

# Theatraliteit

*Van barok tot Brecht  
en verder*

Eric de Kuyper en Emile Poppe

TERRA

ArtEZ Press

8 Inleiding

*Hoofdstuk 1*

- 14 De barokke periode  
20 1. De barokke theatraliteit  
39 2. De ontdekking van de scène  
40 3. De theaterbouw  
44 4. De machinerie  
50 5. De salle à l'italienne in de volgende eeuwen

*Hoofdstuk 2*

- 60 De verlichting en de Franse Revolutie  
61 1. Jean-Jacques Rousseau  
72 2. Denis Diderot  
79 3. De Franse Revolutie

*Hoofdstuk 3*

- 84 De negentiende eeuw  
89 1. Romantiek  
93 2. De zucht naar het immateriële  
105 3. Het levende beeld  
113 4. Bewegende beelden

*Hoofdstuk 4*

- 132 Op zoek naar het regietheater  
134 1. Het Hof van Meiningen  
140 2. Wagner opgevoerd  
144 3. Het Bayreuther Festspielhaus  
148 4. Bühnneweihfestspiele en festivals  
152 5. Nieuwe mythen

*Hoofdstuk 5*

- 158 Intermezzo. Terug naar de oudheid  
159 1. Grieks en Romeins theater  
168 2. Oedipusmythe, de tragedie en het oedipuscomplex

*Hoofdstuk 6*

- 178 Het realisme en de vierde wand  
180 1. Het Parijse boulevardtheater en het Londense West End  
181 2. Het naturalisme volgens Zola

*Hoofdstuk 7*

Het beeld- en verbeeldingstheater	198
1. Het verbeeldingstheater	200
2. Adolphe Appia en Gordon Craig	207

*Hoofdstuk 8*

Sergej Diaghilev en Max Reinhardt	216
1. Sergej Diaghilev en zijn Ballets Russes	217
2. Max Reinhardt, de eclectische regisseur	226

*Hoofdstuk 9*

Politiek theater en theatrale politiek	234
1. Volksbühne	235
2. Sovjettheater	237
3. Erwin Piscator	238
4. Bertolt Brecht (1898-1956)	248

*Hoofdstuk 10*

Hedendaagse stromingen	258
1. Opera	260
2. Dans in de twintigste eeuw	282
3. Gesamtkunstwerk en Théâtre total	295
4. Locatietheater	300
5. Musical	311
6. Brood en spelen, in Rome en Hollywood	312
7. De vertolkers	329
8. Acteursopleidingen	339

Tot slot	344
----------	-----

Bibliografie	347
Register	352
Herkomst van de afbeeldingen	357
Colofon	360







# Inleiding

‘De geschiedenis van het theater kent geen abrupte breuken, geen totale omwentelingen. De bewegingen werken op elkaar in, de stromingen nemen formules en procedés van elkaar over, en de zogenaamde revoluties zijn meestal niet meer dan de plotse concretisering van ideeën die allang aanwezig waren, alvorens ze hun realisering vonden.’ Denis Bablet

De surrealistische schilder René Magritte schilderde een pijp en gaf het doek de titel: *Ceci n'est pas une pipe* ('Dit is geen pijp')! Op nagenoeg dezelfde manier preciseren we hier vooraf: wat volgt is geen geschiedenis van het theater. Er wordt weliswaar een min of meer chronologische ordening gevolgd, maar om bepaalde kwesties in een ruimer kader te plaatsen en tegelijk 'polyfonisch' te belichten geven we daar een andere vorm aan.

Als er al theaterauteurs of toneelstukken worden vermeld, dan slechts terloops. Theater begrepen als 'dramakunst' is een te eng begrip. We beperken ons niet tot theater of drama, maar verruimen het veld met opera en dans. Ook andere vormen van ontspanning verdienen het – om diverse redenen – opgenomen te worden in een beschrijving van wat de theatraliteit van een tijd kenmerkt. We veroorloven het ons de theatraliteit van aangrenzende gebieden aan bod te laten komen, zoals bijvoorbeeld in het eerste hoofdstuk de 'tuinkunst'.

Niet zozeer uit principiële als wel uit praktische overwegingen – gezien de uitgebreidheid van het veld dat we bestrijken – hebben we ons beperkt in de tijd: *Van de barok tot Brecht en verder...* luidt de ondertitel van dit handboek. Toegegeven, deze begrenzing is niet enkel praktisch gemotiveerd, ze vloeit eerder voort uit de gedachte – aansluitend bij het motto van Denis Bablet – dat alle theaterrevoluties in feite altijd aanpassingen zijn van oudere verschijnselen. Zo vormt de barokperiode het begin van een nieuwe tijd vanwege de bouw van schouwburgzalen, maar in eerste instantie was het de barokarchitecten erom te doen de voorbeelden van het klassieke Griekenland opnieuw tot leven te brengen.

Dat er veel ruimte en aandacht wordt besteed aan de negentiende en het begin van de twintigste eeuw (... tot en met Brecht) komt doordat in die periode de basis wordt gelegd voor wat zich in de loop van de eeuw, in een andere context en soms met totaal andere intenties of met een geheel verschillende inzet,

1 ← Pina Bausch, *Vollmond* (Volle maan) uitgevoerd door Tanztheater Wuppertal, wereldpremière: Schauspielhaus Wuppertal, Duitsland, 11 mei 2006.

ontwikkelt. Het betekent niet dat er na Bertolt Brecht niets nieuws is gebeurd, wel – opnieuw ons motto indachtig – dat er wordt gerecycled. Overigens heeft Brecht zelf weinig anders gedaan dan recyclen! Omgekeerd had er ook een boek kunnen worden geschreven met als ondertitel ‘Van Brecht tot... heden’, waarin de kernegegevens van hedendaagse theaterfenomenen als popconcerten, straatfeesten, performances en alle andere vormen zouden worden teruggezocht en –gevonden in de periode die de ontwikkeling ‘van de barok tot Brecht’ beslaat.

★★

Het veelzijdige en omvangrijke gebied dat hier aan de orde is, dient een naam te krijgen. Bij gebrek aan een Nederlands equivalent voor *spectaculaire/spectacular* gebruiken we het begrip ‘opvoeringskunsten’, en datzelfde woord zullen we gebruiken om aan te duiden wat de Engelsen onder *performing arts* verstaan, of wat in het Frans *arts du spectacle* wordt genoemd. Niet toevallig kiezen we voor het meervoud: het gaat om verschillende vormen van een visueel gebeuren waarvan theatraliteit het kenmerk is. ‘Schouwspel’ is een te beperkt en stijf begrip, terwijl het onlangs in zwang geraakte ‘podiumkunsten’ weer andere beperkingen oplegt. Een podium is vaak, maar niet altijd noodzakelijk voor de kunst van het opvoeren.

Al komen ze wel voor in onze woordenboeken, ‘theatraal’ en ‘theatraliteit’ zijn geen gangbare begrippen in onze taal en als ze al worden gebruikt, dan meestal in de figuratieve betekenis van ‘op effect berekend; op onnatuurlijke wijze indrukwekkend’. Op de pagina’s die volgen wordt het als belangrijkste begrip gebruikt, uiteraard in de neutrale vorm. Een bij ons minder bekende of gewaardeerde dimensie van het theater, het ‘ten tonele voeren’, is immers onze belangrijkste bekommernis geweest. Wat in andere talen of in een andere culturele interpretatie vanzelfsprekend is, lijkt ons vreemd. Bijna onvertaalbaar is een eenvoudige Engelse passage als: ‘As far as the literary history of English drama is concerned, the period (of Romanticism) is a kind of hiatus between the comedy of manners of the Georgian stage and the revival in the Victorian period (...) of the well-made play. At the same time, theatricality is very much a part of Romanticism, as even our cultural stereotypes of the period reveal.’<sup>1</sup> ‘What’s in a name’, zei Shakespeare al. Omdat wij beiden een korte, maar intensieve opleiding als taalkundige hebben genoten, zonder ons overigens daardoor tot de taalgeleerden te rekenen, menen wij dat het al dan niet bestaan van bepaalde termen en begrippen wel degelijk van betekenis is. De vraag is: is het alleen maar toeval dat ‘spectaculaire’ in het Nederlands niet bestaat?

In dit handboek komen alle facetten van een cultureel en maatschappelijk verschijnsel aan bod. Meer dan gebruikelijk wordt aandacht besteed aan wat voor het grootste deel buiten het artistieke of culturele gebied valt en gemakshalve als ontspanning, volks of commercieel wordt bestempeld of afgedaan. Voor een deel kloppen deze kwalificaties overigens wel. Veel van wat zich buiten het gesproken toneel afspeelt, behoort tot de commerciële ontspanning, het volksvermaak, en valt zo buiten de traditionele kunstvormen. Het ballet en de moderne dans daarentegen behoren wel degelijk tot de kunsten. Dat ze toch als marginale kunstvormen worden beschouwd, heeft met iets anders te maken. Dans en ballet beschikken, zoals overigens vele vormen van volks en commercieel vermaak, niet over tekst. Het zijn kunsten van de vergankelijkheid. Ze bezitten geen ‘tekst’ en nauwelijks iets als een ‘partituur’, niettegenstaande alle pogingen om de choreografie vast te leggen in een soort schrift. Dit heeft natuurlijk gevolgen. De opvoering is een kunst van de vergankelijkheid. Het allergrootste deel van het theatrale spectrum, zoals zich dat bijvoorbeeld tijdens de negentiende eeuw manifesteert, valt enkel te reconstrueren aan de hand van ‘secundaire’ bronnen, zoals recensies, kronieken of technische handleidingen.

Het valt op dat de studies over deze veelzijdige en rijke marginaliteit bijna altijd nauw zijn afgestemd op het eigen taalgebied. Alleen de grote namen uit de canon, vooral van degenen die als regisseur verbonden zijn met het teksttheater, worden vermeld. De studies die zijn gewijd aan het theatrale, en dan vooral de commerciële of populaire vormen ervan, zijn dus gericht op óf Frankrijk, óf Duitsland, óf Engeland, óf de Verenigde Staten. Dit komt eigenlijk niet overeen met de werkelijkheid. Vanaf de zeventiende eeuw en zelfs al eerder zijn er veel uitwisselingen en beïnvloedingen waar te nemen. Zo waren de intellectuelen en kunstenaars in de achttiende en negentiende eeuw uitermate ‘mobiel’. De kring rond Goethe bijvoorbeeld, waartoe ook de gebroeders Von Humboldt behoorden, was erg reislustig. De Franse kunstenaars waren in de negentiende eeuw echte anglofielen. Daar komt bij dat veel kunstenaars zich genoodzaakt zagen in ballingschap te gaan.

Rekening houdend met onze eigen beperkingen proberen we hier schetsmatig de verschillende culturele stromingen te bespreken, want de stof is te veelomvattend om er veel meer dan incidenteel aandacht aan te besteden.

De opvoering is per definitie vergankelijk. Omdat we een chronologische leidraad hanteren – hoewel we de gebeurtenissen soms op onchronologische wijze door elkaar haspelen – kan dit boek een geschiedenis worden genoemd: een geschiedenis van de kunst en de vorm van het vergankelijke, het theatrale.

\*\*\*



Dit boek is ingedeeld in hoofdstukken die telkens op essayistische wijze een thematiek of problematiek uit een bepaalde periode schetsen. In aparte kaders wordt de aandacht gevestigd op specifieke onderwerpen of figuren die in de hoofdtekst slechts terloops aan bod komen. Ten slotte wordt in aparte stukken tekst een ruimere samenhang beschreven. Veelvuldig wordt verband gelegd met andere periodes of momenten uit de geschiedenis. Zo pogen wij de complexiteit, maar ook het caleidoscopische van elk afzonderlijk gegeven recht te doen. Ook op deze wijze brengen wij het motto van Denis Bablet over de geschiedschrijving van het theater in de praktijk. Herhalingen zijn daarbij niet te vermijden.

De opzet is niet een volledig beeld te geven, maar een traject uit te stippelen waarop wordt stilgestaan bij bakens in de historische ontwikkeling. Nederland en Vlaanderen komen in dit boek weinig aan bod, om de goede reden dat de toonaangevende momenten in de ontwikkeling van de theatraliteit niet of zelden in onze cultuur plaatsvonden. Daar waar die zich toch voordeden, worden ze kort aangehaald, op één uitzondering na, die uitvoeriger wordt besproken.\*

304

Aan de basis van dit boek ligt de cursus Geschiedenis van de opvoeringskunsten, die we meer dan twintig jaar doceerden aan de Katholieke Universiteit Nijmegen, thans Radboud Universiteit. Het was een ‘zwaar vak’ binnen de opleiding Film en Opvoeringskunsten. Deze opleiding onderscheidde zich al van de theaterwetenschappen door haar naam, waarin de nadruk op de ‘opvoering’ (*performance*) ligt. Bovendien waren de opvoeringskunsten gekleurd door het kader van wat in eerste instantie een opleiding film was. Door middel van de cursus Geschiedenis van de opvoeringskunsten wilden we de filmstudies, die in Nederland in hun kinderschoenen stonden, in een bredere context plaatsen. De filmvertoning is een schouwspel en het leek ons noodzakelijk dat visuele schouwspel te plaatsen in de traditie van de opvoeringskunsten.

Dit boek dragen we op aan de studenten die het vak met evenveel plezier hebben gevolgd als waarmee wij het zoveel jaren hebben gedoceerd.

Eric de Kuyper en Emile Poppe





# *Hoofdstuk I*

# De barokke periode



Hoe verklaart men het ontstaan van zoiets buitengewoons als de ‘schouwburg’ in de zestiende en zeventiende eeuw, een concept dat vervolgens eeuwenlang, tot op de dag van vandaag, onmiskenbaar bepalend is voor wat we onder theater verstaan? Met de bouw van de schouwburg wordt het zogenoemde kijkdoostoneel of kijkkasttheater (*Guckkastenbühne*) geïntroduceerd, ook wel *théâtre à l’italienne* genoemd. Aan de laatste benaming wordt hier de voorkeur gegeven omdat deze nieuwe vorm aanvankelijk een door en door Italiaanse aangelegenheid is, die echter vrij snel zijn weg vindt naar de overige landen in West-Europa en zich ook over Noord- en Zuid-Amerika als obligaatsaalconcept zal verspreiden.

Was het een wonderbaarlijke geboorte uit het niets? Gedurende eeuwen – sinds de Grieks-Romeinse oudheid – leidde het theater een zwervend bestaan. Opvoeringen vonden plaats op ad-hoclocaties, meestal drukbezochte plaatsen als kerken en markten. Vaste ‘schouwburgen’ bestonden niet. Tot de behoefte eraan zich deed gevoelen en men volop ging experimenteren. Waarom? Het betekende een ware omwenteling in de praktijk en het denken van de theatraliteit, reden genoeg om deze ontwikkeling als vertrekpunt te nemen voor het parcours door de daaropvolgende eeuwen.

Elke geschiedenis van het theater begint bij de Griekse oudheid. Terecht. De Griekse tragedies, de Griekse openluchttheaters en de theoretische teksten van Aristoteles over het drama, de *Ars poetica*, zijn daar een goede reden voor.\* Al eeuwenlang blijft het Griekse theater – en de oudheid in het algemeen – de mensen bezighouden en fascineren. Ook in dit boek zal er regelmatig aan worden gerefereerd. De oudheid is nu eens als vage herinnering, dan weer als inspiratiebron of, zoals tijdens de renaissance, als ware obsessie en dogma aanwezig. Het Griekse theater is model en voorbeeld.

27

In plaats van te openen met het theater van de oudheid en de chronologie braaf te volgen tot in het heden, begint ons parcours in de barokperiode, omdat in dat tijdperk een model ontstaat dat tot op de dag van vandaag het theatrale zal bepalen.<sup>1</sup> Het is een rode draad in deze geschiedenis.

### Theatraliteit voor de barok

Het is een vergissing te denken dat er vóór de barokperiode – waar we onze geschiedenis mee beginnen – geen theater zou zijn geweest. Of juist gezegd, geen uitingen en vormen van theatraliteit. Deze indruk wordt vaak gewekt als de theatergeschiedenis wordt bekeken vanuit het standpunt van het drama, de toneelschrijfkunst, dus vanuit de literatuur. En ook dan is het een vereenvoudiging van de zaken.

1 Over de periode van de barok: het mooie boekje van Alewyn, *Das grosses Welttheater*. Verder: Castex, *De architectuur van renaissance, barok en classicisme*, en Shearman, *Het maniërisme*, werken waarin de aandacht vooral uitgaat naar architectuur en beeldende kunst.



Wij nemen de barokperiode als vertrekpunt, omdat zich in die periode een vorm van theatraliteit begint te ontwikkelen die zal leiden tot het ontstaan van belangrijke genres als opera, ballet en allerlei vormen van ontspanningstheater.

Sacrale en profane vormen van theatraliteit vinden we in de middeleeuwen voornamelijk in kerken en kloosters. Het ernstige wordt er zonder schroom met het niet-ernstige gemengd. Vanaf het moment dat de steden een rol van belang gaan spelen, vinden er voorstellingen plaats in de buitenlucht, bijvoorbeeld op marktpleinen. Kenmerkend zijn de zogenoemde *mansiones*, kleine hutjes of huisjes die her en der worden opgezet, waarin en waaromheen taferelen worden opgevoerd. De toeschouwers zijn daarbij uiteraard mobiel. Kunsthistorici signaleren vaak de invloed van het ‘theater’ op de laatmiddeleeuwse schilderkunst. De manier waarop schilders als Fra Angelico en Giotto hun schilderijen indelen en de taferelen uitbeelden, zou rechtstreeks komen van het theater zoals deze kunstenaars dat te zien kregen.<sup>2</sup>

De feestelijkheden in de renaissance (renaissance als periode die de middeleeuwen met de barok verbindt) vertonen een grote diversiteit: de ‘blijde inkomsten’ en kroningsplechtigheden, de openluchtfesten van de aristocratie, de hofferesten met hun banketten, bals, maskerades en theatervoorstellingen, en de stadsfeesten waarin de gilden een voorname rol spelen. De verschillende lagen van de bevolking worden hier telkens op een of andere manier bij betrokken, soms als actieve deelnemers, soms als toeschouwers. De functie ervan is dat van een ritueel:<sup>\*</sup> een middel om de band tussen de verschillende groepen te verstevigen.

152

Kenmerkend is dat de opvoeringen niet gebonden zijn aan één plek (een schouwburg), maar op verschillende locaties kunnen plaatsvinden, en dat de gezelschappen van de ene plek naar de andere trekken. Vandaar de benaming ‘ambulant’, wat echter niet uitsluit dat er op vaste plekken vertoningen plaatsvinden, bijvoorbeeld van tableaux vivants, waar zelfs machinerieën bij worden gebruikt. Zoals in de schouwburg? Ja, met dit verschil dat deze opvoeringen altijd verband houden met feestelijkheden: ze zijn gebonden aan dag en tijd, en verdwijnen nadat ze hun ‘functie’ hebben vervuld. De thema’s zijn bijzonder heterogeen: er kan worden geput uit de Bijbel of gebruik worden gemaakt van allegorieën. Het tableau vivant is overigens vooral in het noorden geliefd. De rederijkerskamers nemen er actief aan deel.

In Italië verzorgen al in de zestiende eeuw grote schilders de bouw van decors. Een eeuw later, in 1634, is Rubens ervoor verantwoordelijk dat de triomftocht van de kardinaal-infant Ferdinand in Antwerpen een van de hoogtepunten wordt in het genre ‘blijde inkomst’. In de zestiende en zeventiende eeuw fungeert vooral de bestaande stedelijke omgeving als markante achtergrond (decor). Voor de ge-

2 Een eigenzinnige studie over de verhouding tussen drama en schilderkunst, waarin vreemd genoeg het drama onvoldoende aan zijn trekken komt, werd geschreven door de theaterdeskundige Nagel, *Gemälde und Drama*.



3 Denijs van Alsloot, *De triomftocht van aartshertogin Isabella*, detail van *Ommeganck in Brussel*, 1615.



4 David Vinckenboons, *Dorpskermis*, zestiende eeuw.  
Eenvoudige opstelling van een toneeltje op een marktplaats  
zoals tijdens de hele middeleeuwen gebruikelijk was.

legenheid kunnen er nepconstructies of versieringen aan de bestaande bebouwing worden toegevoegd. Zo wordt bijvoorbeeld voor de ontvangst van keizer Karel in Rome door paus Paulus III het traject van de stoet zo uitgekiend dat de mooiste monumenten uit de oudheid als een soort achtergronddecor van de optocht fungeren. Daarnaast worden kopieën van triomfbogen van de Romeinse keizers opgericht en deinst men er niet voor terug om hele buurten met de grond gelijk te maken. Vooral in het midden van de zestiende eeuw hebben er ware stedenbouwkundige interventies plaats, waarbij op de bestaande stad een tweede – ideale – stad wordt geprojecteerd. Dit gebruik wordt tegenwoordig ‘Potemkinstad’ genoemd. Tijdens een bezoek aan de Krim van tsarina Catharina de Grote van Rusland werden mobiele nepsteden opgericht, die telkens werden afgebroken en weer opgebouwd op de oevers van de rivier waarop Catharina met haar gevolg een boottocht maakte. Zo werd een indruk van grote rijkdom gewekt. Hoewel historici dit verhaal als legende afdoen, vond het gebruik sedertdien plaats in verschillende steden. De huidige praktijk om enkel de voorgevels van oude panden te bewaren, terwijl de hele binnenkant wordt gesloopt, is hier een moderne variant op. Ook de doeken die tijdens verbouwingen of restauraties een trompe-l’oeil van de gevel tonen, behoren hiertoe.

Het weer tot leven brengen van de klassieke oudheid gaat gepaard met een rijk gebruik van allegorieën waarin het sacrale en het profane, het paganisme en het christendom losjes met elkaar worden verbonden.

De renaissance houdt van recycling; niet alleen de oudheid wordt hergebruikt, maar ook veel elementen uit de middeleeuwen. Zo blijven de toernooien, die typisch zijn voor de middeleeuwen, tijdens de renaissance voortbestaan. Ze verliezen echter wel hun oorspronkelijke functie van rituele krachtmeting tussen ridders en worden meer en meer getheatraliseerd. Het worden dramatische taferelen, gebed in een dramaturgie.

In de stad Binche in België bijvoorbeeld begint een feest in een reëel paleis, waar edellieden met edelvrouwen dansen. Er verschijnen andere ridders; er ontstaat een gevecht waarbij de dames worden ontvoerd. De volgende dag wordt er een slag om een ander daadwerkelijk bestaand kasteel opgevoerd, het kasteel waarin de dames zijn opgesloten. Tijdens het gevecht wordt in een nabijgelegen woud door de bosgoden een feestelijk maal opgediend aan de toeschouwers.

Zoals dat het geval was bij de meer klassieke toernooien worden ook hier de gevechten geacteerd. De gevechten te paard groeien uit tot ‘balletten met paarden’, zoals je ze heden ten dage nog kunt aanschouwen bij demonstraties in de Spaanse Rijsschool in Wenen, die uit deze periode stamt. Meer aansluitend bij de circustraditie zijn de paardenshows van Bartabas van de rijsschool in Versailles.

In de middeleeuwen en de renaissance heerst er een grote vrijheid in het vermengen van de diverse ingrediënten – wat wij genres zouden noemen. In deze periode is algehele mobiliteit een vereiste, en dat geldt niet alleen voor de bewegende praalwagens. Ook wanneer er vaste speelplekken beginnen te ontstaan, die we nu schouwburgen noemen, blijven deze, naast andere plaatsen, aanvankelijk onderdeel van allerlei vormen van feestelijkheid. Vrij snel zullen al die feestelijkheden zich op één plek verzamelen, want daar kan de illusie alle vormen beter tot een geheel – een schouwspel – omtoveren.

Wat opvalt in de middeleeuwen en de renaissance, is dat de theatraliteit balanciert tussen enerzijds het sacrale en anderzijds het feestelijk-profane. Een polarisering die zich al bij het ontstaan van het Griekse theater\* voordeed. Zowel het sacrale als het feestelijke is een aspect van theatraliteit, maar ze worden beide pas autonoom theater wanneer de oorspronkelijke bedoeling verdwijnt en opgaat in een dramatisch schouwspel. Bovendien is de context van de spanning tussen het sacrale en het profane altijd maatschappelijk van aard. 160

In crisisperiodes, wanneer aan de zinvolheid van het theatrale wordt getwijfeld of wanneer om andere redenen behoefte ontstaat aan een vernieuwend elan, komt de verzoenende synthese te vervallen en wordt een van beide polen beklemtoond. Zo kan er een soort heimwee of verlangen ontstaan naar het sacrale. Dat is bijvoorbeeld merkbaar in de Bayreuth-onderneming van Wagner en in zijn *Weihfestspiele*\*, in de barbaarse of primitieve vernieuwingsdrang van Antonin Artaud\* en in richtingen uit de jaren zestig van de twintigste eeuw die zich beroepen op Artaud, zoals het theaterlaboratorium van Jerzy Grotowski, het Living Theatre en andere happeningachtige performances.\* 148  
249  
78

Ook als men zich tegen het theater keert, is de verleiding groot om terug te vallen op het feestelijke. De filosofie van Jean-Jacques Rousseau in de achttiende eeuw en alle vormen van participatietoneel illustreren dat overvloedig.\* 65

Als het impliciet bindende element van het politiek-maatschappelijke wordt uitvergroot, ontstaat het zogenoemde politieke theater. Dit kan soms feestelijke impulsen opwekken, zoals tijdens de Franse en Russische revolutiejaren,\* of juist de vorm aannemen van een ritueel, van een sacraliteit van het politieke. Misschien kunnen de *Lehrstücke* van Bertolt Brecht het best hieronder gerangschikt worden.\* 79  
248

Omdat het theatrale altijd een viering is van het heden, doordat de opvoering onvermijdelijk *hic et nunc* plaatsvindt, is er bovendien ook altijd een impliciete of expliciete relatie met het verleden, of meer bepaald met het culturele erfgoed. De barokperiode refereert aan de oudheid. Een zo mogelijk nog extremere uiting van de 'erfgoedobsessie' – nu 'repertoire' genoemd – vinden we in de hedendaagse opvoeringspraktijk binnen de opera.\* Daar worden telkens opnieuw dezelfde vragen gesteld: hoe moet je omgaan met een repertoire dat zo getekend is 260



door het verleden, en hoe kun je een repertoire aanpassen aan en omzetten naar onze tijd, die de tijd van de opvoering is?

Nu willen we eerst iets vertellen over de sfeer en mentaliteit waarin de barokke theatraliteit zich afspeelt.

## 1. De barokke theatraliteit

‘Ik zal die stijl barok noemen die welbewust tot aan het uiterste van zijn mogelijkheden gaat (of probeert te gaan), op het gevaar af zijn karikatuur te scheppen...’

Jorge Luis Borges

Wanneer de term ‘barok’ hier wordt gebruikt, gaat het ons niet zozeer om een exacte periodisering, maar om een denk- en gevoelswereld die zowel de zestiende, de zeventiende als een deel van de achttiende eeuw omvat. Kortom, de tijd die zich uitstrekt vanaf de middeleeuwen tot aan de verlichting.

Het gaat ook niet, zoals in de kunst- of muziekgeschiedenis het geval is, om een stijlkenmerk. Het is ons bovenal te doen om een mentaliteit, en meer bepaald: een sensibiliteit. Ook auteurs als Eugenio d’Ors, Richard Alewyn, Severo Sarduy en Dominique Fernandez plaatsen de barok in dit perspectief. John Shearman doet hetzelfde, maar onder de benaming ‘maniërisme’, mogelijk om te ontsnappen aan de valkuilen die het begrip ‘barok’ in zich bergt, en de semioticus Omar Calabrese beoordeelt de barok vanuit het standpunt van de... neobarok!

Om te beginnen schetsen we enkele beelden. In Stuttgart wordt in 1763 – toegegeven, een laat voorbeeld, maar nog helemaal in de sfeer van de barok – de verjaardag van hertog Karl Eugen gevierd. Twee weken lang worden er allerlei feestelijkheden georganiseerd: operagala’s, een bal, een galadiner te Ludwigsburg met de opvoering van een ballet en daarna vuurwerk. Een opvoering van het treurspel *Zaïre* van Voltaire. Een concert, een derde operapremière, nog een bal en een concert, en tot besluit een ballet en een paardenoptocht, ‘carrousel’ genaamd. Deze verjaardag werd welbeschouwd vrij bescheiden gevierd, want de feestelijkheden rond het huwelijk van keizer Leopold I met Margaretha Theresia van Spanje in 1666 in Wenen duurden een vol jaar.

Er was weinig tijd om alles naar behoren voor te bereiden. Men stoorde zich overigens niet aan improvisaties en geknutsel: alles moest immers snel gebeuren. Alle creaties moesten als het ware ‘magisch’ tot stand komen, ‘uit de grond springen’. Dat kan ook letterlijk worden begrepen: het Monatschlüssel te Salzburg werd bijvoorbeeld in één maand opgetrokken. De barokmentaliteit heeft geen

5 → Jean Cotelle le Jeune, *Vue de l’entrée du bosquet du Théâtre d’Eau dans les jardins de Versailles* (Gezicht op de entree van het bos van het Théâtre d’Eau in de tuinen van Versailles), zeventiende eeuw.