



belangrijkheid van Stockhausen bij het ontwikkelen van een volledig nieuwe muziktaal en -aesthetica. 'Je lijdt gigantische verliezen op het punt van eeuwenoude verworvenheden', meent Raaijmakers, 'en zolang je blijft denken in termen uit de oude kunst zal dat een probleem zijn.' Je kan wel in de opera een tekstschrijver samenbrengen met een componist en een beeldend kunstenaar en een regisseur, je zal nooit meer krijgen dan een optelsom van voorbij kunstvormen.

Liever praat Raaijmakers over zijn werk als een nieuwe vorm die juist niet bestaat uit het optellen van kunsten. Een geschikte metafoor voor wat hij bedoelt vindt hij in wedstrijdsporten, als voetbal, waarin tegen elkaar spelen een hoge vorm is van met elkaar spelen. 'Als elke ploeg ernaar streeft doelpunten te maken, en de ene ploeg maakt er drie en de andere een, dan is niet de som van vier doelpunten belangrijk, maar het verschil van twee. Als nu die laatste ploeg nog een goal maakt, dan krijg je niet 3+2, maar 3-2. Ik stel kortom geluid en beeld en tekst en choreografie tegenover elkaar, in plaats van ze elkaar te laten versterken. Iedereen kan dan op zijn of haar eigen niveau het stuk inschuiven: je gaat het verhaal volgen, of het beeld of het geluid of de beweging.'

### De acteur als machine

De manier waarop Raaijmakers zijn punt *Aleph* wil bereiken, ligt in de sterke reductie van de klassieke elementen uit het muziektheater. De componist schrijft een partituur? Nee, op de band staat een collage van bestaande muziek en geluiden, en verder is de belangrijkste muziek het geluid dat voortgebracht wordt door de handelingen van de acteurs en de machines. De auteur schrijft een toneeltekst? Nee, er is een collage van teksten, zinnen, woorden die – voor zover ze verstaanbaar zijn – wel verwijzen naar een inhoud, maar eigenlijk vrij onbelangrijk zijn. 'Alleen het zeggen van tekst als vorm van actie is verantwoord. Zo beoogt een dialoog geen dis-

cussie, maar het accentueren van de ruimte in twee tegenovergestelde delen. In enkele gevallen wordt het publiek direct toegesproken. Maar ook dat betreft meer de daad van het toespreken zelf dan het zonodig verkondigen van een min of meer belangwekkende inhoud', schrijft Raaijmakers in het programmaboek.

En de verwijzingen naar Laurel en Hardy, de Hollywood-film en de novelle van Slauerhoff – is er dan geen dramatisch gegeven voor dit muziektheater? 'Ach nee,' zegt Raaijmakers, 'de typisch theatrale elementen hebben we teruggebracht tot de buitenste schil, de verkoop van kaartjes, koffie en ijs, de elementen die je moeten verleiden om naar de kern toe te komen. Daarnaast hebben we het theater teruggebracht tot de voorbereiding en het uitvoeren. Er zijn dertien staties te maken, we hebben daarvoor twee uur, en we gaan nu aan de slag. Er is iedere keer de voorbereiding, dan vragen we stilte, dan volgt de val, de ontlading.' Er is een muzikale structuur gedrukt op het theater, en een theatrale op de muziek.

Kortom, Raaijmakers had wel de oorspronkelijke ideeën en opvattingen over hoe die uitgewerkt kunnen worden, maar het muziektheater zelf is het produkt van anderen. Er is een regisseur (Paul Koek) die zorgt voor de vormgeving van de scènes, er is de soundman die zorgt voor het geluid, enzovoort. De uitvoerders maken het echte muziektheater, zowel als uitvoerders van het stuk *De val van Mussolini*, als door het verrichten van de handelingen en bewegingen die nodig zijn om het stuk uit te voeren. 'De acteur als machine', werd dit hier en daar misprijzend genoemd, maar voor Raaijmakers heeft deze uitdrukking geen negatieve conotatie. 'In mijn stukken komen niet resultaten van mijn werk tot klinken, maar hooguit aspecten van het produktieproces, door die overdreven en theatraal uit te vergroten en de klinkende arbeid daarvan als uiteindelijk kunstwerk te presenteren', zei hij in 1980 in een interview met Elmer Schönberger.

### Begeleidende informatie

Hij houdt vol dat hij veel meer geïnteresseerd is in de opstelling, dan in wat er met die opstelling gebeurt, en dat niet het beeld of het geluid belangrijk zijn, maar de handeling op zich. Wie het programmaboek leest, ziet echter dat er veel meer aan de hand is, en dat er wel degelijk sprake kan zijn van een inhoud. Raaijmakers verwerkt in het stuk bijvoorbeeld zijn theorie over vallen. De verschillende valpartijen – voorover, ondersteboven (Mussolini na zijn dood) tot de wederopstanding door de glazenier – voltrekken een volledige omwenteling van 360°. En op één element, 'dat geen enkele recensent heeft opgemerkt', wil hij graag de aandacht vestigen: na al het geluidsgeweld dat eraan voorafgaat, wordt de dood van Mussolini begeleid door het mooiste liefdeslied van Ernest Chausson. Niet het einde van de fascist of de dictator is het belangrijkste, maar het feit dat hij sterft samen met zijn geliefde, Clara Petacci.

Zowel *WELTRAUM* als *De val van Mussolini* kunnen begeleid worden door dikke stapels informatie vanwege de makers over uitgangspunten, concepten, werkwijze, esthetische, muziektheoretische en sociaal-filosofische beschouwingen aangaande het werk. Zo kan duidelijk worden waarom Stockhausen en Raaijmakers beelden en theater willen in/met hun muziek. Ga je echter zonder voorstudie naar hun werk kijken/luisteren, is er een grote kans dat de zin en de betekenis van hun muziektheater je ontgaat. Probleem! Je zou kunnen stellen, met Dick Raaijmakers, dat dit een voorbeeld is van een gigantisch verlies op het punt van eeuwenoude verworvenheden, namelijk van de idee dat je als publiek in ieder geval in principe zou kunnen begrijpen wat de muziektheatermaker had bedoeld. Daartegenover staat dat wanneer je complexiteit serieus neemt als uitgangspunt van dit nieuwe muziektheater, je altijd alleen maar fragmenten van een werk zal herkennen – tenzij je het werk net zoveel en net zolang kan beluisteren/bekijken als de makers. En dan nog, kenmerk van een complexe werkelijkheid is dat je ze nooit in haar geheel kan bevatten. Daar kan je mee leren leven als publiek. Wat ik mij afvraag is: vindt zo'n maker dat dan niet frustrerend om zoveel verschillende informatie en moeite en visies en opvattingen in een werk te brengen, terwijl hij weet dat het publiek een voorstelling meestal toch maar één keer meemaakt, en dus uit het werk slechts kan halen wat het er zelf inbrengt?

Hugo Durieux