○ Kritiek van het Spektakel
- inaugurale rede Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam

Op 8 februari 2008 hield Doctor Kati Röttger haar oratie bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar Theaterwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Theater Schrift Lucifer kreeg toestemming om de oratie op te nemen.

Kati Röttger

Inleiding

Wat kan theater voor de maatschappij, wat kan theaterwetenschap voor de universiteit betekenen? Deze twee vragen komen regelmatig in mij op sinds ik eind 2005 voor de functie van UD naar Nederland ben gekomen. En u zult begrijpen dat zij mij al helemaal niet meer loslaten sinds ik afgelopen maart het ambt van hoogleraar Theaterwetenschap mocht aanvaarden. Natuurlijk zijn deze vragen niet werkelijk nieuw. Toen ik eind van de jaren '70 in Berlijn bij Arno Paul theaterwetenschap begon te studeren, hield ons precies hetzelfde bezig. Wij studenten richtten toen zelfs een actiegroep op, genaamd 'Zelfbesef van de Theaterwetenschap'. Maar tijdens de afgelopen twee jaar die ik hier aan de Universiteit van Amsterdam werkzaam ben, hebben dezelfde vragen een andere strekking, een nieuwe urgentie gekregen. Dit zie ik als uitdaging en als bijzondere kans. Sterker nog, daar ik van buitenaf kom, stelt de Nederlandse theaterwetenschap deze vragen ook direct aan mij, en dat in drie opzichten. Ten eerste op het vlak van de studenten: nog nooit ben ik als docent zo vaak met de vraag naar de doeleinden van de opleiding en van het theater geconfronteerd geweest. Ten tweede – en daar hebben de vragen van de studenten zeker mee te maken – op het vlak van het theater zelf. Meer nog dan in Duitsland, waar het theater immers een lange geschiedenis van onmisbaar geachte 'Bildungsanstalt' heeft, roept hier het openbare debat over hedendaags theater diepgaande twijfels op over zijn maatschappelijke bestaansrecht. Bij de voorbereiding van deze oratie ben ik twee keer achter elkaar een artikel van Ivo van Hove, directeur en regisseur van Toneelgroep Amsterdam, tegengekomen waarin hij met klem voor de betrokkenheid van het theater bij de maatschappij pleit. Zijn stelling is 'dat de kunst en de samenleving even wezenlijk verbonden zijn als de politiek en de samenleving.'[1]

Ten laatste levert ook de academische status van het vak vragen op. De wetenschap van het theater bestaat hier in Nederland nog maar sinds kort. Dit in tegenstelling tot andere Europese landen waar theaterwetenschap als universitaire discipline mee werd opgenomen in de stroomversnelling waarin de geesteswetenschappen aan het begin van de 20ste eeuw waren terechtgekomen. Hier in Amsterdam echter, heeft het vak dankzij de inspanningen van Benjamin Hunningher, pas in het jaar 1964 universitaire status verworven. Theaterwetenschap in Nederland is dus nog vrij jong. Een van de gevolgen daarvan is , dat de geschiedenis van het Nederlandse theater ondanks alle inspanningen van mijn collega's, met name hier in Amsterdam, nog maar weinig onderzocht is. Te weinig om overtuigend blijk te kunnen geven van de betekenis van het theater voor de maatschappij. Omgekeerd is misschien dit precies

1 'Kunst is een ontembaar wild dier', in: De Standaard, 30.1.2008, p. 24. Zie ook Ivo van Hove: 'Kunst helpt onze angst te bedwingen', in: De Volkskrant, 30.1.2008, p. 11

de reden dat de algemene academische onderzoeksinteresse ten opzichte van de Nederlandse geschiedenis tot nu toe aan het theater geen belangrijke plaats heeft toegekend. Tenslotte wordt de Gouden Eeuw in Nederland door andere kunsten gedomineerd en valt theater maar heel moeilijk als erfgoed (een begrip dat hier nagenoeg een synoniem voor geschiedenis blijkt) te definiëren: want wat blijft er van een theatervoorstelling uiteindelijk over opdat ze als goed zou kunnen gelden? De nachtjapon van Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier in de rol van Lady Macbeth - volgens Napoleon de grootste actrice van Europa - zou menigeen als souvenir behagen, maar kan de voorbijgaande, toen nog niet door middel van de film te conserveren artistieke prestaties van de actrice niet vervangen.

Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier in de rol van Lady Macbeth

Kritiek op de visuele cultuur

Er zijn dus voldoende redenen, lijkt mij, om een inaugurale rede aan de reeds geïntroduceerde vragen te wijden: wat kan theater voor de maatschappij, wat kan theaterwetenschap voor de universiteit betekenen? Nu is het uiteraard een onmogelijke taak om op deze vragen binnen de omvang van deze rede een volledig antwoord te geven, zelfs geen fragmentarisch antwoord. Ik zal mij dus noodzakelijkerwijs beperken tot die vraagstukken die in de laatste jaren mijn eigen onderzoek hebben bepaald. Dit onderzoek focust op de wijze waarop theater als medium deel uitmaakt van wat wij vandaag ‘visuele cultuur’ noemen. Historisch gezien is theater één van de oudste visuele apparaten om vorm te geven aan onze waarneming van de wereld. Het theater lijft ons als toeschouwer zodanig in zijn specifieke architectuur in, dat onze lichamen niet alleen deel uitmaken van de theaterapparatuur, maar er ook door gereguleerd worden, al was het maar doordat het theater onze blik stuurt. Theater is echter tegelijkertijd steeds in strijd met visualiteit. Denk alleen maar aan de verschillende pogingen die men heeft ondernomen om theater van de apparatuur te ‘bevrijden’ door bijvoorbeeld terug te grijpen naar vormen van feest of ritueel om intensieve lichamelijke ervaringen mogelijk te maken. Een bekend voorbeeld hiervan is Antonin Artaud. Daarnaast kan ‘het zien’ van het theater nooit geïsoleerd bekeken worden, want theater appelleert

over het algemeen juist aan gemengde vormen van waarneming: het horen, het ruiken en zelfs (wat de laatste tijd in veel Nederlandse theaterproducties het geval is) het aanraken. Theater dient dus zowel het zien zelf te onderzoeken als dat wat er te zien valt in relatie met andere vormen van waarneming. Dat behelst ook de vereiste om visualiteit te bejegenen als een culturele praktijk – onderhevig aan discours, instituties, culturele gewoontes en zienswijzen. Vooral de veranderingen daarvan in de loop van de geschiedenis houden mij bezig. Ik ga uit van de idee dat theater geen stabiele identiteit heeft en nooit een stabiele identiteit heeft gehad, maar aan culturele en historische veranderingsprocessen onderhevig is. Ik concentreer me op de vraag in hoeverre theater verandert met de historische transformaties van ideeën over het zien en in hoeverre het op zijn beurt zelf culturele voorstellingen van waarneming en realiteitsbesef beïnvloedt. In die zin plaats ik theater (vooral ook in relatie tot andere media) onder de noemer van 'kritiek op de visuele cultuur' (Visual Culture Criticism).

De spektakelmaatschappij

Ik zal hier een bijzondere vorm van het theater aan de orde stellen: het spektakel. Het begrip spektakel gebruik ik hierbij in een dubbele betekenis, namelijk als onderwerp (spektakelstuk), en als concept van cultuuranalyse. Eén van de eerste filosofen met wie het spektakel als concept voor de analyse en beschrijving van de moderne maatschappij betekenis kreeg, was Guy Debord. In zijn in 1967 verschenen boek De spektakelmaatschappij legt hij een nauw verband tussen de crisis van de samenleving en de logica van het spektakel. Deze logica bestaat erin mensen van elkaar te scheiden. Want de spektakelmaatschappij sluit de mens in een kringloop van louter consumptie op: consumptie van goederen en consumptie van beelden. Daardoor is de mens tot passiviteit of zelfs agonie gedoemd. Dat wil zeggen: de spectaculaire cultuur isoleert en separeert het individu. Dit heeft tot gevolg dat tijd in een staat van onmacht wordt beleefd. Tijd wordt bij wijze van spreken bevroren, wordt pure stilstand. Debords diagnose van de moderne samenleving moet hier zeker als reactie op het opkomen van de televisie begrepen worden. Maar desalniettemin bepaalden de massamedia in zijn tijd het dagelijkse leven nog lang niet zo intens als tegenwoordig. Juist daarom wordt zijn boek vaak als een profetische visie op de hedendaagse digitale cultuur gezien.[2] De vraag is echter: Wat kan het theater nog betekenen als de gehele maatschappij in een groot spektakel opgaat?

Om een voorbeeld te geven wil ik een beeld laten zien dat men zich waarschijnlijk nauwelijks nog herinnert, hoewel het blijk geeft van een gebeurtenis die wereldwijd veel aandacht in de media kreeg. Het is een foto van de zogenaamde 'Bali Bombing', een bomaanslag die in oktober 2002 op een nightclub op Bali werd gepleegd. 202 mensen stierven, voornamelijk Westerse toeristen, maar ook Balinese inwoners die in de clubs werkten. [3]

---

2 Zie b.v. Lehmann, 1999, p. 466-467: „Theatralisierung durchdringt das gesamte gesellschaftliche Leben, angefangen bei den individuellen Versuchen, durch Mode ein öffentliches Ich zu erzeugen/ fingieren (…). Nimmt man die Werbung, die Selbstinszenierung der Welt des Business und die Theatralik der medialen Selbstdarstellungen der Politik hinzu, so scheint das, was Guy Debord als ‚Gesellschaft des Spektakels' heraufziehen sah, sich zu vollenden."

3 Wikipedia vermeldt volgende details: The 2002 Bali bombings occurred on 12 October 2002 in the tourist district of Kuta on the Indonesian island of Bali. The attack was the deadliest act of terrorism in the history of Indonesia, killing 202 people, 164 of whom were foreign nationals, and 38 Indonesian citizens. A further 209 people were injured. The attack involved the detonation of three bombs: a backpack-mounted device carried by a suicide

‘Bali Bombing’ 2002

De media bestoken ons onophoudelijk met catastrofebeelden, zij het van terreuraanslagen, zij het van oorlogsgeweld. Terwijl de gebeurtenissen op zich elke keer uniek zijn, is het beeldrepertoire maar heel klein, al die beelden lijken op elkaar: wij zien puinhopen, lichaamsdelen, verwoesting. Los van de concrete feiten – zoals op Bali – vormen geweld en terreur bestanddelen van een visualiseringexces waarvoor de media steeds weer dezelfde esthetische wetten toepassen. Het zijn dezelfde wetten die de performance kunst, met body art of video-installaties, ooit op kritische manier had ontwikkeld om te provoceren, en om op misstanden te wijzen.[4]

Toneelgroep NTGent geeft aan het eind van het jaar 2005 in haar enscenering Platform een antwoord op dit soort beelden. Platform is ontstaan in de regie van Johan Simons en de dramaturgie van Tom Blokdijk. Het is een theaterbewerking van de gelijknamige roman van Michel Houellebecq uit het jaar 2001. Het programmaboekje geeft de strekking van het verhaal als volgt weer: ‘Als om te bewijzen dat hij wel degelijk in de liefde gelooft, schetst Houellebecq in Platform een heftig liefdesverhaal. Dit (…) toont de stuiptrekkingen van onze West-Europese consumptiecultuur. (…) De illusie dat de zelfbevrediging ook tot een vorm van zelfwording leidt, maakt dat de Westerse mens zich heeft onderworpen aan een systeem dat steeds nieuwe verlangens genereert. Het zijn de ideale omstandigheden voor een florerende consumptiecultuur. Ideale omstandigheden ook voor de industrie van het massatoerisme.’ Het gaat hier om de liefde tussen Michel en Valerie. Zij leren elkaar kennen op een georganiseerde reis door Thailand. Michel werkt op het ministerie voor cultuur, is verantwoordelijk voor de budgettering van tentoonstellingen en performances. Hij is midden veertig en had tot dan toe alleen maar seksuele ervaringen die te koop zijn. Valerie is werkzaam in de toerismesector. Zij bedenken en realiseren gemeenschappelijk een ‘grandioos’ project: het sekstoerisme. In Thaise Clubhotels met de veel- belovende naam “Eldorado Aphrodite” zorgen zij ervoor dat

---

bomber; a large car bomb, both of which were detonated in or near popular nightclubs in Kuta; and a third much smaller device detonated outside the United States consulate in Denpasar, causing only minor damage. Various members of Jemaah Islamiyah, a violent Islamist group, were convicted in relation to the bombings, including three individuals who were sentenced to death. Abu Bakar Bashir, the alleged spiritual leader of Jemaah Islamiyah, was found guilty of conspiracy, and sentenced to two and a half years imprisonment. Riduan Isamuddin, generally known as Hambali and the suspected former operational leader of Jemaah Islamiyah, is in U.S. custody in an undisclosed location, and has not been charged in relation to the bombing or any other crime. Zie http://en.wikipedia.org/wiki/2002_Bali_bombings

4 Groys, 2005, p. 970-977

eenzame Europeanen dat kunnen krijgen wat zij thuis moeten missen: menselijke warmte en seks. Op hun beurt krijgen de inheemse prostituees wat zij thuis niet hebben: arbeid en loon. Het concept is bijzonder succesvol, er komen geen morele protesten op, het geld ‘rolt’. Tot het moment van de aanslag, wanneer Valerie overlijdt en Michel alleen achterblijft in de ruïnes van hun bestaan.

Platform door NTGent. Foto: Phile Deprez

Misschien is het u reeds opgevallen dat de reële aanslag in Bali een jaar ná het verschijnen van het boek heeft plaats gevonden. De toneelgroep neemt deze bijna ‘unheimische’ overlapping van fictie en realiteit direct op. Zij heeft ervoor gekozen om de voorstelling – anders dan in het boek – met de bomaanslag te laten beginnen. Dit is een geniale dramaturgische ingreep. Waarom? Ten eerste begint de voorstelling met een krachtig (om niet te zeggen spectaculair) statement t.o.v. de esthetische wetten van de getoonde mediabeelden. Het publiek wordt verrast met een akoestisch gebeuren: een oorverdovende knal. Dan pas rijst het besef dat het decor van de voorafgegane voorstelling van NTGent, De asielzoeker, vanuit het plafond naar beneden is komen donderen. Uit het puin dat nu op het toneel verstrooid ligt, komen langzaam de acteurs te voorschijn om in deze wanorde het verhaal van Michel en Valerie uit te beelden. De voorstelling begint dus niet – zoals gebruikelijk - in een (toneel)beeld, maar met de destructie ervan, en dat in dubbele zin: want niet alleen worden de toeschouwers met het neerstorten van al het decormateriaal geconfronteerd dat het toneelbeeld van een eerdere voorstelling vormde, maar tegelijkertijd worden zij tot getuigen gemaakt hoe het catastrofebeeld dat voor hun ogen is verrezen in de loop van de voorstelling door de acteurs letterlijk in bezit wordt genomen. De destructie van de eigen artistieke taal die zo onmiddellijk en zo overduidelijk ten tonele wordt gevoerd, leidt hier, in de tijd van de voorstelling, het begin van de deconstructie van de altijd gelijke, nagenoeg bevroren, beelden van catastrofe en geweld in, die de media als onveranderlijk laten zien. De ‘doden’ (met name Valerie) staan uit het bevroren beeld van de catastrofe weer ‘op’ om hun verhaal te vertellen: de beelden komen tot leven. Ten derde begeeft de theatervoorstelling zich op deze manier, met de deconstructie van de mediabeelden, op het gebied tussen fictie en realiteit (tussen leven en dood, tussen het virtuele en het materiële, tussen beeld en mens). Want de lichamen van de acteurs verdwijnen steeds weer tussen de dingen die op de planken verstrooid liggen alsof ze allemaal

één en dezelfde dode materie vormen, maar rijzen steeds weer eruit op om hun verhaal te hervatten.

Dit verhaal levert bij wijze van spreken de cultuuranalytische context op voor het vraagstuk waarom fictie en realiteit steeds meer in elkaar blijken over te gaan. Het speelt in de geglobaliseerde cyberwereld, een wereld die in het teken van ultieme economie staat. Het goed van deze economie is de mens zelf, want zijn lichaam en zijn leven vormen het kapitaal van de (toerisme)economie waarmee Michel en Valerie hun rijkdom vergaren. Alle menselijke kwaliteiten zijn hier te koop. Dit is wat biopolitiek wordt genoemd: biopolitiek staat voor lichaamsindustrie, en voor arbeid die niet alleen materiële goederen produceert, maar ook relaties en het sociale leven zelf[5], bijvoorbeeld liefde en geluk in "Eldorado Aphrodite".
Het 'platform' voor dit verhaal wordt geboden door de planken van het toneel. Tijdens het binnenkomen van het publiek, vóór de genoemde openingsscène, is het toneel bijna leeg. Wij zien alleen een luchtopname van een stad, net als bij Google Earth. Mijn studenten hebben mij erop gewezen dat dit Gent is. Scenograaf Bert Neumann haalt de gebeurtenissen dus heel dicht bij ons. Het verre Oosten (Thailand) waar het verhaal eigenlijk speelt en het nabije Westen (België) waar de theatergroep gevestigd is, worden op deze manier één en dezelfde plaats van handeling. Neumann schept dus met dit platform een beeld voor het idee van opeengepakt zitten op een globe, net als op een wankelend booreiland op de oceaan, waar iedereen op zijn manier op zoek naar het 'zwarte goud' (el dorado) is, dat allang door schaarste is bedreigd. Een kristalpaleis, zou Peter Sloterdijk zeggen, refererend aan de reusachtige glazen markthal die in de 19de eeuw in London werd gebouwd. Een metafoor voor de hedendaagse spektakelmaatschappij als consumptiebroeikas en imperialistisch cultuurmuseum: de binnenruimte van het kapitaal waar geen ontkomen meer aan is.[6] Platform, zo zegt Johan Simons, wil het publiek een dubbel beeld voorhouden: van destructie en reconstructie, een beeld dat niet alleen de ongelooflijke vernietigingskracht van de mens toont, maar ook zijn veerkracht die geworteld zit in de liefde. De vraag is echter: kan Platform als kritiek op de spektakelmaatschappij worden beschouwd? Om deze vraag te beantwoorden wil ik met u terugkeren naar het begin van mijn rede.

Kritiek en universiteit

Het eerste begrip, kritiek, zal het sleutelwoord van mijn betoog zijn voor zover dit gaat om het element dat beide openingsvragen aan elkaar koppelt. Waarom? Ik begin met de tweede vraag: wat kan theaterwetenschap voor de universiteit betekenen?
Om dit uit te leggen wil ik een lezing van de Franse filosoof Jacques Derrida aanhalen die hij in het jaar 1998 aan de Stanford University in California in de series 'Presidential Lectures' heeft gehouden. De titel is programmatisch: De toekomst van de 'profession' of: De onvoorwaardelijke Universiteit (voor wat morgen zou kunnen gebeuren, weze de universiteit het brein).[7] Derrida was in Stanford uitgenodigd om over de relatie tussen kunst en de 'Humanities' van morgen te spreken. Hij toonde hier een - wat hij noemt – 'geloofsbelijdenis' aan de universiteit, preciezer nog: aan de geesteswetenschappen. Het woord geloofsbelijdenis ontleent hij aan de functie

---

5 Hardt/Negri, 2004, p. 109
6 Sloterdijk, 2006, 184f.
7 Dit is een eigen vertaling van de titel die in de Duitse editie staat vermeldt: Derrida, 2001

van ‘le professeur’. Professor betekent namelijk letterlijk: degene die openlijk en beroepsmatig een belijdenis aan de beoefening van de wetenschap aflegt.
Waarin bestaat nu Derridas geloofsbelijdenis aan de geesteswetenschappen van morgen? Ik moet erbij vermelden dat hij express het begrip ‘humanities’ gebruikt[8] omdat het expliciet naar de wetenschappen van de mens en het humanisme verwijst. Zijn betoog vertrekt vanuit de moderne universiteit, het tweehonderd jaar oude Europese model dat in de democratische landen bepalend, dat wil zeggen ‘klassiek’ geworden is. Klassiek betekent dat, ideaal gezien, hier de onvoorwaardelijke vrijheid voor het vragen en het uitspreken geldt. Ja, meer nog geldt hier zelfs het recht om openlijk uit te spreken wat ten opzichte van vragen, onderzoek en kennis op waarheid is gericht. Dit is ook een voorwaarde voor kritiek. Een kritische uiteenzetting in het teken van waarheid en licht, d.w.z. de verlichting, (enlightenment, Lumières) kan in principe alleen gebeuren als een mogelijke en noodzakelijke vrijplaats door de universiteit ter beschikking wordt gesteld. Om deze plaats vrij te houden wordt vandaag meer dan ooit aan de universiteit een ‘onvoorwaardelijk’ verzet gevraagd: verzet tegen economische, politieke en religieuze belangen, verzet dus tegen dat wat vandaag kenniseconomie wordt genoemd. De onvoorwaardelijkheid van de universitaire ruimte voor kritische uiteenzettingen en voor vragen maakt precies het verschil uit tussen de universiteit (van morgen) en andere openbare ruimtes (b.v. de media).[9]
U zult zich inmiddels wel afvragen: Wat heeft deze geloofsbelijdenis nu met theaterwetenschap te maken? De theaterwetenschap haalt het antwoord uit haar voorwerp: het theater zelf. Dit is dan ook het moment waarop mijn eerste vraag aan de orde komt: wat kan theater voor de maatschappij betekenen?

Kritiek en theater

Ik stap even die 200 jaar terug die Derrida als de begintijd van de moderne universiteit, de Humanities en het humanisme aanhaalt. In die tijd werd in veel Europese landen het theater in de functie van speerpunt van de humanistische Bildung verheven. Vooral in Duitsland. De precieze invulling van deze functie bleef echter een punt van discussie. In 1784 stelde Friedrich Schiller in zijn beroemde rede te Mannheim vast: ‘De rechtsmacht van het toneel begint daar waar het gebied van de wereldse wetten eindigt.’ Aanleiding voor deze vaststelling was de vraag: wat kan een goede schouwburg – als morele instelling gezien – eigenlijk teweeg brengen? Het bondige antwoord luidde: het toneel moet bij verschillende mensen ruimte scheppen voor één en dezelfde sensatie: ‘Een mens te zijn.’[10] Schiller verklaarde met deze rede het theater als de plek waar de waarden van de verlichting – in eerste instantie de principiële gelijkheid van alle mensen – tot uiting moeten en kunnen komen. Tegelijkertijd vertrouwde hij aan het theater de taak toe om het begrip van de mens dat aan het humanisme ten grondslag ligt te belichamen. De historicus Reinhard Koselleck legt in zijn boek Kritik und Krise een direct verband tussen de uitspraken van Schiller en de cultuur van de kritiek die in de 18de eeuw met Pope’s Essay on Criticism, en met Diderot, Lessing en anderen tot bloei kwam. Aan de grondslag van Schillers uitspraak ligt namelijk de splitsing van de historische werkelijkheid in twee verschillende gebieden: het gebied van de moraal en het

---

8 Dit begrip wordt ook in de Duitse vertaling aangehouden.
9 Derrida – de vader van de deconstructie – doelt bij deze niet alleen op kritiek, maar op kritiek als deconstructie. Deconstructie begrijpt het denken als gebeuren (en is daarom geen methode), dat betekent: deconstructie doelt erop denken als een crisis (in de zin van een omwenteling, ommekeer) te beoefenen.
10 Schiller, 1963, Bd. 20, p. 100. Vertaling uit het Duits K.R.

gebied van de politiek. Om de betekenis van deze splitsing voor de vraag naar de functie van de schouwburg te begrijpen is het belangrijk om te weten dat in de 18de eeuw het voltrekken van scheidingen precies eigen was aan het uitoefenen van kritiek. Dit is zelfs etymologisch onderbouwd - want het Griekse werkwoord 'krinein' betekent scheiden, splitsen. Het vermogen te onderscheiden (b. v. tussen waar en vals, goed en kwaad) stond gelijk met het vermogen kritiek uit te oefenen. In die zin was de kritiek dé voorwaarde en methode van het adequate oordelen, het beoordelingsvermogen (Urteilskraft) dat voor de humanisten zo belangrijk was. Als Schiller nu in zijn rede tussen moraal en politiek een scheidslijn trekt, dan schept hij hiermee de voorwaarde voor de kritiek die hij uiteindelijk als de taak van een goede schouwburg acht. Want als politiek en staatsmacht bij het voetlicht van het toneel tot morele instelling worden verheven, verkrijgt hierdoor het toneel de noodzakelijke bevrijding van de wereldse wetten om politieke kritiek te kunnen uitoefenen. Het morele oordeel van het toneel kan als politieke kritiek werkzaam zijn zolang de schouwburg geen deel van de staatsmacht uitmaakt, en dus niet effectief is. Want de rechtsmacht van het toneel heerst dan niet, maar heeft gelijk. Net zoals de tekortkomingen van de politieke wetten de rechtspraak van het toneel provoceren, kunnen ook deze tekortkomingen pas op het toneel in alle duidelijkheid worden neergezet: 'Hier alleen', zo Schiller, 'horen de grootheden van de wereld [de politici] wat zij anders nooit of zelden horen – de waarheid; en wat zij nooit of zelden zien, zien zij hier – de mens.'[11] Het theater, aldus Schiller, kan de functie op zich nemen van een gemeenschappelijk medium dat de mensheid met het licht van de waarheid vervult.

Nu zou iedere moderne, nuchter denkende mens deze ode aan het theater voor totaal overspannen aanzien: en - helemaal uit de tijd! Want niet alleen zijn in de tegenwoordige geglobaliseerde cyberwereld de grenzen tussen politiek en kunst, tussen feit en fictie en het begrip van de mens steeds meer aan het vervagen. Zelfs Schiller nam reeds tien jaar na zijn rede afstand van zijn pleidooi voor de morele kracht van het toneel. Na de Franse revolutie bekeek hij de samenleving met andere ogen: de moderne maatschappij had weliswaar door middel van toenemende werkverdeling in haar totaliteit vooruitgang geboekt op de gebieden van wetenschap en technologie, maar het individu moest daardoor verstek laten gaan, werd afgesplitst van het geheel. De waarden van de verlichting – met name de vrijheid – bleven daarom slechts theorie en pure buitenkant van de samenleving, de mens werd er niet door gegrepen. Schiller pleitte nu niet meer zozeer voor de scheiding van moraal en politiek om de vrijheid van het toneel te waarborgen, maar (onder invloed van Kant) voor de kunst als esthetisch oefenterrein voor de politieke vrijheid van de mens. Zijn remedie voor de zieke samenleving werd nu de esthetische opvoeding van de mens. Politiek en kunst waren nu niet meer zo makkelijk te scheiden. Meer nog: Schillers esthetische staat heft de oppositie tussen samenleving en kunst op. Want hij pleit zowel voor de autonomie van de kunst als voor de identiteit tussen kunst en leven.[12] Hiermee geeft Schiller een wending aan de relatie tussen (theater)kunst en politiek die sinds het begin van de 20ste eeuw van grote invloed is geweest voor het nadenken over de relatie tussen samenleving en esthetiek.

---

11 Schiller, 1963, p. 95

12 Zie ook Ranciére, 2004, p. 23

Kritiek en crisis

Het probleem blijft echter: wat gebeurt nu met de kritiek, en in de eerste plaats met de voortrekkersrol van het toneel hierin? Reinhard Koselleck geeft in zijn reeds geciteerde boek een wending aan de betekenis van kritiek die van essentieel belang is om mogelijke antwoorden op mijn vragen te vinden. Nog eens verwijzend naar het oorspronkelijke werkwoord 'krinein' stelt hij dat niet alleen het begrip kritiek, maar ook het begrip crisis hier zijn wortels heeft.[13] Crisis betekent oorspronkelijk scheiding, strijd, maar ook beslissing. Pas in de loop van de eerste helft van de 18de eeuw, zo kan Koselleck aantonen, gaan de twee begrippen semantisch uit elkaar. Terwijl kritiek enkel nog voor de kunst van het beoordelingsvermogen in aanmerking komt (beslissen over goed en kwaad etc.) staat crisis steeds meer in het teken van de geneeskundige invulling van het woord: de beslissende wende bij een ziekte.[14] In die zin betekent crisis het moment van de omwenteling, de turning point, de peripetie; crisis is het moment waarop de tijd even stil staat, er geen vooruitgang is; tussen oude en nieuwe orde. Volgens Koselleck heeft de morele kritiek in de 18de eeuw de politieke crisis altijd behelsd, maar tegelijkertijd ook verdekt. Dit gebeurde met name door de geschiedschrijving die de vooruitgang als moreel wettelijk proces bekeek. De eerste verlichter die de wisselwerking tussen kritiek en crisis wel degelijk had beseft was Jean Jacques Rousseau. Als filosoof van de natuurstaat waarin volk en staatsmacht samenvallen was de scheiding van moraal en politiek in zijn ogen slechts een fictie. In tegenstelling tot het doelgerichte progressieve denken van de geschiedschrijving beaamde hij de circulaire voorstelling van een peripetie. In die zin voorzag hij de Franse Revolutie, en met de revolutie de omwenteling als 'l' état de crise' die de 'crise de l'Ètat' zou bewerkstellingen: d.w.z. de ontbinding van de oude orde, en het opheffen van de tijd van de geschiedenis.
Het zal nu niemand meer verbazen om te horen dat Schillers idee van de esthetische staat wel degelijk door Rousseau was beïnvloed. Ja, Koselleck beweert zelfs dat met Schillers rede in Mannheim eigenlijk het einde van het kritische proces begon, dat kenmerkend was geweest voor de 18de eeuw. De crisis werd manifest.

Crisis en spektakel

De crisis van de moderne samenleving vindt haar belichaming - in het spektakel. Met deze stelling wil ik het spektakel als concept van historische cultuuranalyse vanaf het einde van de 18de eeuw laten gelden. Opmerkelijk genoeg komt het fenomeen van het spektakel juist in deze tijd op, en dat in dubbele zin: ten eerste als spektakelstuk, later melodrama genoemd (let wel: Rousseau geldt als de uitvinder van het genre melodrama[15]) en ten tweede – zo valt in het etymologisch woordenboek Duden te lezen – als een fenomeen dat de aandacht op onbehoorlijke manier boeit door de blik te vangen en het oor te beledigen. Ook de Amerikaanse kunsthistoricus Jonathan Crary trekt in zijn boek Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture, een directe lijn naar het begin van de 19de eeuw. In zijn uigebreide studie over de genealogie van de aandacht pleit hij ervoor een verband tussen de crisis van de moderne tijd en de crisis van de waarneming te leggen. Hij laat zien in hoeverre 'de configuraties van het kapitalisme in een eindeloze reeks van nieuwe producten, prikkels en informatiestromen steeds nieuwe grenzen en drempels van aandacht en

---

13 Zie Koselleck, 1973, 2. hoofdstuk, voetnoot 155, p. 196-199

14 Het zou zeker de moeite waard zijn om de samenhang met het dramatische moment van crisis, peripetie en catastrofe nader te verkennen, dat is in deze context helaas niet mogelijk.

15 Zijn in 1762 geschreven ‚scène lyrique' Pygmalion geldt als het eerste melodrama omdat Rousseau er muziek en gesproken tekst liet afwisselen.

verstrooiing opdringen.'[16] Iets soortgelijks - alleen in een wat positievere strekking - beweert Auke van der Woud in zijn recente boek over het ontstaan van het moderne Nederland in de 19de eeuw. Hij toont hier hoe massaconsumptie en massamobiliteit de karakteristieken van de industriële revolutie in het moderne Nederland vormen.[17]

Het melodrama – ofte wel spektakelstuk – was naar mijn mening een product van deze vooruitgang. Tegelijkertijd toonde het met zijn specifieke middelen de crisis van het individu die ermee gepaard ging, zowel in politieke als in esthetische zin. Het melodrama was het enige genre dat de Franse Revolutie heeft voortgebracht, "[het] was de moraliteit van de revolutie,"[18] zo opperde toen de Franse auteur Charles Nodier. Indien dit zo is, dan komt dit niet alleen door de manier waarop het melodrama morele uitspraken in duidelijke, ondubbelzinnige woorden en tekens ten tonele voert, zoals Peter Brooks beweerde.[19] Veel meer nog zie ik het melodrama, het spektakelstuk, als uitvergroting van de spanning tussen kritiek en crisis waaraan de moderne samenleving onderhevig was. De kenmerken van het melodrama geven er blijk van: de inzet van picturale technieken zoals diorama en panorama, het bevriezen van de tijd in opzienbarende tableaux vivants, het gebruik van de nieuwste technologieën qua lichteffecten en machinerieën, de parallelliteit van tegenstellingen zoals stilstand en beweging, goed en kwaad, en de tautologische inzet van esthetische middelen zoals muziek, speelstijl en decor om één en hetzelfde gevoel uit te vergroten en zichtbaar te maken: het eenzaam uitgeleverd zijn van het gewone individu aan het lot (vaak in de gestalte van natuur). Het toont en verzet zich tegelijk tegen de scheiding van individu en samenleving. In de geïndustrialiseerde landen van de negentiende eeuw was het spektakelstuk het meest succesvolle genre. Tot aan de uitvinding van de film trok het een massapubliek. Van de kunstrechters kreeg het echter nooit enige erkenning. Dit geldt ook voor Nederland. Maar terwijl het elders inmiddels aanleiding heeft gegeven tot veelvuldig onderzoek is dit genre hier tot nu toe een blinde vlek gebleven.

De schipbreuk der Medusa

Daarom wil ik nu tot slot een kort voorbeeld geven: het spektakelstuk De schipbreuk der Medusa. Het werd naast Amsterdam voor het eerst vertoond in de Koninklijke Schouwburg te Den Haag, op 12 mei 1840, een jaar na de première van het Franse origineel van Charles Desnoyer in Parijs.[20] Een jaar ook na de uitvinding van de fotografie, na de eerste spoorlijn in Nederland, een jaar na dat Willem I verplicht werd België te erkennen en het Verdrag van Londen 1839 definitief de onafhankelijkheid van België bezegelde. Deze context is niet onbelangrijk voor de impact van het stuk omdat de genoemde aspecten niet alleen een belangrijke bijdrage voor het ontstaan van het moderne Nederland leverden, maar met name de laatste ook aanleiding was om het nationalisme in Nederland aan te wakkeren. Het stuk werd een van de grootste successen ooit, en werd tot aan het eind van de eeuw in verschillende Nederlandse steden steeds weer heropgevoerd. Het brak zelfs alle kijkcijferrecords. Het 'geschiedkundig drama in vijf bedrijven met muziek, koren, marschen en verdere

---

16 Vertaling uit het Engels K.R.

17 Van der Woud, 2006, p. 17

18 Geroult in Bratton et al., 1994, p. 185

19 Brooks in Bratton et al., p. 16

20 Zie M. Charles Desnoyer: Le Naufrage de la Méduse. Drame en cinq actes. In de eerste editie van het stuk staat vermeld: Représenté pour la première fois, a Paris, sur le théâtre de l' Ambigue-Comique, le 27 avril 1839. De Nederlandse vertaling is verschenen onder de titel: De Schipbreuk der Medusa. Toneelspel in vijf bedrijven. Rotterdam: H. Nijgh 1840. Er is geen vertaler aangegeven.

toneelmatige toestellen”[21] ging over een onderwerp, dat meer bepaald door een schilderij in heel Europa bekendheid had gekregen: Het vlot van de Medusa van Theodore Géricault.

Theodore Géricault: Het vlot van de Medusa.

In 1819 in het Parijse Salon tentoongesteld, zorgde het voor grote opschudding. Niet alleen omdat het een tragisch lotgeval van gewone mensen toonde en daarom als ‘revolutionaire compositie’[22] geprezen werd, maar vooral omdat het – volgens Julian Barnes – contemporaine geschiedenis in een tijdloze metafoor omvormde: ‘Het schilderij is losgeschoten van het anker van de geschiedenis.’[23] De catastrofe werd tot beeld. Het beeld werd gebeurtenis.

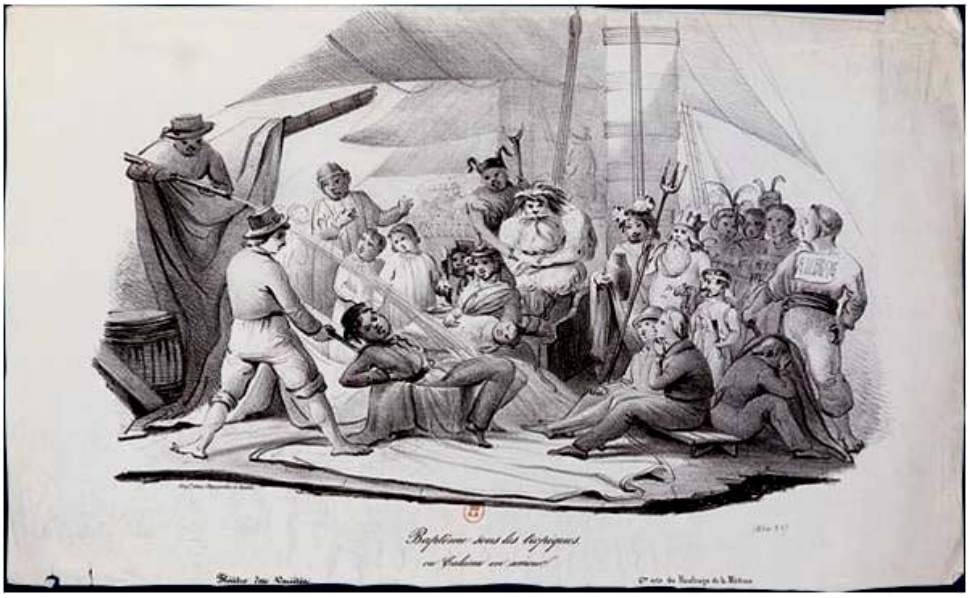
De reële gebeurtenis van de schipbreuk had in 1816 plaats gevonden. De Medusa was met soldaten en met gewone passagiers op weg naar Senegal om de koloniale macht der Fransen te restaureren. De kapitein was enkel maar kapitein geworden dankzij zijn verdiensten als officier van Napoleon. Hij had al twintig jaar niet meer gevaren. Vlak voor de Senegalese kust zonk het schip. 149 mannen en één vrouw werden op een vlot achtergelaten met een minimum aan proviand. De touwen werden doorgesneden. Wat volgde was een pure strijd om te overleven: steekpartijen en zelfs kannibalisme. Op den duur gooiden de vijftien sterkste de zwakken overboord. Na twaalf dagen werden zij gered, uiteindelijk overleefden tien van hen het avontuur. Twee van de overlevenden, Henri Savigny en Alexandre Corréard, publiceerden in 1817 een rapport over de catastrofe. Het werd een nationaal schandaal, doordat de restauratiepolitiek van de Bourbons, evenals de

---

21 Zie aanslagbiljet in van Kalmthout, 2004, p. 61
22 Rauch, 2000, p. 410
23 Barnes, 1991, p. 142

gebreken van de hernieuwde monarchie en de spanningen tussen liberalen en royalisten naar boven waren komen drijven.[24]

In principe baseerde het spektakelstuk zich op deze gebeurtenissen. Bloedvergieten en kannibalisme werden achterwege gelaten. Het spreekt vanzelf dat het de personages zijn die wij aan het begin van het stuk hebben leren kennen - vooral de eenvoudige Pierre de Loods, en Marie het weeskind die uiteindelijk de dochter van de overleden Engelse baron blijkt te zijn waar Pierre in het eerste bedrijf kennis mee had gemaakt - die aan het slot aan de catastrofe ontkomen. Maar: 'Eén van de grootste wapenfeiten was het decor.'[25]



De schipbreuk der Medusa

Een tijdgenoot weet nog meer over de details te berichten: 'In het vierde bedrijf voelt de toeschouwer zich verplaatst aan boord van het fregat de Medusa, in volle zee, onder de linie, genomen van den spiegel naar den voorsteven, en geschilderd naar de plaat Le Bapteme sous les Tropiques. (…) Op het einde van dit bedrijf zien wij het fregat in nood op het punt te vergaan, alles zoekt zich in sloepen en booten te redden en het doek valt.'[26] Het hoogtepunt vormde het laatste bedrijf, 'genomen naar de bekende plaat van Géricault', zoals het aanplakbiljet vermeldt. Voor het gereedmaken van dit tableau werd niet minder dan een half uur pauze ingelast. Het succes was niet te toppen. Nog eens de getuige: 'Na het einde werd de verdienstelijke decorschilder [van Hove] door het opgetogen publiek teruggeroepen en ontving hij de hulde van met luide bravo's te worden begroet.'[27]

De letterkundige kritiek daarentegen bevond het als 'vodden van het ergste soort, parels van het morsigste water'.[28] Dit soort stemmen echter bedoelden minder de artistieke kwaliteit van de voorstellingen, maar de ideologische strekking van het repertoire. Jan Hein Furneé zet in zijn dissertatie over Vrijetijdscultuur en sociale

---

24 Riding 2003
25 Van Kalmthout, 1993, p. 71
26 anoniem, in: De Beeldende Kunsten, rubriek 'Mengelwerk', 1840, p. 288-291
27 dito
28 Kneppelhout in Furnée , 2007, p. 316

verhoudingen in Den Haag, 1850-1890 uiteen dat in de 19de eeuw de bevordering van ‘goede stukken’ vanuit de hoge standen er uiteindelijk ook toe diende om ‘de emancipatie van arbeiders en middenstanden te belemmeren en de bestaande maatschappelijke orde, zowel in politieke zin als in termen van stands - en sekseverhoudingen, te handhaven.[29]

Het gaat dus ook om het verzet tegen crisis. Dit des te meer als het schilderij Het vlot van de Medusa de crisis op haar moment suprême verbeeldt. Het is het moment waarop alle hoop verloren blijkt te zijn. De Engelse kunsthistorica Christine Riding verwoordt dit moment als volgt: ‘Het representeert niet het moment van vertraging dat vooraf gaat aan de redding, maar het moment van de ultieme kwelling, de ultieme proef van de schipbreukelingen, bevroren voor de eeuwigheid ‘[30] Het is het meest dramatische moment, de peripetie. Dat wil zeggen: Géricault heeft de gebeurtenis precies op het moment vastgehouden als alle hoop verloren lijkt te zijn omdat het schip dat aan de horizon te zien is net verdwijnt, vlak voordat de redding uiteindelijk toch nog nadert. Naast het dramatische hoogtepunt ontleent Géricault ook nog een andere techniek aan het theater: de theatralisering van de werkelijkheid door middel van nabootsing. Hij vroeg namelijk de overlevende timmerman van de echte Medusa om het vlot op schaal in zijn atelier na te bouwen. De overlevenden – onder andere de twee rapporteurs van het gebeuren - moesten de scène in nauwkeurige posities voor het schilderij uitbeelden. Wij hebben hier dus met een intermediaal effect te maken[31] dat in het midden laat in hoeverre feit of fictie de boventoon in het schilderij voeren.

Slot

Wat kunnen wij er nu uit opmaken? Het spektakel is een manifestatie van de crisis, de crisis van het individu, van de waarneming, van de moderne maatschappij. De 19de eeuw revolutioneerde onder andere met Géricault de schilderkunst door beelden te produceren die de catastrofe van gewone mensen zonder naam vertonen, geen heiligen, geen helden. Het melodrama reproduceerde deze beelden om er een goed en moreel gerechtvaardigd einde aan te geven. Kritiek en crisis komen hier dicht bij elkaar, houden elkaar in toom. De dialectische beweging die Koselleck voor de 18de eeuw laat gelden komt hier blijkbaar tot stilstand.
Het is de moeite waard om erover na te denken in hoeverre de 19de en de 21ste eeuw dichter bij elkaar komen. Een belangrijke reden voor deze overweging is dat de 21ste eeuw haar cultuur steeds meer als melodrama ensceneert. Met de oneindige

---

29 Furnée, p. 319

30 Riding 2004, p. 9

31 Er blijkt met dit onderwerp een levendige circulatie tussen de media tekst, theater, schilderij enz. te hebben plaatsgevonden waarbij uiteindelijk een ‘oorspronkelijk’ medium niet is uit te maken. In dit verband is niet onbelangrijk te vermelden dat De schipbreuk der Medusa in Engeland al 1820 in drie verschillende mediale versies werd getoond: Ten eerste Géricaults schilderij in de Egyptian Hall, Piccadilly, London; ten tweede in de vorm van een ‘nautical melodrama’ van Willam Thomas Moncrieff in het Royal Coburg Theatre en ook als panorama, Grand Marine Peristrephic Panorama of the Shipwreck of Medusa French Frigate with the Fatal Raft, van Messr Marshall en tentoongesteld in de Pavillon in Prince’s Steet, Edinburgh. Volgens Christine Riding werd toen het succes van het schilderij overschaduwd door het panorama dat een massapubliek trok. Maar toch is het schilderij uiteindelijk een belangrijke referentie: ‘While all these spectacles were faithful, to varying degrees, to the events of the original shipwreck – with the authors of the theatrical versions largely confining themselves to the fact of the Medusa being shipwrecked, after which a raft was built – they were all connected by the painting through plagiarisms or the performance of tableaux, and thereby engaged, consciously or not, with Géricault’s singular interpretation and artistic vision/ intentionality.’ Riding, 2004, p. 2. Riding heft het hier over drie spektakelstukken, de reeds genoemde Engelse versie, de versie van Desnoyer en een musical-opera van Auguste Pilati, ook van 1839.

reproductie van de altijd gelijke castrofebeelden, met realityshows, met soaps en de constructie van intimiteit en emotie op de oppervlakte van het beeldscherm: de spektakelmaatschappij. Kan theater dan nog voor de kritiek van het spektakel opkomen? Ik zou zeggen ja: door de crisis als gebeuren te laten zien, de crisis van het individu, de crisis van de maatschappij, de crisis van de waarneming. Dit kan door de strijd met de visualiteit aan te gaan, de strijd met de visuele wetten van het theater zelf, met de esthetiek van het spektakel. Met Platform van NTGent heb ik een voorbeeld laten zien: de destructie van de visuele middelen van het theater ten behoeve van de deconstructie van het spektakel. Voor de ontwikkeling van de moderne samenleving in de 19de eeuw geldt weliswaar een affirmatieve functie van het spektakel, ook als genre van de revolutie, van de identiteitsvorming en de legitimering van de burger, maar juist deze affirmatie behelsde het besef van crisis. Jacques Derrida had het over de toekomst van de humanities. Hij eindigde met een pleidooi: 'De humanities van morgen zullen in alle disciplines hun geschiedenis moeten bestuderen, ook de geschiedenis van de concepten die hun disciplines construeren.'[32] Ik wil dit hier ook voor de theaterwetenschap van morgen laten gelden. Alleen, wat ik heb voorgedragen was maar een topje van een ijsberg. Aan veel belangrijke onderwerpen die het materiaal levert, ben ik helaas niet toegekomen: de intermediale wisselwerking tussen toneel, schilderkunst, panorama, etc.; de intericonische vergelijking tussen de afbeeldingen waarnaar ik verwijs; de internationale reikwijdte van de Nederlandse melodrama-boom; en de interculturele vraagstukken naar (post)koloniale machtsverhoudingen die beide producties op het bordje van de wetenschapper leggen. Beschouwt u dit als interdisciplinair programma van de toekomst.

Kati Röttger is hoogleraar Theaterwetenschap aan de UvA. Eerder werkte zij onder meer bij de Humboldt Universität Berlin, de Ludwig Maximilians Universität München en het Institut für Theaterwissenschaft van de Johannes Gutenberg Universität Mainz. Zij haalde daar in 2004 haar Habilitation met een proefschrift getiteld *Theater als Medium des Sehens. Bildpraxis und Politik des Sehens um 1800 und heute*. Röttger promoveerde aan de Freie Universität Berlin op het onderwerp theater in Colombia. Ze studeerde theaterwetenschap, Duitse literatuur en wijsbegeerte.

32 Derrida, 2001, p. 66

Lijst van literatuur

Barnes, Julian, Een geschiedenis van de wereld in 10 1/2 hoofdstuk, Amsterdam, 1991.
Brooks, Peter, 'Melodrama, Body, Revolution', in: J. Bratton, J. Cook en C. Gledhill (ed.), Melodrama. Stage, picture, screen. London, 1994, p. 11-24.
Debord, Guy, The Society of Spectacle, Detroit 1970 [1967].
Derrida, Jacques, Die unbedingte Universität, Frankfurt am Main, 2001.
Furnée, Jan Hein, Vrijetijdscultuur en sociale verhoudingen in Den Haag, 1850-1890. Proefschrift ter verkrijging van het doctoraat in de letteren aan de Rijksuniversiteit Groningen, 5.juli 2007.
Gerould, Daniel, 'Melodrama and Revolution', in: J. Bratton, J. Cook en C. Gledhill (ed.), Melodrama. Stage, picture, screen. London, 1994, p. 185-198.
Groys, Boris, 'The Fate of Art in the Age of Terror', in: B. Latour en P. Weibel (ed.), Making Things public. Atmospheres of Democracy. Karlsruhe (Ger), Cambridge (Mas), London (UK), 2005, p. 970-977.
Hardt, Michael en Antonio Negri, Multitude. War and democracy in the age of empire, London, 2004.
Kalmthout, Tom van, 'De Hollandsche Schouwburg 1804-1876', in: P. Korenhof (red.), De Koninklijke Schouwburg [1804-2004]. Zutphen, 2004, p. 48-79.
Koselleck, Reinhard, Kritik und Krise, Frankfurt am Main, 1973.
Lehmann, Hans-Thies, Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, 1999.
Rauch, Alexander, 'Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen', in: R. Toman (ed.), Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichung 1750-1848. Köln, 2000, p. 318-479.
Rancière, Jacques, The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible, London, New York, 2004 [2000].
Riding, Christine, 'Staging The Raft of the Medusa', in: Visual Culture in Britain, vol 5, no.2, 2004, p. 1-26.
Riding, Christine, 'The Fatal Raft', in: History Today, vol. 53, no 2, 2003.
Schiller, Friedrich, 'Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet', in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Bd. 20, Weimar, 1962, p. 87-100
Sloterdijk, Peter, Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering, Boom, 2006 [2004].
Woud, Auke van der, Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland, Amsterdam, 2006.