UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Kritiek van het spektakel

Röttger, K.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Röttger, K. (2008). *Kritiek van het spektakel*. (Oratiereeks). Vossiuspers UvA.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

A black and white close-up portrait of Kati Röttger, a woman with shoulder-length hair, looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark.

Kati Röttger

Kritiek
van het spektakel

Faculteit der Geesteswetenschappen

Kritiek van het spektakel

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Crasborn BNO, Valkenburg a/d Geul
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 978 90 5629 527 1
e-ISBN 978 90 4850 618 7
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2008

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Kritiek van het spektakel

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
hoogleraar Theaterwetenschap
aan de Universiteit van Amsterdam
op vrijdag 8 februari 2008

door

Kati Röttger

VOSSIUSPERS UvA

*Mevrouw de Rector Magnificus,
Mevrouw de decaan,
Beste collega's, studenten, familie en vrienden,*

Wat kan theater voor de maatschappij, en wat kan theaterwetenschap voor de universiteit betekenen? Deze twee vragen zijn regelmatig in mij opgekomen sinds ik eind 2005 voor de functie van UD naar Nederland ben gekomen. U zult begrijpen dat deze vragen 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 aan het eind van de jaren zeventig theaterwetenschap bij Arno Paul in Berlijn begon te studeren, waren het precies dezelfde zaken die ons bezighielden. 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 geweest, hebben dezelfde vragen een andere strekking, een nieuwe urgentie gekregen. Dit zie ik als uitdaging en als een bijzondere kans. Sterker nog, omdat 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 geconfronteerd met de vraag wat het doel van de opleiding en van theater is. 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 al eeuwenlang gezien wordt als een onmisbare 'Bildungsanstalt', roept hier het openbare debat over hedendaags theater diepgaande twijfels op over zijn maatschappelijke bestaansrecht. Zo ben ik afgelopen week twee keer achter elkaar een artikel van Ivo van Hove – directeur en regisseur van Toneelgroep Amsterdam – tegengekomen waarin hij met klem pleit voor de betrokkenheid van het theater bij de maatschappij. 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

KATI RÖTTGER

Nederland nog maar sinds kort – dit in tegenstelling tot andere Europese landen, waar theaterwetenschap als universitaire discipline mede werd opgenomen in de stroomversnelling waarin de geesteswetenschappen aan het begin van de 20ste eeuw terechtkwamen.

Afbeelding 1

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 de grote betekenis van het theater voor de maatschappij duidelijk te maken. Omgekeerd is dit misschien precies de reden van het feit dat er tot nu toe geen belangrijke plaats aan de theatergeschiedenis is toegekend door de algemene academische onderzoeksinteresse ten opzichte van de Nederlandse geschiedenis. Tenslotte wordt de Gouden Eeuw in Nederland door andere kunsten gedomineerd en valt theater maar heel moeilijk als erfgoed (een begrip dat hier nagenoeg als synoniem voor geschiedenis wordt gebruikt) te definiëren: want wat blijft er van een

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

theatervoorstelling uiteindelijk over opdat zij als *goed* zou kunnen gelden? De nachtjapon van Johanna Cornelia Ziesenis-Wattier – volgens Napoleon de grootste actrice van Europa – in de rol van Lady Macbeth (afb. 1) zou menigeen als souvenir behagen, maar kan de prestaties van de actrice niet vervangen.

Kritiek op de visuele cultuur

Er zijn dus voldoende redenen, lijkt mij, om een inaugurale rede te wijden aan de reeds geïntroduceerde vragen: Wat kan theater voor de maatschappij en theaterwetenschap voor de universiteit betekenen? Nu is het uiteraard een onmogelijke taak om op deze vragen binnen (nu nog) 40 minuten 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 is gefocust op de wijze waarop theater als medium deel uitmaakt van wat wij vandaag *visuele cultuur* noemen. Historisch gezien is theater een van de oudste visuele apparaten die onze waarneming van de wereld verbeeldt. Het theater lijft ons als toeschouwers zodanig in zijn specifieke architectuur in, dat onze lichamen niet alleen deel gaan uitmaken van de theaterapparatuur, maar er ook door gereguleerd worden, al was het maar doordat het theater onze blik stuurt. Theater is echter tegelijkertijd ook 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 op vormen van feesten of rituelen om intensieve lichamelijke ervaringen mogelijk te maken. Een bekend voorbeeld hiervan is de theatervisie van Antonin Artaud. Daarnaast kan ‘het zien’ met het oog 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 die onderhevig is aan discours, instituties, culturele gewoontes en zienswijzen. Vooral de veranderingen die zich in de loop van de geschiedenis daarin hebben voorgedaan, houden mij bezig. Ik ga uit

van de opvatting dat theater geen stabiele identiteit heeft en die ook nooit heeft gehad, maar onderhevig is aan culturele en historische veranderingsprocessen. Ik concentreer me op de vraag in hoeverre theater verandert met de historische transformaties in de opvattingen 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

Vandaag zal ik een bijzondere vorm van theater aan de orde stellen: het spektakel. Daarbij hanteer ik dit begrip in een dubbele betekenis, namelijk als onderwerp (spektakelstuk) én als concept van cultuuranalyse.

Een van de eerste filosofen die het spektakel als concept voor de analyse en beschrijving van de moderne maatschappij betekenis heeft gegeven, is 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 op in een kringloop van louter consumptie: consumptie van goederen én consumptie van beelden. Daardoor is de mens gedoemd tot passiviteit en zelfs tot agonie. Dat wil zeggen: de spectaculaire cultuur isoleert en separeert het individu. Dit heeft tot gevolg dat *tijd* word beleefd in een staat van onmacht. De tijd wordt bij wijze van spreken bevroren, wordt pure stilstand. Debords diagnose van de moderne samenleving moet hier zeker begrepen worden als een reactie op de opkomst van de televisie. Maar desalniettemin bepaalden de massamedia in zijn tijd het dagelijkse leven nog lang niet zo intens als tegenwoordig. Juist daarom wordt Debords 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 opgaat in één groot spektakel?

Om u hiervan een voorbeeld te geven, wil ik u beelden laten zien die u zich waarschijnlijk nauwelijks nog herinnert, hoewel ze blijk geven van een verschrikkelijke gebeurtenis (afb. 2). Het zijn beelden van het zogenaamde *Bali Bombing*, een zelfmoordaanslag in een nachtclub die in oktober 2002 plaatsvond op Bali. 202 mensen vonden daarbij de dood, voornamelijk westerse toeristen, maar ook

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

Afbeelding 2

Balinese inwoners die in de club werkten. De media bestoken ons onophoudelijk met beelden van rampen, zoals terreuraanslagen en 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 vormen geweld en terreur bestanddelen van een visualiseringexces waarvoor in de media steeds weer dezelfde esthetische wetten worden toegepast. Op grond van diezelfde wetten werden ooit performancekunst, *body art* en video-installaties ontwikkeld om te provoceren en op misstanden te wijzen.³

Toneelgroep NTGent gaf eind 2005 in haar encscenering *Platform* een antwoord op dit soort beelden. *Platform* is ontstaan onder regie van de Nederlandse regisseur Johan Simons en met de dramaturgie van Tom Blokdijk. Het is een theaterbewerking van de gelijknamige roman van Michel Houellebecq uit 2001. Het programaboekje geeft de strekking van het verhaal als volgt weer: 'Als om te bewijzen

KATI RÖTTGER

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.'

PLATFORM
4

Foto © Philé Deprez

Afbeelding 3

In dit theaterstuk gaat het om de liefde tussen Michel en Valerie (afb. 3). 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 heeft tot dan toe alleen maar seksuele ervaringen gehad die te koop zijn. Valerie is werkzaam in de toerismesector. De twee bedenken en realiseren samen een 'grandioos' project dat om seks-toerisme draait. Zij zorgen ervoor dat eenzame Europeanen in Thaise clubhotels met de veelbelovende naam 'Eldorado Aphrodite' kunnen krijgen wat zij thuis

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

moeten missen: menselijke warmte en seks. Op hun beurt krijgen de inheemse prostituees wat zij thuis niet hebben: arbeid en inkomen. Het concept is bijzonder succesvol: er volgen geen morele protesten en het geld 'rolt'. Tot het moment van de aanslag, wanneer Valerie overlijdt en Michel alleen achterblijft in de ruïnes van zijn bestaan.

Misschien is het u reeds opgevallen dat de aanslag in Bali pas een jaar ná het verschijnen van het boek plaatsvond. Toneelgroep NTGent heeft deze bijna 'unheimische' overlapping van fictie en realiteit in hun voorstelling verwerkt. Zij heeft ervoor gekozen de voorstelling – anders dan in het boek – met de bomaanslag te laten beginnen. Dit is een geniale dramaturgische ingreep, en wel om de volgende redenen:

De voorstelling begint met een krachtig, om niet te zeggen spectaculair statement ten opzichte van de esthetische wetten van de getoonde mediabeelden. Het eerste wat we horen is namelijk een oorverdovende knal. Het decor van de voorafgaande voorstelling van NTGent, *De asielzoekers*, dondert geheel onverwacht naar beneden en veroorzaakt op die manier een geweldig schokeffect. De acteurs komen langzaam tevoorschijn uit het puin dat nu op het toneel verstrooid ligt, om in deze wanorde het verhaal van Michel en Valerie uit te beelden (afb. 4).

PLATFORM
12

Foto © Philo Deprez

Afbeelding 4

Dit begin behelst de tweede reden. De destructie van de eigen artistieke taal die zo onmiddellijk en zo overduidelijk ten tonele wordt gebracht, vormt hier, in de voorstelling, het begin van de *deconstructie* van de altijd gelijke, nagenoeg bevroren beelden van catastrofe en geweld die de media laten zien, doordat zij de doden uit het bevroren beeld van de catastrofe weer ‘laten opstaan’ en hun verhaal laten vertellen: de beelden, en zodoende via de acteurs ook de doden, komen weer tot leven.

Ten derde begeeft de theatervoorstelling zich op deze manier, met de deconstructie van de mediabeelden, in 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 een en dezelfde dode materie vormen, maar rijzen er ook steeds opnieuw uit om de draad van hun verhaal weer op te pakken. Dit verhaal speelt zich af in een geglobaliseerde cyberwereld, een wereld die in het teken van de ultieme economie staat. De handelswaar van deze economie is de mens zelf, want zijn lichaam en zijn leven vormen het kapitaal van de (toerisme)economie die door het verliefde stel tot bloei wordt gebracht. Alle menselijke kwaliteiten zijn hier te koop.

Dit is wat ‘biopolitiek’ wordt genoemd. Biopolitiek staat voor lichaamsindustrie en voor arbeid waarmee niet alleen materiële goederen worden geproduceerd, maar ook relaties en het sociale leven zelf,⁴ bijvoorbeeld liefde en geluk in Eldorado Aphrodite. Het ‘platform’ voor dit verhaal wordt hier geboden door de planken van het toneel. Aan het begin, 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 heeft de gebeurtenissen dus heel dicht naar ons toegehaald. Het Verre Oosten (Thailand), waar het verhaal zich eigenlijk afspeelt, en het nabije Westen (België), waar de theatergroep is gevestigd, worden op deze manier een en dezelfde plaats van handeling. Neumann schept met dit platform dus een beeld van het opengepakt zitten op een globe, net als op een wankelend booreiland op de oceaan, waar iedereen op zijn manier op zoek is naar het ‘zwarte goud’ (el dorado) dat al lange tijd door schaarste wordt bedreigd. Een kristalpaleis, zou Peter Sloterdijk zeggen, refererend aan de reusachtige glazen markthal die in de 19de eeuw in Londen werd gebouwd. Een metafoor voor de hedendaagse spektakelmaatschappij als consumptiebroeikas en imperiaal cultuurmuseum: de binnenruimte van het

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

kapitaal waaraan geen ontkomen meer is.⁵ *Platform*, zo zegt Johan Simons, wil het publiek een dubbel beeld voorhouden: dat van destructie én van reconstructie, beelden die niet alleen de ongelooflijke vernietigingskracht van de mens tonen, maar ook zijn veerkracht die geworteld is 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', is het sleutelwoord van mijn betoog voor zover dit gaat over het element dat beide openingsvragen aan elkaar koppelt. Waarom? Ik begin met de tweede vraag: Wat kan theaterwetenschap voor de universiteit betekenen?

Om dit te kunnen uitleggen, wil ik een lezing van de Franse filosoof Jacques Derrida aanhalen die hij in 1998 gehouden heeft aan de Stanford University in California in het kader van de lezingenreeks 'Presidential Lectures'. De titel is programmatisch: *De toekomst van de 'professie' of: De onvoorwaardelijke universiteit (voor wat morgen zou kunnen gebeuren, is de universiteit het brein)*.⁶ Derrida was uitgenodigd in Stanford om over de relatie tussen kunst en de *humanities* van morgen te spreken. Derrida toont hier een – wat hij noemt – 'geloofsbelijdenis' aan de universiteit, preciezer nog: aan de geesteswetenschappen. Het woord geloofsbelijdenis ontleent hij aan de functie van 'le professeur'. Professor betekent namelijk letterlijk: degene die openlijk en beroepsmatig een belijdenis aan de beoefening van de wetenschap aflegt.

Waarin bestaat nu Derrida's geloofsbelijdenis aan de geesteswetenschappen van morgen? Ik moet erbij vermelden dat hij opzettelijk het begrip *humanities* gebruikt,⁷ 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 stellen van vragen en het geven van zijn mening geldt. Ja, meer nog geldt hier zelfs het *recht* om openlijk uit te spreken wat ten opzichte van vragen, onderzoek en kennis op de *waarheid* is gericht. Dit is ook een voorwaarde voor kritiek. Een kritische uiteenzetting in het teken van waarheid en

licht, dat wil zeggen de verlichting (*enlightenment*, *Lumières*), is in principe alleen mogelijk als de universiteit de hiervoor noodzakelijke vrijplaats biedt. Om deze plaats vrij te houden, wordt tegenwoordig meer dan ooit aan de universiteit een ‘onvoorwaardelijk’ verzet gevraagd: verzet tegen economische, politieke en religieuze belangen, verzet dus tegen dat wat tegenwoordig ‘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 (bijvoorbeeld de media).⁸

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 ik mijn eerste vraag aan de orde wil stellen: 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 bestempeld. In die tijd werd het theater in veel Europese landen, vooral in Duitsland, verheven tot speerpunt van de humanistische *Bildung*. De precieze invulling hiervan bleef echter een punt van discussie. In 1784 stelde Friedrich Schiller in zijn beroemde, in Mannheim gehouden rede vast: ‘De rechtsmacht van het toneel begint daar waar het gebied van de wereldse wetten eindigt.’ Aanleiding voor deze stelling was de vraag: Wat kan een goede schouwburg – als morele instelling – eigenlijk teweegbrengen? Het bondige antwoord daarop luidde: Het toneel moet bij verschillende mensen ruimte scheppen voor een en dezelfde sensatie: die van ‘een *mens* te zijn’.⁹ Schiller verklaarde met deze rede het theater als dé 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 het theater de taak toe 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 Popes *Essay on Criticism* en met Diderot, Lessing en anderen tot bloei kwam. Aan Schillers uitspraak ligt namelijk de splitsing van de historische werkelijkheid op twee verschillende gebieden ten grondslag: het gebied van de

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

moraal en dat van de politiek. Om de betekenis van deze splitsing voor de vraag wat de functie van de schouwburg is, te begrijpen, is het belangrijk om te weten dat in de 18de eeuw het *voltrekken* van scheidingen eigen was aan het uitoefenen van kritiek. Dit is zelfs etymologisch onderbouwd, want het Griekse werkwoord ‘krinein’ betekent scheiden, splitsen. Het vermogen om onderscheid te kunnen maken (bijvoorbeeld tussen waar en vals, goed en kwaad), stond gelijk aan het vermogen kritiek uit te oefenen. In die zin was het geven van kritiek dé voorwaarde en methode om een adequaat oordeel te geven, het beoordelingsvermogen (*Urteilskraft*) dat zo belangrijk was voor de humanisten.

Schiller trok in zijn rede een scheidslijn tussen moraal en politiek. Daarmee schiep hij de voorwaarde voor het uiten van kritiek, dat hij het uiteindelijke doel van een goede schouwburg achtte. Want als politiek en staatsmacht in het voetlicht van het toneel worden verheven tot morele instellingen, verkrijgt het toneel de noodzakelijke bevrijding van de wereldse wetten om politieke kritiek te kunnen uitoefenen. Het morele oordeel dat uitgedragen wordt door het toneel kan fungeren als politieke kritiek, zolang de schouwburg zelf maar geen deel uitmaakt van de staatsmacht 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 deze tekortkomingen ook pas op het toneel in alle duidelijkheid worden neergezet: ‘Hier alleen’, zo zegt 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.’¹⁰ Het theater, aldus Schiller, kan de functie op zich nemen van een gemeenschappelijk medium dat de mensheid met het licht der 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 zelfs 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 een toenemende werkverdeling in haar totaliteit vooruitgang geboekt op het gebied van de wetenschap en de technologie, maar het individu moest daarvoor wijken, werd afgesplitst van het geheel. De waarden van de verlichting – vooral de vrijheid – bleven daardoor 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 van elkaar te scheiden. Sterker nog: in Schillers esthetische staat was de oppositie tussen samenleving en kunst opgeheven, want hij pleitte zowel voor de autonomie van de kunst als voor de identiteit tussen kunst en leven.¹¹ Hiermee gaf Schiller een wending aan de relatie tussen (theater)kunst en politiek die sinds het begin van de 20ste eeuw van grote invloed is geweest op het denken over de relatie tussen samenleving en esthetiek.

Kritiek en crisis

Het probleem blijft echter: Wat gebeurt er 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 nieuwe betekenis aan het woord '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' hierin zijn wortels heeft.¹² 'Crisis' betekent oorspronkelijk scheiding, strijd, maar ook beslissing. Pas in de loop van de eerste helft van de 18de eeuw, zo kon Koselleck aantonen, gingen 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: het beslissende keerpunt bij een ziekte.¹³ In die zin betekent 'crisis' het moment van de omwenteling, het *turning point*, de peripetie; een crisis markeert het moment waarop de tijd even stilstaat, er geen vooruitgang is tussen de oude en nieuwe orde. Volgens Koselleck heeft de morele kritiek in de 18de eeuw de politieke crisis altijd behelst, maar tegelijkertijd ook afgedekt. Dit gebeurde met name door die vormen van geschiedschrijving waarbij de vooruitgang als moreel wettelijk proces werd gezien.

De eerste verlichter die zich wel degelijk bewust was van de wisselwerking tussen kritiek en crisis was Jean Jacques Rousseau. Als filosoof van de natuurlijke

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

staat 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 stond hij voor 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'État* zou veroorzaken: dat wil zeggen de ontbinding van de oude orde en het opheffen van de tijd van de geschiedenis, de vooruitgang.

Het zal nu niemand meer verbazen te vernemen 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 dit genre)¹⁴ en ten tweede – zo valt in het etymologisch woordenboek *Duden* te lezen – als een fenomeen dat de aandacht op onbehoorlijke manier trekt door de blik te boeien 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 deze uitgebreide studie over de genealogie van de aandacht pleit hij ervoor een verband te leggen tussen de crisis van de moderne tijd en de crisis van de waarneming. Hij laat zien hoe 'de configuraties van het kapitalisme in een eindeloze reeks van nieuwe producten, prikkels en informatiestromen steeds nieuwe grenzen en drempels van aandacht en verstrooiing opwerpen'.¹⁵ Iets soortgelijks, alleen in een wat positievere strekking, beweert Auke van der Woud in zijn recentelijk verschenen boek over het ontstaan van het moderne Nederland in de 19de eeuw. Hij laat hierin zien dat massaconsumptie en massamobiliteit karakteristiek voor de industriële revolutie in het moderne Nederland waren.¹⁶

Het melodrama – oftewel 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 is het enige genre dat de Franse revolutie heeft voortgebracht; '[het] was de *moraliteit* van de revolutie',¹⁷ zo opperde in die tijd 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.¹⁸ 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 (de toepassing van lichteffecten en het gebruik van 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 een en hetzelfde gevoel uit te dragen: het eenzaam uitgeleverd zijn van het gewone individu aan het lot (vaak in de gestalte van de natuur). Het toont en verzet zich tegelijkertijd 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. Door de kunstpauzen heeft het echter nooit enige erkenning gekregen, ook niet in Nederland. Maar terwijl het spektakelstuk elders inmiddels aanleiding heeft gegeven tot veelvuldig onderzoek is dit genre hier tot nu toe een onaangeboord onderwerp gebleven.

De schipbreuk der Medusa

Daarom wil ik nu tot slot een kort voorbeeld van zo'n spektakelstuk geven: *De schipbreuk der Medusa*. Het werd, behalve in 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.¹⁹ Een jaar ook na de uitvinding van de fotografie, na de aanleg van eerste spoorlijn in Nederland, een jaar nadat Willem I verplicht werd België te erkennen en de onafhankelijkheid van dit land definitief bezegeld werd door het *Verdrag van Londen* uit 1839. Deze con-

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

text is niet onbelangrijk voor een goed begrip van het stuk, omdat de genoemde voorvallen niet alleen een belangrijke bijdrage leverden aan het ontstaan van het moderne Nederland, maar vooral de laatste gebeurtenis eraan bijdroeg dat het nationalisme in Nederland werd aangewakkerd. *De schipbreuk der Medusa* werd een van de grootste successen ooit en tot aan het eind van de eeuw steeds weer opgevoerd in verschillende Nederlandse steden. Het brak zelfs alle kijkcijferrecords. Het ‘geschiedkundig drama in vijf bedrijven met muziek, koren, marschen en verdere toneelmatige toestellen’²⁰ ging over een onderwerp, dat meer bepaald door een schilderij in heel Europa bekendheid had gekregen: *Het vlot van de Medusa* van Théodore Géricault (afb. 5). In 1819 werd het tentoongesteld in de Parijse Salon, waar het voor grote opschudding zorgde, niet alleen omdat het het tragische lot van gewone mensen toonde en daarom als ‘revolutionaire compositie’²¹ werd geprezen, maar vooral omdat het – volgens Julian Barnes – de contemporaine geschiedenis omvormde tot een tijdloze metafoor: ‘Het schilderij is losgeschoten van het anker van de geschiedenis.’²² De catastrofe werd tot beeld. Het beeld werd gebeurtenis.

Afbeelding 5

De reële gebeurtenis van de schipbreuk had in 1816 plaatsgevonden. 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 – steekpartijen en zelfs kannibalisme – was een pure strijd om te overleven. Op den duur gooiden de vijftien sterksten de zwakken overboord; na twaalf dagen werden zij gered. Uiteindelijk overleefden tien van 150 slachtoffers het avontuur. Twee van de overlevenden, Henri Savigny en Alexandre Corréard, publiceerden in 1817 een rapport over de rampzalige gebeurtenis. Het werd een nationaal schandaal, omdat de restauratiepolitiek van de Bourbons, evenals de gebreken van de hernieuwde monarchie en de spanningen tussen liberalen en royalisten, hierdoor aan de oppervlakte kwamen.²³

In principe was het spektakelstuk op deze gebeurtenissen gebaseerd. Bloedvergieten en kannibalisme werden echter achterwege gelaten. Het spreekt vanzelf dat de personages die wij aan het begin van het stuk leren kennen – vooral de eenvoudige Pierre de Loods en Marie het weeskind, die uiteindelijk de dochter blijkt te zijn van de overleden Engelse baron met wie Pierre in het eerste bedrijf kennis had gemaakt – degenen zijn die uiteindelijk aan de catastrofe ontkomen.

Maar: ‘Eén van de grootste wapenfeiten was het decor’,²⁴ aldus een tijdgenoot: ‘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 Baptême sous les Tropiques*; (afb. 6) (...) 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.’²⁵ 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 evenaren. 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.’²⁶

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

Afbeelding 6

De letterkundige kritiek daarentegen bevond dit soort spektakelstukken als ‘voden van het ergste soort, parels van het morsigste water’.²⁷ Dergelijke geluiden hadden echter minder betrekking op de artistieke kwaliteit ervan, als wel op de ideologische strekking van het repertoire. Jan Hein Furneé zet in zijn dissertatie *Vrijtijdsduur en sociale 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’.²⁸

Het gaat dus ook om het verzet tegen crisis, des te meer omdat het schilderij *Het vlot van de Medusa* de crisis op het *moment suprême* verbeeldt. Het is het moment waarop men alle hoop op een goede afloop heeft verloren. De Engelse kunsthistorica Christine Riding verwoordt dit als volgt: ‘Het representeert niet het moment van vertraging dat voorafgaat aan de redding, maar het moment van de ultieme kwelling, de ultieme proef van de schipbreukelingen, bevroren voor de eeuwigheid.’²⁹ Het gaat om het meest dramatische moment, de peripetie. Dat wil zeggen: Géricault heeft de gebeurtenis vastgelegd precies op het moment dat alle hoop verloren is omdat het schip dat aan de horizon te zien is verdwijnt, vlak voordat de redding uiteindelijk toch nog komt. Naast de vormgeving van het dramatische hoogtepunt ontleende Géricault ook nog een andere techniek aan het theater: de theatraisering van de werkelijkheid door middel van nabootsing. Hij

vroeg namelijk de timmerman van de echte Medusa die de ramp overleefd had om het vlot op schaal in zijn atelier na te bouwen. Andere overlevenden – onder andere de twee rapporteurs van het gebeuren – moesten de scene in nauwkeurige posities voor het schilderij uitbeelden. Wij hebben hier dus te maken met een intermediaal effect³⁰ dat in het midden laat in hoeverre feit of fictie de boventoon in het schilderij voeren.

Afbeelding 7

Slot

Wat kunnen wij hier nu uit opmaken? Het spektakel is een manifestatie van de crisis, de crisis van het individu, van de waarneming, van de moderne maatschappij. In de negentiende eeuw vond er een revolutie plaats in de schilderkunst, o.a. doordat er beelden werden gecreëerd van de rampspoed van alledaagse onbekende personen, dus niet van heiligen of helden, zoals Géricaults *Vlot van de Medusa*. In het melodrama werden deze beelden van rampspoed gereproduceerd om er een goed en moreel gerechtvaardigd einde aan te kunnen geven. Critiek en crisis komen hier dicht bij elkaar, houden elkaar in toom. De dialectische draai die Kosel-

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

leck wat dit betreft meende te zien in de 18de eeuw komt hier blijkbaar tot stilstand.

Ik denk dat het de moeite waard is te overdenken in hoeverre de 19de en de 21ste eeuw steeds dichter bij elkaar komen. Een belangrijke reden voor zo'n overdenking is dat de cultuur van de 21ste eeuw steeds meer als een melodrama wordt geënceneerd: met de oneindige reproductie van altijd weer dezelfde beelden van rampen, met *reality shows*, met soaps en met de constructie van intimiteit en emotie op de oppervlakte van het beeldscherm: de spektakelmaatschappij. Kan het theater zich dan nog kritiek op het spektakel permitteren? Ik zou zeggen van wel: door de crisis te laten zien als een *gebeuren*, de crisis van het individu, de crisis van de maatschappij, de crisis van de waarneming. Dit is mogelijk 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 hiervan een voorbeeld laten zien: hierin is sprake van de destructie van de visuele middelen van het theater ten behoeve van de *deconstructie* van het spektakel. Was het spektakel in de 19de eeuw nog bevestigend te noemen ten opzichte van de ontwikkeling van de moderne samenleving en in die zin inderdaad een genre dat typerend was voor de revolutie, de identiteitsvorming en de legitimering van de burger, dan neemt dat niet weg dat deze bevestiging ook het besef van een crisis behelst.

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.'³¹ Ik wil dit ook voor de theaterwetenschap van morgen laten gelden. Alleen, wat ik heb voorgedragen was maar een topje van de ijsberg. Aan tal van belangrijke onderwerpen ben ik helaas niet toegekomen, zoals de intermediale wisselwerking tussen toneel, schilderkunst, panorama, etc., de intericonische vergelijking tussen de plaatjes die ik heb laten zien, de internationale reikwijdte van het Nederlandse melodrama en de interculturele vraagstukken omtrent (post)koloniale machtsverhoudingen die door beide door mij besproken theaterproducties op het bordje van de wetenschapper worden gelegd. Beschouwt u dit maar als een interdisciplinair programma voor de toekomst.

Resten mij woorden van dank. Mijn dank gaat uit naar allen die hier verzameld zijn: dank voor uw komst en voor uw aandacht. Jegens sommigen wil ik graag nog een bijzonder woord van dank uitspreken. Ten eerste aan mijn collega's van de leerstoelgroep Theaterwetenschap: Jullie hebben mij nooit als een vreemde eend

alleen op de grote watervlakte laten dobberen, maar mij daarentegen in jullie midden opgenomen. Jullie hebben een aantal veranderingen geduld en soms zelfs goed gevonden, wat ik bijzonder waardeer. Ten tweede wil ik mijn dank uitspreken voor de grote steun die ik gekregen heb bij de voorbereiding van deze dag: Henriette, voor jouw grote inzet bij het organiseren ervan, Erik voor de scans, en onze nog prille onderzoeksgroep 'Theater in de 19de eeuw', in het bijzonder Rob van der Zalm en Jan Hein Furnée: jullie zijn bij het trefwoord 'Medusa' meteen in de archieven gedoken en hebben fantastisch materiaal naar boven weten te halen, waarvan ik maar een klein gedeelte kon laten zien. Ik ben er echter zeker van dat wij er nog iets mee gaan doen. En Bram van Oostveldt wil ik danken voor de zorgvuldige en meesterlijke supervisie van mijn taalgebruik en zijn kritische opmerkingen! Mijn dank gaat ook uit naar de studenten, voor jullie kritische vragen en ook voor de inspirerende discussies in de mastergroep 'Theater en globalisering'.

Ik wil ook degenen danken die mij in Duitsland op mijn academische weg hebben begeleid. Arno Paul uit Berlijn omdat hij mij de passie voor het vak heeft bijgebracht en Christopher Balme uit Mainz omdat hij me niet alleen met klem heeft aangeraden om te habiliteren, maar ook altijd groot vertrouwen in mijn werk heeft gehad.

Mijn bijzondere dank gaat uit naar Hadumod Bussmann uit München omdat zij nooit naliet mij te steunen en ervan te overtuigen dat academisch werk wel degelijk gecombineerd kan worden met het opvoeden van kinderen. Maar dat kan niet zonder een echtgenoot die de zorg voor de kinderen deelt. Harold, ook al ben je vandaag niet aanwezig en heb je nu een ander gezin, dank voor deze gemeenschappelijke tijd.

Helga, Du bist hier. Du bist von Anfang an, seit Beginn unseres Studiums immer da gewesen, wenn es schwierig wurde. Auch dir meinen dank dafür. Papa, Mama, Frank, Angela, das größte Geschenk, das ihr mir heute machen konntet, war, den weiten Weg aus Deutschland, aus Gelsenkirchen und aus Hannover, auf Euch zu nehmen, um hier auf einer Bank zu sitzen! Lieber Alexander. Wir teilen die Liebe zum Reden und Denken, manchmal wird daraus sogar gemeinsames Schreiben. Ohne dich hätte ich meine Habilitation nicht zu Ende bringen können. Je hebt me nooit in de steek gelaten, zelfs niet toen ik van Mainz naar Nederland vertrok.

En ten slotte: lieber Sander, lieber Leonhard, jullie kennen nauwelijks een ander leven als met een werkende moeder. En niet alleen dat: ook met een reizende

KRITIEK VAN HET SPEKTAKEL

moeder. Van Utrecht naar München, van München naar Mainz en van Mainz weer naar Utrecht. Jullie moesten steeds weer verhuizen, of jullie wilden of niet. Tegelijkertijd waren het steeds jullie die mij de moed gaven om door te gaan. Dat was ook zo toen onze gezamenlijke tocht werd onderbroken, toen ik in Mainz woonde en jullie in Utrecht zaten. Nu ben ik terug; de Universiteit van Amsterdam zij dank.

Ik heb gezegd.

Noten

1. 'Kunst is een ontembaar wild dier', in: *De Standaard*, 30 januari 2008, p. 24. Zie ook Ivo van Hove: 'Kunst helpt ons angst te bedwingen', in: *de Volkskrant*, 30 januari 2008, p. 11.
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. Groys, 2005, p. 971.
4. Hardt/Negri, 2004, p. 109.
5. Sloterdijk, 2006, p. 184 e.v.
6. Dit is een eigen vertaling van de titel die in de Duitse editie staat vermeldt: Derrida, 2001.
7. Dit begrip wordt ook in de Duitse vertaling aangehouden.
8. Derrida – de vader van de deconstructie – doelt hiermee niet alleen op kritiek, maar ook op kritiek als deconstructie. Deconstructie beschouwt het denken als gebeuren (en is daarom geen methode), ofwel: deconstructie doelt erop het denken te beoefenen als een crisis (in de zin van een omwenteling, ommekeer).
9. Schiller, 1963, deel 20, p. 100. Vertaling uit het Duits door de auteur.
10. Schiller, 1963, p. 95.
11. Zie ook Rancière, 2004, p. 23.
12. Zie Koselleck, 1973, hoofdstuk 2, noot 155, p. 196-199.
13. Het zou zeker de moeite waard zijn de samenhang van het dramatische moment met crisis, peripetie en catastrofe nader te verkennen, iets wat is in deze context helaas niet mogelijk is.
14. Rousseaus in 1762 geschreven 'scène lyrique' *Pygmalion*, waarin muziek en gesproken tekst elkaar afwisselen, geldt als het eerste melodrama.
15. Vertaling uit het Engels door de auteur.
16. Van der Woud, 2006, p. 17.
17. Geroult in Bratton et al., 1994, p. 185.
18. Brooks in Bratton et al., p. 16.
19. Zie M. Charles Desnoyer: *Le Naufrage de la Méduse. Drame en cinq actes*. In de eerste editie van het stuk staat vermeldt: 'Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de l'Ambigu-Comique, le 27 avril 1839.' De Nederlandse vertaling is verschenen onder de titel: *De Schipbreuk der Medus*, tooneelspel in vijf bedrijven / naar het

- Fransch van Ch. Desnoyer, Rotterdam: H. Nijgh 1840. Er wordt geen vertaler vermeld.
20. Zie de aankondiging in Van Kalmthout, 2004, p. 61.
 21. Rauch, 2000, p. 410.
 22. Barnes, 1991, p. 142.
 23. Riding 2003.
 24. Van Kalmthout, 1993, p. 71.
 25. Anoniem, in: *De Beeldende Kunsten*, rubriek 'Mengelwerk', 1840, p. 288-291.
 26. Idem.
 27. Kneppelhout in Furnée, 2007, p. 316.
 28. Furnée, p. 319.
 29. Riding 2004, p. 9.
 30. Er blijkt bij dit onderwerp een levendige circulatie tussen de media tekst, theater, schilderij enz. te hebben plaatsgevonden waarbij het niet te bepalen is wat het uiteindelijke en wat het 'oorspronkelijk' medium was. In dit verband is het niet onbelangrijk te vermelden dat *De schipbreuk der Medusa* in Engeland al in 1820 met drie verschillende mediavormen werd uitgebeeld: ten eerste met Géricault's schilderij in de Egyptian Hall, Piccadilly, Londen, ten tweede in de vorm van een 'nautical melodrama' van Willam Thomas Moncrieff in het Royal Coburg Theatre en ten slotte ook als panorama, *Grand Marine Peristrepheic Panorama of the Shipwreck of Medusa French Frigate with the Fatal Raft*, van 'Messr Marshall', dat tentoongesteld werd in de Pavillon in Prince's Steet, Edinburgh. Volgens Christine Riding werd 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 heeft het hier over drie spektakelstukken: de reeds genoemde Engelse versie, de versie van Desnoyer en een musical-opera van Auguste Pilati, ook uit 1839.
 31. Derrida, 2001, p. 66.

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 (red.), *Melodrama. Stage, picture, screen*, Londen, 1994, p. 11-24
- Debord, Guy, *The Society of Spectacle*, Detroit 1970 [1963]
- Derrida, Jacques, *Die unbedingte Universität*, Frankfurt am Main, 2001
- Furnée, Jan Hein, *Vrijtijds cultuur en sociale verhoudingen in Den Haag, 1850-1890*, Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2007
- Gerould, Daniel, 'Melodrama and Revolution', in: J. Bratton, J. Cook en C. Gledhill (red.), *Melodrama. Stage, picture, screen*, Londen, 1994, p. 185-198
- Groys, Boris, 'The Fate of Art in the Age of Terror', in: B. Latour en P. Weibel (red.), *Making Things public. Atmospheres of Democracy*, Karlsruhe/Cambridge (Mass.)/Londen, 2005, p. 970-977
- Hardt, Michael en Antonio Negri, *Multitude. War and democracy in the age of empire*, Londen, 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
- Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, Londen/New York, 2004 [2000]
- Rauch, Alexander, 'Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen', in: R. Toman (red.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Keulen, 2000, p. 318-479
- Riding, Christine, 'The Fatal Raft', in: *History Today*, deel 53, nr. 2, 2003
- Riding, Christine, 'Staging *The Raft of the Medusa*', in: *Visual Culture in Britain*, deel 5, nr. 2, 2004, p. 1-26
- Schiller, Friedrich, 'Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet', in: *Schillers Werke, Nationalausgabe*, deel 20, Weimar, 1962, p. 87-100
- Sloterdijk, Peter, *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*, Amsterdam, 2006 [2004]
- Woud, Auke van der, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland*, Amsterdam, 2006