator en Gropius



Spel met film -'document' op de achtergrond.

<sup>55</sup> Ibid. p. 117 -120

<sup>56</sup> Hoffmann, 1980: p. 309

<sup>57</sup> Woll, 1984: p. 127-133

<sup>58</sup> Met Illusionsraum wordt aan de ene kant bedoeld, dat het hele theater de illusie omvat, dus ook de zaal en niet alleen het toneel. Aan de andere kant biedt het licht de mogelijkheid om de Illusionsraum te laten ontstaan, door rekvisieten of decors van lichtstralen of bundels te maken. Woll, 1984, p. 133

<sup>59</sup> Ibid. p.135

overwonnen: De nieuwe vorm van het gebouw en theater zijn gericht op één volk, als één groep mensen.

Door de financiële crisis van 1929 kwam het nooit tot een realisatie van het Totaltheater.

### Kritiek

Critici verweten Piscators theater dat het “doods”<sup>60</sup> was. Hiermee wordt bedoeld, dat het samenspel met machines geen toeval toeliet: Door de afhankelijkheid van zo veel techniek was er geen ruimte voor de ontplooiing van de acteurs. Piscators idee de tijdsgeest door een technisering van het toneel te willen tonen, heeft weinig met zijn politieke voorstellingen van een zelfontplooiing van het publiek te maken.<sup>61</sup> Ook waren Gropius en Piscator er zich bij het ontwerpen van hun theatergebouw niet van bewust dat veel effecten meer voor spektakel zorgen, dan



“Der brave Soldat Schweijk” met achtergrondprojecties van George Grosz.

voor een intellectuele discussie. Ook Piscator wilde, net als Wagner, de techniek als techniek onzichtbaar maken. Maar juist door het publiek in een groot technisch apparaat, een theater-machine te plaatsen, en ook nog erdoor in beweging te laten brengen, had hij vooral één ding getoond: De overmacht van een grote, anonieme machine, waaraan de toeschouwer is overgeleverd.<sup>62</sup>

De gelijkwaardige samenwerking tussen de disciplines is ook in Piscators totalitair theater niet gelukt, de techniek heeft een grote overmacht tegenover andere disciplines. Een echte interactie met de filmprojecties vindt niet plaats, deze zijn meer een achtergrond plaatje voor de scènes. Over geluid schrijft Piscator niet, licht heeft ook geen inhoudelijke rol binnen zijn theater.

---

<sup>60</sup> Woll, 1984: p. 146

<sup>61</sup> Piscator wilde het zo laten lijken alsof de toneelmachinerie een acteur op zich is en zo een reële illusie creëren.

<sup>62</sup> Ibid. p. 146-148

## 1.4 Samenvatting

Het begrip Gesamtkunstwerk is geboren, maar Wagner, Craig en Piscator hebben er allemaal een ander idee over. Terwijl Wagner van de totaliteit van het kunstwerk uitgaat, heeft Craig het idee dat de regisseur juist diegene is, die voor de synthese op het toneel moet zorgen. Piscator probeert het idee van een synthese in zijn idee van het totaltheater te realiseren, maar ook dit mislukt.

De techniek is een onzelfstandig en alleen maar ondersteunend middel. Dit is ook wegens ontbrekende technische ontwikkeling. De techniek dient voor het mede verwekken van de perfecte illusie worden ingezet (Wagner) of volgt andere media van de voorstelling (Craig). Bij Piscator is de toneelmachine zelfstandig en alle anderen middelen staan er in dienst van. Het streven naar een synthese en totaliteit is bij alle drie zichtbaar, maar een synthetische samenwerking van alle middelen lukt hun allemaal niet.

Bij postmoderne theatermakers is de synthese op zich en de totaliteitsgedachte in een kunstwerk niet meer belangrijk. Juist daarom is het ook belangrijk om naar de hedendaagse theatermakers met een frisse blik te kijken, de oude theorieën over het Gesamtkunstwerk in het achterhoofd te houden en om te kijken, hoe zij met techniek in het samenspel omgaan.

## **2 Analyse van hedendaagse Gesamtkunstwerken**

In het volgende hoofdstuk worden drie verschillende voorstellingen van drie theatermakers onderzocht. Na een korte inleiding over de desbetreffende maker en, indien van toepassing, zijn houding tot het idee Gesamtkunstwerk, volgt een analyse over de voorstelling. In de analyse worden de disciplines spel, licht, geluid, video en decor eerst los van elkaar bekeken. In het vervolg zal het samenspel van deze middelen onderzocht en de hiërarchie hierin geschetst worden. Deze middelen zijn gekozen om het geheel overzichtelijk te houden en omdat deze in de meest brede zin een indruk van de voorstelling kunnen geven.

## 2.1 Christoph Schlingensief

Christoph Schlingensief werd 1960 geboren in Oberhausen, Duitsland en stierf 2010 aan longkanker. Hij is vooral bekend om zijn provocerende kunstacties, theaterstukken, opera's en films en werd vaak gezien als het enfant terrible van de Duitse kunstscene.

Schlingensiefs kunst heeft de meest uiteenlopende vormen, motieven en inhoud gehad. De verbinding van kunst en politiek was heel erg belangrijk voor hem. Zijn doel was vaak om de lethargische burger in de democratie wakker te schudden en met zijn eigen fouten te confronteren.<sup>63</sup>

Voor hem waren er geen grenzen tussen de verschillende vormen van kunst. Zijn voorstellingen bestonden uit een mengeling van opera, theater, performance beeldende kunst, actionisme, trash-tv, videokunst en pop-media. Meestal deed hij dit door "oude" bekende beelden in een andere context te plaatsen en zo iets nieuws te creëren. Je zou dus kunnen zeggen dat Schlingensiefs kunst een recyclende, herhalende en ook nabootsende is.<sup>64</sup>

*Ich kann nicht an einem Medium bleiben, weil ich liebe Theater nicht, aber ich mache es, weil es eine tolle Fläche ist und mit der vierten Wand spielt. Ich bin nicht der größte Opernfan aber ich mache gerne Oper weil ich die Metaphysik darin sehr schätze und nicht die Aktualisierung. [...] Den Begriff Gesamtkunstwerk finde ich schwer. Ich hab viele Sachen gemacht und die gehören schon zusammen. Aber ob das dann ein Kunstwerk ausmacht, weiß ich echt nicht.*<sup>65</sup>

Schlingensief zegt hier, dat hij het begrip Gesamtkunstwerk moeilijk vindt. Hij weet zelf niet of hij überhaupt kunstwerken maakt. Binnen een kunstwerk is voor Schlingensief de synthese niet belangrijk, voor hem is de heterogeniteit veel belangrijker.<sup>66</sup> De intermedialiteit die Schlingensief inzet, gebruikt hij meer als tegenspraak. De gekozen middelen vertellen allemaal iets anders of staan dwars tegenover elkaar. Een ander stijlmiddel dat Schlingensief gebruikt is regels die gewoonlijk voor één medium geldig zijn

---

<sup>63</sup> Janke en Dumele, 2011: p. 237

<sup>64</sup> Ibid. p. 140

<sup>65</sup> Schlingensief, Man muss wieder elitärer werden

<sup>66</sup> Schlingensief, 2011, 188-89

<sup>67</sup> De Animatograph van Schlingensief was een betreedbaar decor op een draaitoneel waarop video geprojecteerd werd. Door de deze combinatie ontstond een levendig video-decor.

naar een ander medium te transfereren. Dit heeft hij bijvoorbeeld met zijn *Animatograph*<sup>67</sup> gedaan, waarin hij een vertaling van filmregels naar theater gemaakt heeft.<sup>68</sup>

Volgens Claus Philipp ligt bij Schlingensief het Gesamtkunstwerk in de verbinding tussen al zijn kunstwerken. In elk kunstwerk dat hij maakte zitten verwijzingen naar zijn vroegere werken en motieven. Alleen diegene die het eerdere werk kent, kan de samenhang van zijn kunst en de ontwikkeling van de kunstenaar zelf begrijpen. Door deze referenties, of je zou kunnen zeggen recycling, zijn zijn kunstwerken aan elkaar gelinkt en wordt er een hele “Schlingensiefsche ideeën-kosmos” geschapen.<sup>69</sup>

Natuurlijk is het onmogelijk om binnen de grenzen van deze scriptie zijn gehele werk te onderzoeken. Wegens de exemplarische verbinding met zijn andere werken worden de verwijzingen in “Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir” onderzocht.

---

<sup>68</sup> Janke en Dumele, 2011: p. 185-190

<sup>69</sup> Ibid.p. 146



### 2.1.1 Analyse: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Onder regie van Christoph Schlingensief ging zijn fluxus-oratorium<sup>70</sup> “Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ (een kerk van de angst voor het onbekende in mij) op 21 september 2008 in première in de Gebläsehalle in Duisburg. Met dit stuk heeft hij zijn eigen requiem (doden-mis) geënceneerd.<sup>71</sup> Naast een gospelkoor, een kinderkoor, een drummer, een organist, twee operazangeressen, een mengeling uit gehandicapte en niet-gehandicapte acteurs, speelt Schlingensief ook zelf mee. De voorstelling werd uitgenodigd voor het Berliner Theatertreffen 2009.<sup>72</sup>

#### Inhoud

In januari 2008 werd bij Schlingensief longkanker gediagnosticeerd. Tijdens de behandeling heeft hij met een dicteerapparaat zijn gedachtes opgenomen. Deze monologen laat hij in “Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir“ door acteurs spreken en hij celebreert zijn eigen uitvaart eromheen.<sup>73</sup> De theorieën van de fluxus beweging, in het bijzonder die van Joseph Beuys, bieden een “mystieke“ achtergrond voor de avond. Kunst wordt zowel tot leven als tot religie verheven. De hele voorstelling kan zowel als een kunstinstallatie als als een voorstelling worden beschouwd. Schlingensief verwerkt met deze voorstelling zowel zijn ziekte als ook zijn katholieke opvoeding en zijn fascinatie voor Joseph Beuys.<sup>74</sup>

#### Toneelbeeld

Schlingensief heeft voor deze voorstelling de kerk “Herz Jesu“ uit Oberhausen laten nabouwen, waarin hij als kind zelf misdienaar was.

De kerk bestaat uit een kerkschip met houten banken, in het midden is een gangpad met een rood tapijt. In de ruimte hangen aan de muren schilderijen, die grotendeels uit tekst

---

<sup>70</sup> Een fluxus oratorium is een uitvinding van Schlingensief en bestaat uit twee begrippen uit de kunst. Een oratorium is een muzikaal en sacraal werk waarin een bijbels verhaal verteld wordt. Fluxus was een richting binnen de kunst in de jaren 1960 en gaat erom kunst en leven één te laten worden. Hierin wordt het idee het belangrijkste. Bekende kunstenaars uit de fluxus zijn onder anderen Joseph Beuys en John Cage.

<sup>71</sup> Voor het toneelbeeld waren Thomas George en Thekla van Mühlheim verantwoordelijk, de kostuums zijn ontworpen door Aino Laberenz, het licht is gemaakt door Voxi Bärenklau, de video is door Heta Multanen ontworpen en het sounddesign door David Gierth gedaan.

<sup>72</sup> Ik heb deze voorstelling helaas zelf niet kunnen bezoeken. De volgende analyse is gedaan aan de hand van de registratie, het programmaboek, foto's en recensies. Door de beperktheid van deze middelen is het dus mogelijk dat deze analyse onvolledig is.

<sup>73</sup> Website Ruhrtriennale, EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR

<sup>74</sup> Website Kirche der Angst

bestaan. Er staan naast meerdere citaten van fluxus kunstenaars ook woorden over de voorstelling zelf. In het schip bevinden zich meerdere relikwieën, bijvoorbeeld een soort graal waarin een röntgenbeeld van een long in zit. De apsis, waarnaar alle banken zijn gericht, is vrij realistisch uitgebeeld, er zit glas-in-lood in de ramen, er staan een ambo (preekstoel) en een altaar.

Boven de apsis hangen drie projectieschermen en de vloer is een draaitoneel.

Voor het geheel van de voorstelling is het toneelbeeld, dus de installatie van de kerkruimte, van groot belang. Het publiek zit op kerkbanken en voelt zich als gemeente die aan deze bevreemdende mis deel mag nemen. Zo wordt de recipiënt zelf tot de filosofie van fluxus: *Leven en kunst worden een.*



Kerkruimte met apsis en publiek op kerkbanken.

Handeling en inhoud van de gekozen scène

Het deel van de voorstelling, dat onderzocht gaat worden, begint met het herhaaldelijke, prijzende zingen van een Halleluja. Hierna wordt het 'vijfde evangelie' voorgelezen dat - zo de voorlezende - door Joseph Beuys zou zijn geschreven.<sup>75</sup> In de tekst verdeelt Beuys de mensheid in actieve en lijdende mensen. Hij beweert dat de lijdende mens uiteindelijk meer voor de wereld kan betekenen dan de actieve, omdat hij de wereld met "christelijke substantie vult".<sup>76</sup> Op deze tekst volgt zang over het dilemma dat de mens zichzelf meestal als lichaam ziet, en niet als ziel. Alhoewel juist de krachten die buiten ons lichaam zitten zichtbaar gemaakt zouden moeten worden. Deze scène is door de inzet van muziek, tekst, spel en video exemplarisch voor het theater van Schlingensief.

De acteurs

Er zijn tien acteurs op het toneel aanwezig die aan het begin allemaal zitten. Op de voorgrond zitten de gehandicapte acteurs. Op de achtergrond zit op een hoge stoel een

---

<sup>75</sup> Beuys heeft zelf geen evangelie geschreven. Schlingensief maakt hier dus letterlijk de verbinding religie en kunst.

<sup>76</sup> Het leven op aarden is in de christelijke leer leiden. Pas door de dood word de mens daarvan verlost. Christelijke substantie betekent dus in dit geval de verwezenlijking van het geloof door leiden.

vrouw, die klein van gestalte is met een gouden pak aan en een gouden mijter op haar hoofd.

Twee zangeressen komen uit de eerste rij en blijven beneden staan om het Halleluja te zingen. Bij de tweede herhaling zingen ook alle andere acteurs op het toneel enthousiast mee, bij de derde herhaling staan dezen op en richten hun focus naar boven. Na afloop van het lied gaan zij allemaal weer zitten. Links aan de ambo leest een actrice nu de bovengenoemde tekst van Beuys voor. Aan het einde van de tekst verkondigt zij: “Seht den Hasen, denn er erklärt euch den Glauben“ (“Zie de haas, want hij verklaart jullie het geloof”). Vervolgens komt aan de rechterkant een actrice met een klein boekje en een microfoon naar voren en zingt.

De acteurs spreken het hele stuk lang weinig teksten uit hun hoofd, veel wordt opgelezen. Op deze manier wordt duidelijk gemaakt dat zij de teksten niet zelf representeren, maar alleen presenteren.

Allemaal samen zijn de acteurs het personeel van de kerk, die samen de mis organiseren en ook alleen de regels daarvan kennen. Vaste personages zijn er niet. Soms spreken de acteurs teksten van Schlingensief, soms van zijn moeder, soms van zijn arts. Het publiek fungeert door de installatie-opstelling als luisterende gemeente, die de regels niet begrijpt, maar wel aan de ritus deel mag nemen.

#### Het licht

In de overgang na deze scène zit geen grote verandering van het licht. De twee zangeressen op de voorgrond krijgen een geel zijlicht zodat zij zichtbaar zijn. Verder is de apsis maar schaars uitgelicht. Er schijnt een zacht licht door de ramen, deze worden niet volledig



Het lichtbeeld van de gekozen scène (in de apsis).

verlicht. Van boven schijnt vlekkelig geel licht op de groep acteurs op rechts. Als de acteurs opstaan om te zingen wordt het iets lichter. Aan het einde van het lied wordt het donkerder en een volgspot gaat naar de ambo toe. Deze is ook in een gele tint gehouden. Voor de zang van de andere actrice aan de rechterkant komt de volgende verandering in het licht: Achter de ramen wordt het licht gecentreerd en er komt een zijlicht van rechts op de zingende.

Het is duidelijk dat het licht vooral gebruikt wordt om de uitvoerenden te belichten, het volgt de acties van de acteurs. Toch voegt het door de buitengewone richtingen en kleur veel aan de sfeer toe; het is geen realistisch licht. De glazen ramen die bij een ander onderdeel van de mis anders uitgelicht zijn of de volgsport zijn hier voorbeelden van.

Samenvattend kunnen wij over het licht zeggen dat het altijd een artificiële uitstraling heeft en grotendeels zijn sfeer schept door veel in het donker te laten of indirect uit te lichten. Het licht is niet autonoom en volgt de acties van de uitvoerenden.

#### Het geluid

Muziek speelt in het gekozen deel van de voorstelling een grote rol. Het klassieke halleluja dat aan het begin gezongen wordt, is het vierde deel van Wolfgang Amadeus Mozarts *Exsultate Jubilate*. De eerste keer wordt het unisono en a capella door de twee opera zangeressen gezongen, daarna a capella door alle acteurs. Bij de derde herhaling zet het orgel een voor de godsdienst typische begeleiding in. Aan het einde van de derde herhaling zet een drumstel met een wervel in en speelt een ritmische begeleiding tijdens de vierde en vijfde herhaling. De orgelklank wisselt in herhaling vijf naar een Hammond-orgel, en geeft door de typische klank meer een herinnering aan de gospel muziek. Het voorgelezen evangelie wordt in een microfoon gesproken. Er is veel galm te horen, net als in een kerk. Dit is ook het geval bij de zang van de andere actrice. De melodie die zij zingt klinkt bijna zo alsof zij uit een recitatief van een Bach of Händel oratorium komt.

Op andere momenten in de voorstelling zijn ook de opnames van Schlingensief zelf te horen, die hij tijdens zijn behandeling tegen kanker in zijn dicteerapparaat ingesproken heeft. Deze opnames van Schlingensief zelf leggen de bron van de autobiografische teksten open. Verder wordt er door middel van het geluid een verband met de christelijke praktijk door sacrale muziek uit verschillende tijdperken gelegd. Wij horen binnen twee minuten een mengeling tussen een barok oratorium, klassiek motet, hedendaagse godsdienst en gospel. Het geluid is daarom gelijkwaardig aan de acteurs, het toneelbeeld en de video.

## De video

Vanaf de lezing van het evangelie is er een videoprojectie. Op beide schermen aan de zijkant wordt de tekst die voorgelezen wordt geprojecteerd. Deze is in witte letters geschreven. Een regel staat tevens tussen vier witte lijnen. Het lijkt uit een schoolboek te komen, waarin



Het videobeeld binnen het geheel. Links en rechts staat de tekst, in het midden happening film met haas, boter en gloeilamp.

de letters tussen de lijnen opgeschreven zijn. Verder is dit schrift met 16mm film gefilmd, wat aan onzuiverheden in het filmbeeld te herkennen is. Het geprojecteerde schrift lijkt uit films uit de fluxus-beweging te komen. Daarmee wordt de tekst ook meteen als geleend materiaal geplaatst. Ook veel van de andere tekst in de voorstelling is in dit soort lettertype gehouden en met 16mm camera's gefilmd. De teksten dienen dus zowel als rode draad als als connectie met de fluxus kunst.

In het midden wordt vanaf het lezen van het evangelie een film geprojecteerd waarin Schlingensief zelf een happening<sup>77</sup> uitvoert. Ook deze film is in zwart-wit en heeft de al beschreven 16mm optiek. In de film zien we Schlingensief met een middeleeuws kapsel en in een jas van vacht en daarnaast een zwarte man in hoed en pak.



Voorbeeld van het gebruikte schrift in de projectie.

Schlingensief laat zijn collega met een gloeilamp zwaaien en heeft een dienblad met daarop een dode haas, die Schlingensief met vet in de vorm van boter insmeert. Deze film refereert ten eerste door vet in een hoek aan Beuys kunstwerk de "Fettecke" (vethoek). Ten tweede is er de haas, die in Beuys' werk enige betekenis heeft.<sup>78</sup> Het verband met de voorgelezen tekst, waarin de haas voor de verklaring van het geloof verklaard wordt, is

<sup>77</sup> De kunstacties van fluxus kunstenaars worden onder dit term samengevat. Vandaag zou men dit als "Performance" kunst bekijken. De uitvoerende geeft niet voor iemand te zijn, maar is zich zelf en voert een handeling uit.

<sup>78</sup> Voor Joseph Beuys is de haas het symbool van reïncarnatie van de menselijke ziel die (opnieuw) een verband met de natuur aan gaat. Spemann, Annäherung an Joseph Beuys

duidelijk. Ten derde staat het kunstwerk dat Schlingensief en zijn assistent in deze film creëren in het schip van de kerk tentoongesteld.

Dat de haas het geloof verklaart is een grap van Schlingensief met referentie aan een actie van Beuys, waarin deze aan een dode haas schilderijen uitlegde.<sup>79</sup> Schlingensief draait dit beeld om en maakt de haas tot de uitlegger van de religie (dus volgens Schlingensief ook kunst) en verbindt hem tegelijkertijd met een van de bekendste kunstwerken van Beuys. De kostumering van Schlingensief in dit filmpje refereert aan het

personage van de ridder Parsifal. In zijn encenering van Parsifal bij de Bayreuther Festspiele speelde namelijk de haas ook al een grote rol: In een timelapse film zag men in zijn versie langzaam een dode haas verrotten. Deze film is op een eerder moment ook in "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" te zien. De kenner van



Beuys bij zijn actie 'Hoe men de dode haas de schilderijen verklaart'.

Schlingensiefs werk heeft deze verbinding dus al gemaakt. Verder is er een connectie tussen Parsifal en de christelijke symboliek omdat in het muziekdrama het christelijke geloof ook een grote rol speelt.

De "haas in de vethoek"-film legt dus niet alleen een connectie met Beuys uit, maar ook met andere projecties binnen de voorstelling en het oeuvre van Schlingensief.

In andere delen van de voorstelling zitten ook privé opnames van Schlingensief als kind. Hiermee wordt het verloop van de tijd duidelijk gemaakt. De voorstelling eindigt met een video opname waarin Schlingensief als kind cowboy speelt en dood neervalt.

Schlingensief geeft de video de rol van een document, wat mogelijkheden tot associëren opent. Dit is dus in tegenstelling tot Piscator, waar het alleen maar een achtergrondplaatje was. De video heeft heel veel opgaven, het dient ter referentie aan fluxus kunstenaars, boventiteling, rode draad, maakt tijd zichtbaar en legt een verbinding met Schlingensiefs vroegere werk en leven.

---

<sup>79</sup> Spemann, Annäherung an Joseph Beuys

Het decor

Het decor ziet er zo uit als boven omschreven. Er zijn geen bijzondere changemenen of elementen in deze scène.

Samenwerking tussen de middelen / conclusie

Schlingensief heeft een multimediale mis gemaakt, waarin de acteurs, de tekst, geluid en het video een groot deel van de voorstelling uitmaken.

De acteurs schetsen door hun tekst soms de gevoelens of situaties van Schlingensief zelf, soms praten zij namelijk inhoudelijk over de godsdienst. In het geval van de onderzochte scène leggen zij als eerste het verband tussen Beuys en Schlingensiefs kerk door hun tekst. Deze wordt door de video bevestigd en breder getrokken. De film waarin de schepping van de haas-vet-hoek getoond wordt legt de connectie tussen video en ruimte. Video en ruimte vullen elkaar zo aan en zouden zonder elkaar minder sterk zijn. In de onderzochte scène gaan hier dus beeld, acteurs en video een connectie aan, waarbij elk onderdeel iets eigens vertelt. Dit gebeurt ook door de eigenschappen die de media al van zichzelf meebrengen.

In eerste instantie doet het geluid alleen maar een eenvoudige sacrale verwijzing, die ruimte en spel ook al doen. Echter wordt door de verschillende stijlen die te horen zijn een groter teken gemaakt. Het hele beeld wordt breder getrokken. Op sommige momenten neemt het geluid ook de stemmen van de acteurs door de opnames van Schlingensiefs stem over en maakt tegelijkertijd ook duidelijk dat hij eigenlijk de verteller van het geheel is, wat twee verschillende dingen zijn.

Alleen het licht is in het geheel grotendeels volgzaam aan de acties van de acteurs en benadrukt de artificialiteit van het getoonde. Wel wordt het mystieke van de uitgevoerde mis door donkerheid, onnatuurlijke kleuren en lichtrichtingen in het lichtbeeld benadrukt. Op zich zelf voegt het licht echter inhoudelijk weinig toe.

De video is ook het middel om het verband met Schlingensiefs vroegere werk te leggen. Doordat andere middelen ook met de video een verbinding aangegaan zijn, staan zij nu ook in verband met Schlingensiefs eerdere voorstellingen.

Binnen het "Gesamtkunstwerk Christoph Schlingensief" heeft "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir" een belangrijke positie. Dit is niet alleen om de autobiografische inhoud, maar ook vanwege de verweving van eerder gebruikt materiaal. De techniek heeft daarin grotendeels een belangrijke inhoudelijke rol. De video maakt het Gesamtkunstwerk mogelijk.

## 2.2 Heiner Goebbels

Heiner Goebbels, geboren in 1952 in het Duitse Neustadt, heeft in het begin van zijn carrière als componist en muzikant gewerkt, waarbij hij ook voor het theater componeerde. Sinds 1987 maakte Goebbels ook theatrale concerten, waarop grotere ensceneringen volgden, die op vele belangrijke festivals in de hele wereld hebben gestaan. Van 2012 tot en met 2014 was hij de artistieke directeur van het theaterfestival "Ruhrtriennale", waar hij het accent op muziektheaterstukken legde die weinig uitgevoerd werden.

Kenmerkend voor Goebbels' theater is, dat een hiërarchie tussen alle elementen op toneel niet bestaat. Tekst en spel van de acteur zijn niet meer het heersende element, maar ook licht, ruimte, geluid, geur en muziek krijgen de mogelijkheid om inhoudelijk iets bij te dragen. In plaats van acteurs of zangers fungeren vaak musici (Delusion of the Fury, (2013), Schwarz auf Weiss (1998)) of machines, licht en rekwisieten (Stifters Dinge, (2007)) als spelers. Volgens Goebbels gaat de toeschouwer pas alle zintuigen gebruiken als de hiërarchie tussen de disciplines op het toneel niet meer bestaat, omdat het kunstwerk dan impulsen uitzendt.<sup>80</sup>

Goebbels heeft een kritische houding t.a.v. het Wagneriaanse concept van het Gesamtkunstwerk. Hij is niet geïnteresseerd in een versmelting van alle middelen, dus de synthese van deze, omdat dan volgens hem verloren gaat wat zij in detail doen. De enkele kunsten moeten geen verbinding aangaan, maar coëxisterend zijn. Deze coëxistentie moet voor wrijving zorgen en het naast elkaar staan duidelijk maken. Pas in het hoofd van de toeschouwer mag de synthese plaatsvinden. Een kunstwerk dat al een synthese is, zou volgens Goebbels de toeschouwer niet meer nodig hebben. De onderdelen van een voorstelling moeten een eigen aspect belichten, zodat alle zintuigen gebruikt kunnen worden:<sup>81</sup>

*Mich interessiert es, ein Theater zu erfinden, wo all die Mittel, die Theater ausmachen, nicht nur einander illustrieren und verdoppeln, sondern wo sie alle ihre eigenen Kräfte behalten, aber zusammen wirken [...]. Das heißt, wo ein Licht so stark sein kann, dass man plötzlich nur noch dem Licht zuschaut.<sup>82</sup>*

---

<sup>80</sup> Siegmund, Heiner Goebbels

<sup>81</sup> Schmitt, Die Lust am Heterogenen

<sup>82</sup> Lehmann, Dass es Verwandlungen gibt



Goebbels noemt zijn werkwijze zelf 'sampling'.<sup>83</sup> Dit woord is uit de elektronische muziekproductie geleend en betekent eigenlijk de opname van een geluid, dat herhaalbaar gemaakt wordt. Daaroverheen wordt dan in de muziek live iets gespeeld.

De sampling bij Goebbels betekent niet dat alle middelen gesynthetiseerd worden, maar dat alle middelen als lagen over elkaar heen liggen en (in theorie) voor de toeschouwer altijd als los te herkennen zijn. Deze lagen hebben met elkaar te maken doordat deze inhoudelijk met elkaar verbonden zijn. Toch zijn ze in het geheel altijd los van elkaar ervaarbaar: Geen laag is belangrijker dan een andere. Dit gaat dus tegen een gedachte van een Wagneriaanse synthese der kunsten in.<sup>84</sup>

Voor Goebbels is het het belangrijkste dat de toeschouwer kunst kan ervaren. Hij noemt zijn theater zelf een "theater van de ervaring". De maatschappelijke achtergrond van de recipiënt mag er niet bepalend voor zijn of hij of zij begrijpt waar het over gaat. Juist het niet-begrijpen is belangrijk voor hem: De onbegrijpelijke fascinatie is wat Goebbels in de toeschouwer wil opwekken:<sup>85</sup>

*Ich denke, es geht in der Kunst um eine sehr unmittelbare Erfahrung – wie wenn Sie vor einem Bild stehen, das sich Ihnen nicht erklärt, aber dessen Dunkelheit Sie anzieht. Das schließt die Erkenntnis nicht aus, aber sie beruht auf mehr als dem Nachvollzug einer Geschichte. Ich glaube, dass Erfahrung alle unsere Sinne einbezieht, auch etwa den Sinn, dass man etwas nicht versteht.<sup>86</sup>*

Goebbels kunst heeft geen grote boodschap, die hij wil overbrengen. Hij wil fascineren.

---

<sup>83</sup> Schmitt, Die Lust am Heterogenen

<sup>84</sup> idem

<sup>85</sup> Titel Thesen Temperamente, Kunst als Erfahrung

<sup>86</sup> Fischer, Heiner Goebbels große Fußspuren

## 2.2.1 Analyse: De Materie

“De Materie“ is een door Louis Andriessen<sup>87</sup> geschreven muziektheaterstuk. Hij zelf noemt het een ‘muzikaal essay met theatrale illustraties’.<sup>88</sup> In 2014 heeft Heiner Goebbels het stuk uitgekozen om te enceneren in het kader van zijn artistieke leiding van de Ruhrtriennale.<sup>89</sup> Op toneel staan zangers van Chorwerk Ruhr, drie solozangers en 30 figuranten en 100 schapen.<sup>90</sup>

### *Inhoud*

“De Materie“ bestaat uit vier losse delen die thematisch rond het thema materie cirkelen. Er is geen handelingsverloop en er wordt veel ruimte voor interpretatie aan de toeschouwer overgelaten. Alle vier delen baseren zich op teksten, die op een na een directe relatie met de Nederlandse geschiedenis hebben en inhoudelijk uiteenzettingen over materie zijn. De teksten komen uit verschillende bronnen en tijdperken. Het gaat bijvoorbeeld over De Stijl<sup>91</sup> evenals over het Plakkaet van Verlatinghe, een document uit 1581. De gecomponeerde muziek citeert uit muzikale bouwstenen van andere componisten en is voor een deel ook op beeldmateriaal gebaseerd. Het hele stuk is zowel inhoudelijk als ook muzikaal sterk conceptueel.

### *Toneelbeeld*

De hele voorstelling is voor de Kraftzentrale, een voormalige industriële hal in Duisburg, gemaakt. De locatie beïnvloedt mede het toneelbeeld, omdat er geen afstopping in hangt. De hal heeft een industriële uitstraling doordat de grond van beton is en de stalen constructie van het dak en de zijwanden te zien zijn. Links is er een galerij en rechts is een breed platform. Voor op het toneel zit het orkest. Voor elk van de vier delen van het stuk is



De non Hadewych in precies op haar lichaam uitgesneden frontlicht.

---

<sup>87</sup> Louis Andriessen (\*1939) is een Nederlandse componist en een van de grondleggers van de Haagse School. Hij is sterk beïnvloed door minimalistische composities en muziek van Igor Strawinsky. Zijn muziek is bekend voor complexe akkoorden en de intergratie van andere podiumkunsten.

<sup>88</sup> Van de Wiel, Louis Andriessen

<sup>89</sup> Toneelbeeld en licht zijn ontworpen door Klaus Grünberg, kostuums gemaakt door Florence van Gerkan. De muziek wordt gespeeld door het Ensemble Modern onder leiding van Peter Rundel.

<sup>90</sup> Programmaboek de Materie

<sup>91</sup> De Stijl was een groep van Nederlandse schilders die vooral geometrische schilderijen maakten. Deze schilderijen waren puristisch en het pendant van het Duitse Bauhaus, gekenmerkt door het gebruik van basiskleuren en geometrie.

er in de hal een ander toneelbeeld te zien. Als doorgaand element keren vliegende witte zeppelins terug en is er de Duitse boventiteling, die ergens in de hal op muren of decoronderdelen geprojecteerd wordt.



Totaalbeeld bij "de Materie" in de eerste acte, op de achtergrond drie zeppelins.

### Gekozen scène

Voor nader onderzoek is het begin van het derde deel gekozen. Dit gaat over Piet Mondriaan, een kunstenaar uit de kunstrichting De Stijl die met passie op de jazz stijl Boogie-Woogie danste. Ik beschrijf de scène tot het optreden van de Boogie-Woogie dansers. Deze scène heb ik gekozen omdat ze exemplarisch voor "de Materie" is. Het toneelbeeld speelt hierin de hoofdrol, licht en muziek maken een groot deel van de scène uit.

Vanaf het changement is er een wit achterdoek te zien. Daarvoor bewegen drie grote slingers, met aan het uiteinde een ronde bol, die in verschillende kleuren licht geeft. Er wordt een tekst over de kruisfiguur<sup>92</sup> gezongen.

### De acteurs

Op het rechter hoger gelegen platform staat een koor bestaande uit vier zangeressen, die alleen statisch met bladmuziek in hun handen staan. Ze zijn in richting van het speelvlak gedraaid. Het orkest is voor in beeld zichtbaar, zodat men kan zeggen, dat het ook een

---

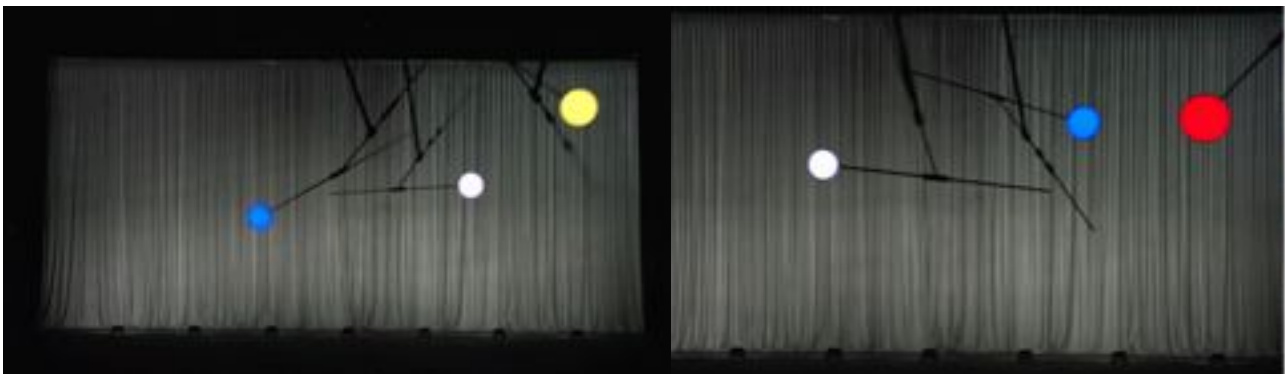
<sup>92</sup> De kruisfiguur is een theorie over een perfecte ontmoeting van twee rechte lijnen, uitleg volgt verder beneden onder geluid. Programmaboek De Materie

medespeler vormt. De enige agerende acteurs in deze scène zijn drie grote slingers en het licht dat ze afgeven (zie verder beneden [decor, licht]).

In andere scènes van het stuk zijn er actievere menselijke acteurs aanwezig. In het eerste deel zien wij bijvoorbeeld de schaduwomtrek van mensen, die iets bouwen. Later treden de personages van de non Hadewych<sup>93</sup> en de scheikundige Marie Curie op. Maar er zijn ook meer niet-menselijke spelers. Aan het begin van het vierde deel komen 100 schapen zonder herder op, die een van de zeppelins volgen. Deze zijn zelf ook speler. Het is dus opmerkelijk dat zowel menselijke als niet-menselijke acteurs ingezet worden om associaties op te roepen, rondom het onderwerp materie.

### Het licht

Wij komen uit een black naar laag koud-wit tegenlicht tijdens het changement. Daarbij wordt ook het witte achterdoek wit uitgelicht. Zodra het changement afgelopen is, gaat het tegenlicht uit en alleen nog het licht op het achterdoek en het koor rechts boven staat aan. De bollen van de slingers geven ineens allemaal tegelijkertijd een wit licht af. Dit aanzetten gebeurt ritmisch in de muziek. Ineens wordt de middelste bol blauw, dan de rechter rood en vervolgens de linker geel. Nu volgen meerdere veranderingen van kleur, binnen de kleuren rood, wit, blauw en geel. Deze vinden plotseling plaats, altijd ritmisch op de muziek, wanneer er niet gezongen wordt. Opmerkelijk is dat altijd een van de bollen wit



Voorbeelden van kleuren van bollen met slingers.

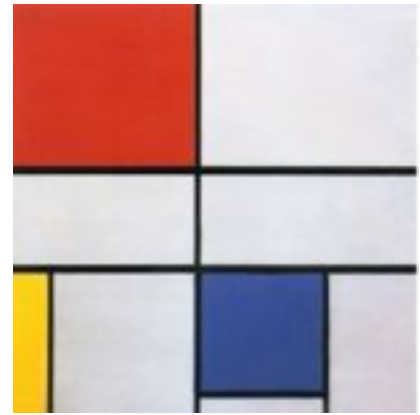
blijft. Bij de uitleg over wat “de kruisfiguur” is, worden alle bollen wit en gaan langzaam naar een rode kleur over. De gebruikte kleuren zijn gerelateerd aan de schilderijen van Piet Mondriaan, die zijn schilderijen alleen maar in deze kleuren maakte. De bollen worden een bewegend De Stijl schilderij dat op de muziek danst. Het licht maakt dus in dit geval het schilderij en vormt een beweging samen met de slingers.

---

<sup>93</sup> De non Hadewych leefde in het 13e eeuw. Ze heeft verschillende teksten over religieuze onderwerpen en ervaringen geschreven. Programmaboek De Materie

Als we verder dan deze scène kijken, krijgt het licht gedurende het stuk nog andere rollen. Bijvoorbeeld staat tijdens het tweede deel van het stuk de non Hadewych in een licht, wat precies op haar uitgesneden is, terwijl de rest van het beeld alleen in tegen- en toplicht staat. Op deze manier ontstaat de suggestie van een door God verlichte non. Het licht laat haar lichaam met de rest van het beeld bijna magisch contrasteren.

Samenvattend over het hele stuk kunnen wij dus zeggen, dat het licht een groot deel van het beeld uitmaakt en ook per beeld een eigen toevoeging heeft.



Mondriaans schilderij:  
Compositie C(III) in rood geel  
en blauw

### Het geluid/ de muziek

Buiten de compositie van Louis Andriessen wordt in het uitgekozen deel van het stuk geen ander geluid hoorbaar. De muziek wordt gespeeld door piano, koperblazers, saxofoons, dwarsfluiten, synthesizer, gitaren, basgitaar, vier vrouwenstemmen en percussie. Ook de tempi zijn verschillend. De piano speelt een doorgaande begeleiding die een beetje aan een ostinato bass figuur uit de boogie-woogie<sup>94</sup> laat denken. De lijnen die gespeeld worden, lijken bij een blik op de partituur bijna grafisch. Er lijkt een soort vraag- en antwoordspel tussen het koor en het orkest te zijn.

De gekozen tekst is van M.H.J. Schoenmaekers en gaat over de perfecte kruisfiguur.<sup>95</sup> De schilderijen van Mondriaan zijn hoogstwaarschijnlijk op deze theorie gebaseerd.

Natuurlijk biedt het geluid de basis voor de hele voorstelling, dat is te merken aan het feit dat de muziek altijd aanwezig is. Alle anderen middelen bieden sleutels voor de inhoud van het stuk en openen ook de mogelijkheid voor associaties.



De partituur van het begin van  
derde deel.

<sup>94</sup> Boogie-Woogie is een jazz stijl uit het begin van de 20e eeuw en wordt op piano gespeeld.

<sup>95</sup> Schoenmaekers was theosoof en legde met zijn theorieën over geometrie de basis voor de De Stijl beweging. Hierbij speelt ook de esoterie van Rudolf Steiner een rol.

Omdat de muziek sterk conceptueel<sup>96</sup> is, is deze zonder een uitleg bijna niet te begrijpen. Andriessen gebruikt wel tekens, zoals de boogie-woogie piano of de percussieve hamerslagen aan het begin. Deze wijzen een duidelijke richting aan waar het inhoudelijk voor hem over gaat.

#### De video

De video bestaat in de gekozen scène, net als in de rest van de voorstelling, uit de Duitse boventiteling van de Nederlandse tekst. Deze volgt precies de gezongen tekst. In de onderzochte scène wordt de tekst hoog op de linker muur van de hal geprojecteerd. Hierbij volgt de projectie een lijn van iets wat onderdeel van de muur is. De tekst loopt van achter in de hal naar voren toe en wordt dus voor de toeschouwer groter en leesbaarder. De geprojecteerde tekst is in het beeld geïntegreerd en is op dit moment het enige dat in de diepte beweegt. De hal wordt door de projectie in alle drie dimensies bespeeld en niet alleen in hoogte en breedte door de slingers.

Men kan de bezongen kruisfiguur in het beeld zien doordat de video een rechte lijn ten opzichte van het doek maakt.

De boventiteling is in eerste instantie pragmatisch; die is er zodat het Duitse publiek de tekst begrijpt, maar de integratie in het beeld laat zien dat er meer mee bedoeld wordt.

Natuurlijk is er altijd de verbinding met de zang,

maar de bronnen die Andriessen gebruikt heeft worden zo veel vatbaarder voor het publiek. De tekst wordt door Goebbels als sample toegevoegd. Deze doet mee als losstaand element, verbonden met de muziek, doordat het document zichtbaar is.

Misschien is het zelfs zo dat de toeschouwer door de integratie van de tekst in de ruimte het beeld beter kan volgen dan bij een oplossing waar de boventiteling altijd boven het speelveld zou zijn. Ook de projectie biedt de toeschouwer een sleutel voor het stuk aan, maar is geen onderdaan van de muziek omdat de manier waarop geprojecteerd wordt altijd ook iets eigens vertelt.



Een voorbeeld van geprojecteerde tekst op een muur van hal.

---

<sup>96</sup> Conceptueel is muziek die niet op schoonheid gecomponeerd wordt, maar naar een principe, bijvoorbeeld op basis van een tekening. Voor het begrip van de muziek is het belangrijk om dit te weten.



## Het decor

In het hele beeld speelt, zoals al eerder genoemd, de hal als locatie een grote rol. Over de verandering van beeld is te zeggen dat we uit een vrij donker en mystiek beeld naar een licht beeld gaan. Dit is ook in de muziek zo; we gaan vanuit een donkere sfeer in het tweede deel naar een lichtere in deel drie.

De slingers hebben allemaal drie assen met een verschillend contragewicht die tevens voor een andere slingerbeweging zorgen. Aan alle drie zien wij aan de bovenkant in beeld een touw hangen, wat voor het aandrijven van hun beweging zorgt.

De beweging van de meest linkse slinger bestaat uit een pendelen van rechts naar links, hierbij legt hij niet altijd dezelfde route af, later in de scène slaat hij ook over zijn kop en maakt zo een hele draaiing. Ten opzichte van de andere twee slingers is de linker slinger vrij langzaam en zijn route voorspelbaarder. De meest rechtse gaat sneller en draait meer

Diegene in het  
m i d d e n p e n d e l t  
daarentegen meer, maar  
op een onvoorspelbare  
route.

Op een abstracte  
manier maken wij door  
deze decorelementen  
mee hoe een letterlijke  
verbinding van de  
Boogie-Woogie en De



De witte bollen voor het witte gordijn.

Stijl eruit zou zien. Er ontstaan onvoorspelbare geometrische cirkel- en pendelbewegingen op een wit doek, we zien quasi een Boogie Woogie-De Stijl schilderij.

## Samenwerking van de middelen/conclusie

Goebbels filosofie van heterogeniteit is in deze scène van “de Materie” duidelijk herkenbaar. Deels staan de elementen (als ‘samples’) los van elkaar zoals de zangers die aan de rand van de scène de tekst zingen. Andere voorbeelden hiervan zijn het licht, dat in de slingers zit, of de industriële hal, die het hele stuk door als gegeven zichtbaar is. Bijna alle middelen stralen iets anders uit dan deze locatie.

De losse disciplines doen verschillende dingen in de uitgekozen scène: Terwijl de muziek voor een theoretische onderbouwing van “De Stijl” en voor een Boogie-Woogie bass zorgt, geeft het decor een soms kloppende en soms niet-kloppende beweging op de muziek en

zorgt het licht voor de kleuren van “De Stijl“. De video zorgt voor de zichtbaarheid van de bron en voor de driedimensionaliteit in het beeld. De disciplines hebben dus allemaal een herkenbare opgave die los van de andere disciplines staat.

Over het algemeen kan men over de voorstelling zeggen dat Goebbels en zijn team beelden gevonden hebben, die niet al te ver weg van het werk van Andriessen zijn. De connectie van deze beelden met het werk is altijd zicht- en voelbaar. Toch worden deze associaties weer zo ver doorgevoerd dat zij een zelfstandig onderdeel zijn. Zijn idee van het heterogene Gesamtkunstwerk wordt dus realiteit, met de techniek als evenwaardig sample.

Toch is er in “de Materie“ niet altijd van een onafhankelijkheid van alle disciplines te spreken. Er is zeker van delen in het stuk te spreken wanneer de tekens op zich staan, maar dit is niet de hele voorstelling lang het geval. Bijvoorbeeld vertegenwoordigen de zangers vaak de optredende personages, maar dit vertelt ons hun gezongen tekst meestal ook al. Hier vindt dus een verdubbeling plaats. Het licht en de video zijn meestal essentieel voor het beeld en vormen allebei een (mede)speler die, soms in combinatie met een andere discipline en soms onafhankelijk van de anderen disciplines, iets vertelt.

De techniek is bij Goebbels dus niet te missen, deze is zelfs op sommige momenten de enige zichtbare acteur op het speelveld. Licht en decor zouden vaak zonder de muziek ook een op zich zelf staand kunstwerk kunnen zijn. Van de menselijke acteurs kan men dit minder zeggen. Maar toch vormen alle middelen samen een associatieruimte; hier ligt dus het Gesamtkunstwerk.



## 2.3 Katie Mitchell

Katie Mitchell werd in 1964 in Groot-Brittannië geboren en regisseert grotendeels in Europese theaters. Zij enceneert zowel nieuw geschreven teksten als muziektheater en klassiekers. Mitchell staat om haar onconventionele omgang met tekst bekend. Als grote voorbeelden noemt zij de filmmakers Michael Haneke en Ingmar Bergman<sup>97</sup>, wegens hun analytische blik op het menselijk innerlijke.<sup>98</sup>

*For me, at the heart of everything is an attempt, maybe a pretty foolhardy attempt, to capture and crystallize how we experience ourselves in our environment – the very fragile, tiny, delicate strands of our perceptions – and to try to do that very accurately, so that it's very respectful to life.*<sup>99</sup>

Mitchell werd vooral door haar *live video shows* beroemd. Dit zijn voorstellingen waar de toeschouwer het maken van een film ervaart. Meerdere camera's gaan door een decor heen en volgen de acteurs bij hun handelingen. Dat wat de camera's in de sets filmen wordt live tot een film geknipt en op een projectiescherm getoond. De toeschouwer kan dus zelf kiezen tussen de illusie, dus de film, en de realiteit waarin te zien is hoe de illusie verwekt wordt.

Met haar nieuwe vorm van theater heeft Mitchell de cinematografie, de kunst van camerawerk, op het toneel gebracht. De camerabeelden worden gecombineerd met de stemmen van acteurs, die de gedachtes van personages inspreken. Vaak zijn bij de voorstellingen ook live-musici en Foley<sup>100</sup> artiesten betrokken om een geluidsbeeld te maken.

Volgens Mitchell is het doel van de camera een ander perspectief voor de toeschouwer te creëren. Normaal is er voor de toeschouwer (in filmtermen gesproken) alleen een wide shot, het hele toneel is altijd in beeld. Door de camera heeft de toeschouwer de mogelijkheid om in te zoomen en komt zo dichterbij de emotie van de acteur. Ook is het mogelijk om in een scène vanuit een personage te kijken of om de aandacht op een detail te leggen.

---

<sup>97</sup> Ingmar Bergman (1918 - 2007) en Michael Haneke (\*1942) maakten vooral dramafilms.

<sup>98</sup> Banks, A chat with... Katie Mitchell

<sup>99</sup> *ibid.*

<sup>100</sup> Een Foley-artiest is een geluiden-maker. Hij wekt geluiden op, die bijvoorbeeld voor films of hoor-spelen opgenomen worden. Zo kunnen bepaalde effecten versterkt worden en, indien nodig, scènes compleet nieuw geluid krijgen.

Dit is volgens Mitchell ook waar haar theater over gaat: De ervaring van het innerlijke van de mens. Daarbij is zij gefascineerd door het Naturalisme, gebaseerd op Emile Zola.<sup>101</sup> De environments, die Mitchell toont, worden vaak hyperrealistisch<sup>102</sup> genoemd.<sup>103</sup>

Mitchell heeft niets gezegd over het onderwerp Gesamtkunstwerk, maar toch wordt het verband met de wens naar synthese door derden vaak gelegd. Zoals door Johannes Birringer, die in zijn analyse van Mitchells “Fräulein Julie“ schrijft:

*Mitchell has continuously elaborated her experiments with film and the effects of filmic technology on her stage choreography; her directorial control over the action on stage appears ever more meticulous[...] in the total synthesis of this composed theatre (just as Wagner had predicted already in the 19th century).*<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> Zola's Naturalisme gaat over de documentaire manier om verhalen te vertellen en hoe interieurs van ruimtes personages kunnen karakteriseren.

<sup>102</sup> Hyperrealisme betekent niet dat per se geprobeerd wordt iets realistisch uit te beelden, maar juist door te overdrijven, naar de essentie van het onderwerp te vragen.

<sup>103</sup> Whats on stage, 20 Questions with... Katie Mitchell

<sup>104</sup> Birringer, The theatre and its double

### 2.3.1 Analyse: The Forbidden Zone

The Forbidden Zone (2014), een live video show onder de regie van Katie Mitchell, is een coproductie van de Salzburger Festspiele en de Schaubühne Berlijn die over de inzet van chemische wapens tijdens de Eerste Wereldoorlog gaat. De tekst van de voorstelling is van Duncan MacMillan. Daarnaast worden citaten uit eigentijdse bronnen en andere teksten van onder anderen Virginia Woolf en Simone de Beauvoir over de oorlog gebruikt.<sup>105</sup> Naast zes acteurs staan ook drie cameramannen op het toneel.<sup>106</sup>

#### Inhoud

“The Forbidden Zone“ heeft drie verschillende plots die in drie verschillende tijdzones en op drie verschillende plekken spelen. De vroegste vindt 1915 in Berlijn plaats, waar Clara Haber, de vrouw van een chemicus, zelfmoord pleegt omdat haar echtgenoot chemische wapens voor de oorlog ontwikkelt. De tweede plot speelt in 1916 in Ieper, waar een Franse soldaat ten dode opgeschreven als offer van een gifgas aanval bij een verpleegster belandt, op wie hij eerder verliefd was geworden. De derde plot speelt 1949 in New York. De kleindochter van Fritz Haber, Claire Haber, werkt samen met dezelfde Franse verpleegster, die ook 1916 in Ieper gewerkt heeft, in een laboratorium om middelen tegen chemische wapens te ontwikkelen. Claire heeft nog steeds wroegingen wegens de daden van haar grootvader en pleegt uiteindelijk ook zelfmoord.

#### Het toneelbeeld

Aan de voorkant van het toneel zien wij over de hele toneelbreedte het perron van een metrostation in New York. Daarachter staat een metro-trein die in drie onderdelen opgesplitst is. Deze zijn los van elkaar over de breedte van het toneel verrijdbaar. Boven de metro hangt een rechthoekig vlak. Hier wordt de video, die afkomstig van de camera's op toneel is (in het vervolg genoemd: filmbeeld) op geprojecteerd. Om geen doorzicht op de ramen van de metro te hebben, hangt achter het voertuig een doorzichtig projectiescherm dat in richting van de trein verplaatst kan worden. Achter de trein zijn vijf ruimtes naast elkaar opgebouwd, waarvan de vierde wand ontbreekt. Zo dat het mogelijk is als het metrovoertuig op een andere plek staat, naar binnen te kijken. De ruimtes zijn

---

<sup>105</sup> De beeldregie voerde Leo Warner, het toneelbeeld is door Lizzie Chlachan ontworpen, het lichtontwerp is van Jack Knowles, het videodesign deed Finn Ross, het geluidsontwerp is van Gareth Fry en Melanie Wilson en de kostuums zijn van Sussie Juhlin-Wallen.

<sup>106</sup> Programmaboek The Forbidden Zone

van links naar rechts, het (New Yorkse) laboratorium, een openbaar (New Yorks) toilet, een onderzoeksruimte van een militair ziekenhuis, de tuin van de familie Haber en het kantoor van Fritz Haber. Al deze sets zijn naturalistisch ingericht en dragen de erbij horende tijdgeest in zich mee door rekvisieten, muurbehang, tapijten en lichtbronnen.



Totaalbeeld van toneel: Boven filmbeeld, eronder de sets en metro.

#### Handeling van de gekozen scène

Voor een nadere analyse is de tweede scène in het stuk gekozen. Deze speelt in 1949 op een metrostation in New York. Een Amerikaanse soldaat zit op het perron op een bank op de metro te wachten. Claire Haber komt op het station en laat per ongeluk haar handtas voor de voeten van de soldaat vallen. De soldaat helpt haar haar spullen te verzamelen, waarbij hij ontdekt dat zij een ijzeren kruis<sup>107</sup> bij zich draagt. Claire vertelt hem dat het kruis van haar grootvader is. Vanaf dat moment wordt hij heel afstandelijk tegenover haar en zegt dat hij tijdens de wereldoorlog maar beter alle Duitsers had moeten vermoorden. Hij blijft met zijn voet op een foto van haar staan, waar haar grootmoeder Clara op te zien is, tot de metro komt. Claire pakt de foto en ze stappen allebei in.

#### De acteurs

Naast de twee acteurs op het filmbeeld, zijn er drie cameramannen en een lichttechnicus bij deze scène duidelijk aanwezig in het toneelbeeld. Op de achtergrond is er een aantal acteurs, technici en rekvisiteurs te zien die andere scènes in de sets aan het voorbereiden zijn.

De acteerstijl van de acteurs is naturalistisch. De acties worden over het algemeen klein gehouden. Pas door de camera zijn details als een zich ballende vuist voor de toeschouwer te zien.

---

<sup>107</sup> een Duitse militaire onderscheiding (die door het leger voor bijzondere verdiensten werd uitgereikt)

De dialoog tussen de twee personages is van essentieel belang. Wij ervaren iets over de geschiedenis van de personages en hoe zij zich tot elkaar verhouden. De tekst wordt, passend bij de locatie New York, in het Engels gesproken.

De wegen die de acteurs afleggen zijn echter onnatuurlijk. Op het toneel zien we dat Claire uit het meest rechter metrodeel gelopen komt als zij op het station aankomt, terwijl er in het filmbeeld überhaupt geen trein is waar zij uit zou kunnen stappen.

Later als de metro aankomt, waar ze allebei instappen, wordt gesuggereerd dat de metro in richting van het publiek, dus voor de acteurs aankomt. Dit is op het toneel niet het geval, daar komt de metro namelijk achter hen aan. De soldaat stapt uit het beeld en gaat achter de camera langs om in het volgende beeld, wat vanuit de andere richting is opgenomen de metro in te kunnen stappen. Claire draait op de plek om op het moment dat geknipt wordt. Op het filmbeeld lijkt dit allemaal natuurlijk, logisch en kloppend.

De acteurs hebben bij het spelen niet veel vrijheid. Men kan bijna van een Craig'se Übermarionet spreken, die afhankelijk van de timing van het filmbeeld zijn en van wie buitengewone precisie in uitdrukking, plaatsing en houding gevraagd wordt. Wel zijn zij en hun functioneren samen met de andere middelen van essentieel belang voor het beeld en de voorstelling.

#### Het licht

In de gekozen scène zijn in het filmbeeld geen lichtwisselingen te zien. Wel worden er effecten gebruikt voor de rijdende metro's.



Een onnatuurlijk lichtbeeld: De gezichten zijn altijd belicht.

Het licht komt grotendeels van boven. Soms schijnt er een klein beetje invullicht op de gezichten. Dit is bij nader inzien niet realistisch, omdat het per camera en per positie van

de acteur een beetje verschilt. Zo zien wij duidelijk dat er licht vanuit rechts op het gezicht van de soldaat valt, terwijl Claires gezicht op het zelfde moment van links belicht wordt. In de realiteit zouden wij ook op het gezicht van de soldaat het linker licht moeten zien. Door het invullicht wordt er dus voor gezorgd dat de gezichten van de acteurs altijd zichtbaar zijn. Het lichtbeeld is dus erg afhankelijk van de acteurs en de camera's, terwijl toch geprobeerd wordt er een realistische vorm aan te geven. In het filmbeeld zien we dat de eerste metro die langs Claire en de soldaat rijdt een sterk knipperend licht op ze werpt. Dit effect wordt gerealiseerd doordat een technicus op cue een filter met een gat snel rond een lamp draait. Zo ontstaat het effect van een voorbijrijdende metro, waar door elk raam van de metro licht valt. Op het filmbeeld is de illusie perfect, terwijl we op toneel de demaskering van het effect kunnen zien.

Het licht draagt tot een realistische sfeer bij, alhoewel we niet van een realistisch licht kunnen spreken. Er wordt op de (filmische) manier zodanig belicht waarbij voor elke instelling een andere schijnwerper gebruikt wordt en er geen consequentie van richting van het licht zichtbaar is. Het licht is dus zeer dienstbaar aan de acteurs en



Het lichtbeeld in de metrotrein: Ook hier is het gezicht van de Claire goed te zien.

cameraposities. Het licht is gemaakt voor het filmbeeld en niet voor het toneelbeeld. Dit wil zeggen: er worden geen cameramannen belicht, zodat wij ze beter zien. Wel versterkt het licht het verhaal mee, ook al is het niet natuurlijk.

#### Het geluid

Tijdens de overgang naar deze scène speelt er muziek die nog een tijd onder de gekozen scène te horen is. In de muziek zijn een piano en een altviool te horen. De piano speelt meerdere keren de zelfde toon. Daarentegen klinkt de altviool die lange en hoge tonen speelt. Kort voordat Claire in beeld komt, is er een herkenbare lagere melodie van de

altviool te horen, zodat de muziek droevig en tegelijkertijd droomachtig overkomt. Na de eerste zin van de soldaat stopt de muziek in een zachter wordende echo. Nu is er zacht op de achtergrond het geluid van een rustig metrostation met weinig mensen te horen. De stemmen van Claire en de soldaat klinken natuurlijk. Ineens rijdt een trein langs. Die is er heel plotseling en hard, maar hij is ook heel snel weer weg wat ertoe leidt dat deze metro, in tegenstelling tot de anderen, niet heel realistisch klinkt. De volgende metro, waarin de personages stappen, kondigt zich namelijk zacht aan, wordt steeds harder en wordt ook door een stem aangekondigd - zij klinkt dus realistisch. Het hele geluid is gesynchroniseerd met het filmbeeld en ondersteunt diens illusie. Zonder de ondersteunende geluiden zou het beeld niet reëel lijken. De muziek in de scène werkt als een ingang en overgang: ook al horen wij de melodie maar deze ene keer. Claire wordt door de altviool geïntroduceerd.

Het is te merken dat de meeste geluiden van te voren opgenomen zijn, behalve die geluiden die de acteurs zelf met hun rekvisieten maken. Dat laat heel duidelijk de twee lagen zien: Het gemaakte beeld waar alles samen komt en de making-of waar de acteurs op de geluiden die ze horen, reageren. Later in het stuk worden er ook live voiceovers door acteurs ingesproken die als monologue intérieur van de personages dienen.

#### De video

In de video discipline moet in deze scène onderscheid gemaakt worden tussen filmbeeld en het geprojecteerde beeld.

Als geprojecteerd beeld zien wij op het verrijdbare projectiescherm een stilstaand beeld van een metrostation in New York, dat als achtergrond voor de scène dient.

Later in het stuk worden er meerdere keren op het projectiescherm onscherpe bewegende lijnen en lichten geprojecteerd. Dit is dan door de ramen van de metro zichtbaar en voor het filmbeeld wordt op deze manier gesuggereerd dat de metro echt langs een muur rijdt.

Voor de toeschouwer is altijd duidelijk dat hier maar een projectiescherm hangt en het een effect is dat zij in het filmbeeld zien.

In het filmbeeld is voor het hele stuk van belang hoe in de camera kaders zijn gekozen en welke bewegingen de camera's maken. De onderzochte scène wordt door drie verschillende camera's gefilmd. Een kijkt vanaf beneden van voren in richting van de bank. De twee andere camera's staan links van de soldaat. Een ligt op de grond en de andere staat naast de bank, ongeveer op een meter hoogte. In de eerste scène wordt er 20 keer tussen de camera's heen en weer geschakeld, in filmtaal wordt een instelling een shot genoemd. In een groot deel van deze shots staan de camera's stil. Ook wordt in deze

scène alleen maar vanaf statieven gefilmd. Dit geeft een rustige sfeer aan het beeld. De toeschouwer kan wat hij ziet goed volgen.



In de metroscene zien we de "blauwe" grading.

Over de positionering van de camera's kan gezegd worden dat de soldaat altijd hoger ten opzichte van de camera zit dan Claire. Deze keuze van beeldregie maakt dat de soldaat in deze scène een dominante rol inneemt.

Er zijn weinig shots waar geen gezichten te zien zijn, soms worden wel details als handen of rekwisieten gefilmd, maar in het algemeen valt er te zeggen dat de focus op de gezichten van de acteurs ligt. Hiermee zijn de meeste emoties het beste toonbaar.

Als wij overkoepelend over het filmbeeld van de hele voorstelling spreken, is de 'grading'<sup>108</sup> heel belangrijk. De onderzochte scène heeft een vrij natuurlijke kleurweergave en is een beetje meer blauw en groen dan andere scènes in de film. Elke locatie en tijdszone krijgt binnen het verloop van de voorstelling tevens een andere grading.

Het filmbeeld is voor de toeschouwer de synthese van alle middelen. Sommige tekens worden gedubbeld en zo versterkt. In de gekozen scène is dat bijvoorbeeld de dominante rol van de soldaat, die ook vanuit de dialoog duidelijk wordt. Het perspectief van waaruit de camera kijkt, versterkt echter deze indruk. De grading doet over de hele voorstelling mee en dient niet alleen ter oriëntatie, maar voegt ook sfeer aan het geheel toe.

### *Het decor*

In deze scène is er in de filmbeelden niet veel van het decor te zien. Behalve de geprojecteerde metrohalte en de grijze vloer schijnen de personages zich in een zwarte abstracte ruimte te bevinden. Dit versterkt de intimiteit van de situatie. Claire en de soldaat lijken helemaal op zich zelf te zijn, tot de metro aan komt.

Op dat moment komen op het toneel de linker twee delen van de metro daadwerkelijk naar het midden toe gereden en blijven op hoogte van de bank staan. Het hele toneelbeeld is

---

<sup>108</sup> Color Grading noemt men de kleurbewerking van een film. Digitaal kan men zo bijvoorbeeld video opnames een andere kleurtoon geven, de verzadiging veranderen of donkerder maken.



meer praktisch voor het maken van de film ingericht dan voor de toeschouwer. In sommige ruimtes kan hij wegens de metrotrein die het zicht afsluiten niet meekijken bij het ontstaan van een scène. De uitstraling van het decor en de rekwisieten met uiterste detaillering zijn wel in het filmbeeld van uiterste belang om de tijdsgeest, sfeer en verbindingen tussen de scènes duidelijk te maken.

#### Samenwerking van de middelen en conclusie

De techniek is uit een live video show niet weg te denken. Elk detail in elke discipline doet ertoe om op het filmbeeld de perfecte synthese te laten ontstaan. Daarvoor is overal een enorme precisie gevraagd. Er wordt in de richting van een realistisch beeld gewerkt. Dit betekent dat alle middelen ook echt realistisch moeten ageren.

De ultimatieve versmelting van alle middelen betekent ook tegelijkertijd dat er geen middel de vrijheid heeft om de overhand te nemen, dus ook de acteurs niet. De techniek neemt evenveel ruimte in als een acteur. Alles speelt met elkaar en krijgt een narratieve functie. In "The Forbidden Zone" vindt ook een verdubbeling binnen de tekens plaats, maar dat gebeurt ten koste van het naturalisme. Als de metrotrein alleen maar door het licht was uitgebeeld, was hij niet "echt" op het filmbeeld, omdat geluid en spel zouden ontbreken. Als de keuze voor een filmbeeld verder weg van een naturalistische film zou gaan, zouden de mogelijkheden voor de enkele disciplines groter worden. Nu versmelten ze tot een naturalistisch beeld. Pas de som van alle disciplines maakt het filmbeeld, dus de illusie, perfect. Als er een onderdeel zou ontbreken zou de synthese niet compleet zijn. Alles is nodig, niets is teveel.

Tegelijkertijd ziet en voelt de toeschouwer de heterogeniteit der middelen die achter de synthese verstopt zit. Deze perfectie kan dus nooit reëel zijn. Het theaterbeeld heeft met het filmbeeld inhoudelijk niets te maken. Het levert kritiek aan de kijkgewoontes en de artificialiteit van het medium film, maar heeft inhoudelijk geen relatie met het vertelde verhaal. Vorm en inhoud hebben hier dus niets met elkaar te maken. De hiërarchie tussen de middelen is opgeheven, tenminste in het filmbeeld.

### 3 Vergelijking van de rollen der middelen

Om de verschillende theatermakers te kunnen vergelijken heb ik de uitkomsten uit hoofdstuk 1 en 2 systematisch in een tabel samengevat. In een kolom staat tevens wat de verschillende disciplines binnen het samenspel betekenen en of zij daarmee iets zelfstandigs aan het geheel toevoegen of niet. Een eigen toevoeging heeft een groene kleur, een afhankelijkheid van een andere discipline heeft de kleur geel. Hierbij zijn per discipline de uitkomsten bij de “oude makers” meer algemeen en bij de hedendaagse makers meer toegespitst op een scène van een van hun stukken.

	Wagner	Craig	Piscator
<b>Decor</b>	kopieert tekst	abstracte referentie	abstracte referentie
<b>Acteur</b>	kopieert tekst	übermarionet	vecht tegen de machine aan
<b>Geluid</b>	vertelt verhaal, het belangrijkste middel	<i>niet bekend, in theorie wel evenwaardig</i>	<i>niet bekend</i>
<b>Licht</b>	belichting, effect	afhankelijk van decor	alleen belichting
<b>Video</b>	-	-	document, dat de waarheid van het verhaal toont
<b>Samenspel</b>	<i>muziek en tekst vertellen, al andere dubbelt</i>	<i>choreographie van decor en acteur vertellen</i>	techniek belangrijker dan acteur
<b>Gesamtkunstwerk</b>	een synthese uit opera en drama met een totaliteitsclaim	synthese, waarin elk middel gelijkwaardig is, gemaakt door regisseur	“totaalervaring” voor de toeschouwer, die zijn politieke mening vormt

	<b>Schlingensief</b> "Eine Kirche der Angst"	<b>Goebbels</b> "De Materie"	<b>Mitchell</b> "Forbidden Zone"
<b>Decor</b>	refererende installatie	sample (installatie)	nabootsing (installatie)
<b>Acteur</b>	referentie aan personages	sample, maar zangers representeren vaak alleen maar tekst	"Übermarionet"
<b>Geluid</b>	referentie aan sacrale muziek	sample (basis)	nabootsing + onderbouwing door muziek
<b>Licht</b>	belichting van acteurs	sample (installatie)	niet realistisch
<b>Video</b>	referentie aan vroeger eigen werk, fluxus-kunstenaars, en het verleden	sample	synthese van alles
<b>Samenspel</b>	elke discipline voegt iets eigens toe, alleen licht niet	elke discipline voegt iets eigens toe, acteurs in beperkte mate	elke discipline is onzelfstandig en ondergeschikt aan de synthese
<b>Gesamtkunstwerk</b>	synthese ligt in het totale oeuvre	synthese gebeurt in hoofd van de toeschouwer	synthese ontstaat in het filmbeeld

### 3.1 Vergelijking rol van het decor

Bij Richard Wagner is het decor alleen maar een naturalistische illustratie van de plek waarop de scène zich afspeelt. Bij Craig vertelt het decor een eigen verhaal, het mag door zijn abstracte vorm meer zijn dan een achtergrondplaatje: Het heeft een eigen sfeer en uitstraling en is in theorie een evenwaardige medespeler naast de acteur. Bij Piscator is het decor al abstract, wil uit het lijsttoneel breken en is meer een zelfstandige toneelmachine, die meer attentie vergt dan de acteurs.

Zowel bij Schlingensief, Goebbels als ook Mitchell heeft het decor een installatieachtige uitstraling. Dit komt doordat niet in een lijsttoneel gespeeld wordt en er veel onderdelen samenkomen, het totaalbeeld dus meestal complex is. Per maker heeft de decorinstallatie

verschillende doeleinden. Terwijl het publiek zich bij Schlingensief door het doorbreken van de vierde wand midden in het decor bevindt en onderdeel van de kerk wordt, vindt het zich bij Goebbels alleen maar op dezelfde locatie, bewaart dus afstand tot wat op het toneel gebeurt.

Bij Schlingensief en Goebbels zijn de decors kunstwerken die autonoom functioneren. Zij hebben de andere elementen voor hun werking niet per se nodig. In “The Forbidden Zone” zijn de enkele sets onzelfstandig, zonder de andere middelen stelt het decor niets voor, het krijgt zijn betekenis pas in het filmbeeld in samenspel met alle anderen middelen. Samenvattend kunnen wij zeggen, dat het decor bij Schlingensief een referentie is, bij Goebbels een zelfstandig sample en bij Mitchell een onzelfstandig onderdeel.

### **3.2 Vergelijking rol van geluid**

In Wagners idee van het Gesamtkunstwerk vertelt de muziek meer dan de tekst en staat veel hoger in de hiërarchie dan alle anderen middelen. In Craigs en Piscators theorieën is er over het geluid weinig te vinden; onder ander wegens de ontbrekende technische mogelijkheden. Maar in theorie is het geluid bij Craig even belangrijk als alle andere middelen. Bij Schlingensief daarentegen is het geluid een referentie aan de sacrale context van de voorstelling en middel om Schlingensief zelf te laten spreken. In Goebbels’ “De Materie” is het geluid het uitgangspunt voor de voorstelling: Het bevindt zich als abstract en conceptioneel sample met de andere middelen in de ruimte en gaat af en toe een verbinding met hen aan. Bij Mitchell heeft het geluid geen zelfstandige rol. Het geluid zorgt hier meer voor een realistischere werking van de illusie op het filmbeeld. Wij zien ook dat de teksten van acteurs live ingesproken worden.

Het geluid in “De Materie” en “Kirche der Angst” kunnen wij als zelfstandig middel binnen een Gesamtkunstwerk zien, in “The Forbidden Zone” gaat het een synthese met alle anderen middelen aan.

### **3.3 Vergelijking rol van licht**

Als de ontwikkeling van de techniek verder geweest was, hadden zowel Wagner als Piscator graag met licht geëxperimenteerd en er een grotere rol aan gegeven. Bij Craig was er een grote wens naar sferisch licht, ondanks dat de ontwikkelingen op technisch gebied er nog niet waren. Door kleur en richting werd zijn simplistisch decorontwerp veelzijdiger. Wel was het licht in zijn dramaturgie afhankelijk van het decor omdat de veranderingen aan de changementen gekoppeld waren. Bij Goebbels is dit anders. Het

licht wordt nog steeds ingezet om acties van acteurs zichtbaar te maken en de focus van het publiek te sturen, maar soms is het licht de enige speler op toneel. De inzet van “lichtkunstwerken“ laat toe, dat het licht op sommige momenten als autonome speler fungeert. Bij Mitchell daarentegen zorgt het licht voor de sfeer in de sets en effecten en is daarom sterk afhankelijk van alle anderen middelen. Bij Schlingensief volgt het licht alleen maar het spel en belicht de scènes.

Goebbels staat het meeste eigen ruimte aan het licht toe. Binnen de voorstelling is het licht een gelijkwaardige medespeler.

### **3.4 Vergelijking rol van video**

Bij Schlingensief wordt door de video een referentiekader geopend. Deze zou men ook op zichzelf buiten de voorstelling kunnen tonen; de discipline is dus autonoom. Bij Katie Mitchell zorgt het filmbeeld voor het samenkomen van alle disciplines. De synthese van alle middelen gebeurt hier en geen middel is belangrijker dan een ander. Omdat het van alle andere middelen afhankelijk is, is het dus ook in tegenstelling tot Schlingensiefs video niet autonoom. Bij Goebbels daarentegen is de rol van de projectie kleiner: De video is boventiteling, die een vertaling is en de tekstbron duidelijk maakt maar ook een acteur binnen het gehele gebeuren op het toneel. De autonomie is beperkt, maar zij is er wel. Terwijl zowel bij Schlingensief als bij Mitchell de video een grote rol inneemt omdat hier het Gesamtkunstwerk zichtbaar wordt of in het hoofd van de toeschouwer kan ontstaan, is het bij Goebbels een van zijn samples in het heterogene geheel.

### **3.5 Vergelijking samenwerking tussen middelen**

Zoals boven beschreven is de gelijkwaardigheid van alle disciplines alleen in “The Forbidden Zone“ een gegeven. Dit komt door de synthese in het filmbeeld. Dit betekent ook dat niet meer ervaarbaar is, wat de enkele middelen vertellen. De aankomende metro wordt bijvoorbeeld zowel van het licht, de video, het decor, de acteurs als ook het geluid getoond. De combinatie van al deze middelen zorgt voor de illusie van een metro. Alle middelen vertellen samen hetzelfde. Geen middel is belangrijker dan een ander. De in de inleiding aangesprokene Enthierarchisierung is hier echter een andere dan die die Lehmann bedoelt. Hij zegt, dat elk middel iets eigens aan het geheel toe voegt en daardoor de hiërarchie tussen de middelen opgeheven wordt. Bij Mitchell vertelt echter alles hetzelfde, en daardoor zijn de middelen even veel waard. Ook buiten het filmbeeld om komt geen middel naar voren, het theaterbeeld is alleen een pragmatisch beeld (wat

geen synthese is) in richting van de toeschouwer. Het filmbeeld vervult dus de Wagneriaanse gedachte van het Gesamtkunstwerk.

In tegenstelling hiertoe is bij Goebbels en Schlingensief de rol van de enkele disciplines interessanter. In hun voorstellingen zijn de middelen “enthierarchiseerd”, ze voegen op een na allemaal iets eigens aan het geheel toe, ook door de eigenschap van de discipline zelf. Zo kan er veel meer op in worden gegaan, wat de discipline kan betekenen en de ontplooiing van het enkele middel is binnen het groter geheel. Ook wordt de recipiënt meer geprikkeld om kijken omdat niet elk middel op elk moment even sterk aanwezig is.

## Conclusie

Een algemene conclusie over drie verschillende theatermakers met verschillende doelen en manieren van werken te formuleren is niet gemakkelijk. Erbij komt ook nog de onduidelijke definitie van het begrip Gesamtkunstwerk. Deze uitdrukking wordt ondanks dat er eigenlijk geen algemeen geldige definitie voor is heel vaak gebruikt. Iedereen heeft een ander idee over de betekenis.

Mijn onderzoeksvraag was hoe het idee van een Gesamtkunstwerk in elkaar zit, hoe de verschillende middelen samen werken en of daarin de techniek zijn dienstbaarheid achter zich kan laten.

Aan de onderzochte makers is te zien dat dit het geval is. Of de techniek versmelt met alle anderen middelen tot een geheel òf ze krijgt een autonome rol binnen het geheel. Bij het licht is dat alleen maar bij Goebbels het geval. Het inzetten van middelen gaat natuurlijk met de tijdsgeest mee, zoals bij de vroege makers al te zien is. Met de zich steeds ontwikkelende mogelijkheden binnen een discipline is natuurlijk ook pas een uitbundig gebruik en een belangrijkere rol binnen het geheel mogelijk .

Om de techniek een grotere rol te kunnen geven, zouden productieprocessen veranderd moeten worden en meteen vanaf het begin samen met alle anderen middelen gerepeteerd kunnen worden. Geen mogelijkheid wordt dan uitgesloten om de middelen elkaar te laten beïnvloeden. Zo kan een groot aantal tekens op het toneel gecreëerd worden. Juist omdat dat er nu de techniek er vaak op het laatst bijkomt, mag zij alleen nog maar aanvullend op het plaatje werken, dat al door andere middelen is gecreëerd.

Ten eerste vind ik het bijzonder om te zien dat geen van de hedendaagse makers op zoek is naar een pure synthese. Bij Mitchell is deze wel duidelijk aanwezig, maar aan de andere kant is er op het toneel de anti-these, waarbij de recipiënt ervaart hoe de synthese ontstaat. Bij Schlingensief is de synthese nooit aanwezig, alleen de kenner van heel zijn oeuvre zou het vermogen hebben om deze synthese te kunnen maken. Deze zou nog steeds onvolkomen zijn, maar dat hierin alle losse einden verbonden kunnen worden, betwijfel ik. Goebbels vraagt aan de toeschouwer de synthese zelf te maken, om zijn eigen aanwezigheid in de voorstelling te rechtvaardigen. Als deze hierin meegaat, kan er waarschijnlijk een interessantere uiteenzetting met de inhoud van het stuk ontstaan dan bij een kant en klare synthese zoals die van Mitchell. Toch zal niet elke toeschouwer hier op

in kunnen gaan, en niet iedereen zal alle middelen op elk moment kunnen bevatten. Daarmee blijft dus ook de nagestreefde synthese maar een theorie van Goebbels.

Ten tweede merk ik dat Goebbels mij met zijn theorie van de heterogeniteit en de enkele disciplines het meeste aanspreekt. Door zijn werkwijze kan ieder middel zich op bepaalde momenten ontplooiën en mogen de andere op het toneel op dat moment terugtreden. Dit is vooral interessant voor ontwerpers: Elke discipline kan in een voorstelling zijn sterke momenten hebben en moet tegelijkertijd niet altijd even sterk tot de recipiënt spreken. Daarbij gaat Goebbels ervan uit dat elk middel een eigen manier heeft om te communiceren. Dit zien wij ook bij Schlingensief, vooral in de combinatie van filmbeeld met alle anderen disciplines, die ik als video ontwerper wegens het samenspel en het commentaar op elkaar heel spannend vind.

Ten derde is het ook interessant wat toeschouwers en critici van de voorstellingen vinden. Veel toeschouwers en critici hebben er een probleem mee dat bij Mitchell de acteur even belangrijk is als alle andere media. Veel mensen gaan blijkbaar nog voornamelijk naar het theater toe om acteurs te zien spelen. Dit vind ik een verouderde visie op het theater. Er is een bewustzijn en openheid vanuit het publiek nodig en een interesse in wat de andere middelen kunnen vertellen. Dit is vooral belangrijk omdat elk middel specifieke eigenschappen heeft en zo soms meer kan vertellen, dan alleen de acteur dit zou kunnen doen.

Ten vierde is het jammer dat bij Mitchell de vorm tot een kunststuk wordt: Inhoudelijk is er met het vertelde verhaal geen verband te leggen. Er liggen veel kansen om deze vorm verder te denken. Wat, als het maakproces van het filmbeeld beneden zich los maakt van zijn synthese en een eigen verhaal vertelt? Op deze manier zouden de twee lagen van de voorstelling elkaar becommentariëren, wat mij veel spannender lijkt dan de eenvoudige backstage-blik die wij nu meemaken.

Samenvattend kan ik zeggen, dat de rol van de techniek binnen een hedendaags Gesamtkunstwerk een belangrijke is. Het maakt niet uit of het Goebbels, Schlingensief of Mitchell is, de techniek voegt zich altijd in een geheel. Door de specificiteit van de discipline zelf wordt iets eigens aan de inhoud van de voorstelling bijgedragen. Als men wil kan de techniek dus haar dienstbaarheid achter zich laten en een sterke, zelfstandige inhoudelijke bijdrage in het geheel van een voorstelling zijn.



# Bronnenlijst

## Boeken

- BROCKETT, O. G. en HILDY, F. J. *History of the theatre*. Pearson, Boston, 2008.
- CRAIG, G. E. *On the art of theatre*. New York, Theatre Arts Books, 1956.
- DIXON, S. *Digital performance : a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. MIT Press, Cambridge, Mass., 2007.
- ESSERS, P. *Wagners Gesamtkunstwerk (1) in Das Rheingold. De Nederlandse Opera*, Amsterdam, 1997.
- FRIEDRICH, S. *Die Szene als Modell - Die Bühnenbilder des Richard Wagner Museums*. Deutscher Kunstverlag, Bayreuth, 2006.
- HISS, G. *Synthetische Visionen: Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. Epodium, München, 2005.
- HOFFMANN, L. *Theater, Film, Politik. Ausgewählte Schriften*. Henschel, Berlin / DDR, 1980.
- JANKE, P. en DUMELE, G. *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*. Praesens-Verl., Wien, 2011.
- KIRBY, E. T. *Total theatre; a critical anthology*. Dutton, New York, 1969.
- LEHMANN, H.-T. *Postdramatic theatre*. Routledge, London ; New York, 2006.
- SANDNER, W. *Heiner Goebbels : Komposition als Inszenierung*. Henschel, Berlin, 2002.
- SCHLINGENSIEF, C. , e.a. *Deutscher Pavillon 2011*. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 2011.
- TRAHNDORFF, K. F. E. *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. In der Maurerschen Buchhandlung, Berlin, 1827.
- WAGNER, R. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig, Verlag Otto Wigand, 1850.
- WAGNER, R. *Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe)*. Leipzig, Breükopf und Hertel, jaar van uitgifte onbekend.
- WESTBROEK, P. *Het Kunstwerk van de toekomst*. Ijzer, Utrecht, 2013.
- WOLL, S. *Das Totaltheater : ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*. Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1984.

## Artikelen

- PAPKE, K. *Die Konzeption des Gesamtkunstwerks*. Fundus 4, Keulen 1999.

## Scripties

X TEN DOLLE, S. H. *Adolphe Appia & Edward Gordon Craig*. Theaterschool Amsterdam, Amsterdam, 2006.

## Websites

Banks S.. *A chat with... director Katie Mitchell*. ExBerliner. 28.09.2010, bekeken op 29.11.2014  
<http://www.exberliner.com/culture/stage/an-interview-with-katie-mitchell/>

Birringer, J. *The theatre and its Double*. Brunel University London. Mei 2013, bekeken op 12.11.2014  
[http://people.brunel.ac.uk/dap/Fr%C3%A4ulein%20Julie\\_review.pdf](http://people.brunel.ac.uk/dap/Fr%C3%A4ulein%20Julie_review.pdf)

Diez G.. *Eine höhere Art von Humor*. SpiegelOnline. 29.11.2013, bekeken op 10.12.2014  
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/georg-diez-ueber-christoph-schlingensief-a-936418.html>

Fischer K., *Heiner Goebbels große Fußspuren*, Deutschlandfunk, 28.09.2014, bekeken op 29.11.2014  
[http://www.deutschlandfunk.de/bilanz-der-ruhrtriennale-heiner-goebbels-grosse-fussspuren.691.de.html?dram:article\\_id=298846](http://www.deutschlandfunk.de/bilanz-der-ruhrtriennale-heiner-goebbels-grosse-fussspuren.691.de.html?dram:article_id=298846)

Lehmann H, *Dass es Verwandlungen gibt- Heiner Goebbels im Gespräch mit Hans-Thies Lehmann, Heiner Goebbels, Augustus 1996*. bekeken op 29.11.2014  
<http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/88>

John, B. *Gesamtkunstwerk*. See this sound. jaar van uitgifte onbekend. bekeken op 04.01.2015  
<http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/41> , en <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/41/4#textbegin>

Meyer, N. *Das tödliche Gift der Familie Haber*. Die Presse. 01.08.2014, bekeken op 12.12.2014  
<http://diepresse.com/home/kultur/news/3847747/Das-todliche-Gift-der-Familie-Haber>

onbekend, *20 Questions with... Katie Mitchell*, Whats on Stage, 28.06.2004, bekeken op 10.12.2014  
[http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/06-2004/20-questions-withkatie-mitchell\\_25072.html](http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/06-2004/20-questions-withkatie-mitchell_25072.html)

onbekend, *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR*, Ruhrtriennale Duisburg, bekeken op 29.11.2014  
<http://www.2008.ruhrtriennale.de/de/programm/2008/eine-kirche-der-angst/>

onbekend, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2009. Bekeken op 29.11.2014  
<http://www.kirche-der-angst.de>

onbekend, *Kunst als Erfahrung*, Das Erste - Titel thesen Temperamente. 17.08.2014.  
bekeken op 29.11.2014

<http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/wdr/ruhrtriennale-17082014-100.html>

Schlingensief, C., "Man muss wieder elitärer werden", Videointerview mit Christoph Schlingensief. Zeit Online. gepubliceerd op 18.12.2009. bekeken op 10.12.2014  
[http://www.zeit.de/kultur/2009-12/schlingensief\\_181209\\_2](http://www.zeit.de/kultur/2009-12/schlingensief_181209_2)

Schmitt, O.A. . *Die Lust am Heterogenen. Heiner Goebbels Musiktheater*. Heiner Goebbels,2004. bekeken op 11.12.2014  
<http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/articles/read/120>

Siegmund, G. *Heiner Goebbels*. Goethe Institut. jaar van uitgifte onbekend. bekeken op 05.01.2014

<http://www.goethe.de/kue/the/pur/goe/deindex.htm>

Spemann W. *Annäherung an Joseph Beuys*, Klingspor Museum. 2009. bekeken op 4.01.2015,

[http://www.klingspor-museum.de/Vortraege\\_im\\_KlingsporMuseum/Beuys\\_2009\\_Spemann\\_Klings.pdf](http://www.klingspor-museum.de/Vortraege_im_KlingsporMuseum/Beuys_2009_Spemann_Klings.pdf) p.17

van de Wiel K. *Louis Andriessen*, Hedendaagse Muziek, 1997 (?), bekeken op 15.11.2014  
<http://home.worldonline.nl/~keeswiel/andriessen.htm>

## **Voorstellingen**

De Materie. Louis Andriessen. Heiner Goebbels. Ruhrtriennale. Gebläsehalle, Duisburg, Augustus 2014

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Christoph Schlingensief. Ruhrtriennale. Gebläsehalle Duisburg, September 2008

The Forbidden Zone. Duncan MacMillan. Katie Mitchell. Salzburger Festspiele en Schaubühne am Lehniner Platz. Perner Insel, Hallein, Augustus 2014

## **Programmaboeken**

de Materie, Kultur Ruhr GmbH, Gelsenkirchen

The Forbidden Zone, Salzburger Festspielfonds, Salzburg

## Afbeeldingen

### **pagina 1**

De Materie, productiefoto door Wonge Bergmann

<http://www.2014.ruhrtriennale.de/de/programm/produktionen/louis-andriessen-de-materie/>

bezoekt op 11 januari 2015

### **pagina 9**

Wagners Festspielhaus

<http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/438723>

bezoekt op 5 Januari 2015

### **pagina 10**

Schilderij toneelbeeld Götterdämmerung

<http://www.baar-eifel.de/homepage/750-jahre-musik.html>

bezoekt op 5 januari 2015

### **pagina 11**

Die Walküre, maquette van ontwerp van Joseph Hoffmann

DIE SZENE ALS MODELL p.133

### **pagina 14**

<http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/>

bezoekt op 5 Januar 2015

### **pagina 15**

<http://gdcshow.blogspot.nl/2011/12/edward-gordon-craig.html>

bezoekt op 5 januari 2015

### **pagina 17**

[http://esiliodedesco.altervista.org/Mostra%20Piscator/Pagine/Piscator\\_Schmueckle\\_jpg.htm](http://esiliodedesco.altervista.org/Mostra%20Piscator/Pagine/Piscator_Schmueckle_jpg.htm)

bezoekt op 11 december 2014

### **pagina 18**

<http://sham-studio4-2010.blogspot.nl/2010/08/total-theater.html>

bezoekt op 5 januari 2015

### **pagina 19**

<http://heironimohrkach.blogspot.nl/2013/12/theatre-in-europe-between-world-war-i.html>

bezoekt op 5 januari 2015

### **pagina 20**

[http://art-for-a-change.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/grosz\\_set\\_design\\_piscator.jpg](http://art-for-a-change.com/blog/wp-content/uploads/2010/02/grosz_set_design_piscator.jpg)

bezoekt op 5 januari 2015

### **pagina 26**

videostil uit voorstellingsregistratie "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir"

### **pagina 27**

videostil uit voorstellingsregistratie "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir"

### **pagina 29 (boven)**

videostil uit voorstellingsregistratie "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir"

**pagina 29 (beneden)**

videostil uit voorstellingsregistratie "Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir"

**pagina 30**

<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/>

bezoekt op 5 januari 2015

**pagina 34**

"de Materie" productiefoto door Wonge Bergmann

<http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/357/photos>

bezoekt op 5 januari 2015

**pagina 35**

zie 1

**pagina 36 (links en rechts)**

videostills uit voorstellingsregistratie "De Materie"

**pagina 37 (boven)**

Mondriaan, Compositie C(III) in rood geel en blauw,

<http://cggoeller.at/wp-content/uploads/2014/10/Kunst-bis-1945-von-Futurismus-bis-Surrealismus.pdf>

bezoekt op 11 januari 2015

**pagina 37 beneden**

Pagina uit Partituur "de Materie"

<http://www.boosey.com/cr/perusals/score.asp?id=29743> (Registratie nodig)

bezoekt op 5 december 2014

**pagina 38 productiefoto door Wonge Bergmann**

<http://www.heinergoebbels.com/en/archive/works/complete/view/357/photos>

bezoekt op 5 januari 2015

**pagina 39**

videostill uit voorstellingsregistratie "De Materie"

**pagina 44**

"The Forbidden Zone" productiefoto door Stephen Cumminskey

<http://www.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4898>

bezoekt op 11 januari 2015

**pagina 45**

videostill uit registratie "The Forbidden Zone"

**pagina 46**

videostill uit registratie "The Forbidden Zone"

**pagina 48**

videostill uit registratie "The Forbidden Zone"