

Montage in theatrale composities

'Een vergelijkende analyse'

BA Eindwerkstuk

Matthijs Koele

3337049

Onderwijsblok 3

Studiejaar 2010-2011

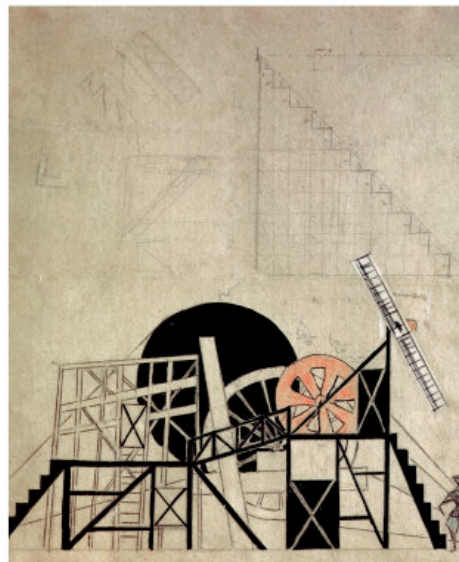
Datum: 13/04/2011

Vak: Bachelor Eindwerkstuk

Begeleider: drs. Bart Dieho

INHOUDSOPGAVE

| | |
|--|-----------|
| INLEIDING | 3 |
| OPVATTINGEN OVER MONTAGE IN HEDENDAAGS INTERMEDIAAL THEATER | 5 |
| POSTDRAMATISCH THEATER | 5 |
| TECHNOLOGIE | 6 |
| DECONSTRUCTIE (THEATER EN HET GEHEEL) | 7 |
| SIMULTAAN EN SUCCESSIEF | 7 |
| THEATER ALS "ARRANGEMENT" | 8 |
| OPVATTINGEN OVER MONTAGE IN CONSTRUCTIVISTISCH THEATER | 10 |
| REVOLUTIE EN THEATER VOOR HET VOLK (VOORGESCHIEDENIS) | 10 |
| CONSTRUCTIVISME EN 'AGITPROP' | 11 |
| "THE MONTAGE OF ATTRACTIONS" | 12 |
| MONTAGE EN FILM | 13 |
| KERNCONCEPTEN VAN MONTAGE/ THEORIEËN OVER MONTAGE | 15 |
| MACRO/ MICROSTRUCTUREN | 15 |
| MENSBEELD | 16 |
| TOEPASBAARHEID VAN KERNCONCEPTEN | 17 |
| MINIMALISME/ ABSTRACTIE | 17 |
| FRAGMENTATIE | 18 |
| MONTAGE EN 'HET ECHTE LEVEN' | 19 |
| MOEILIKHEDEN IN DE VERBINDING VAN MONTAGEVORMEN | 20 |
| CONCLUSIES EN VERVOLGONDERZOEK | 22 |
| REFLECTIE OP EIGEN ONDERZOEK | 24 |
| BIBLIOGRAFIE | 25 |



Inleiding

Veel theatervoorstellingen zijn tegenwoordig een synthese van verschillende media. Zogeheten ‘intermediale’ voorstellingen maken gebruik van beeld, geluid en nieuwe media, die op een vaak fragmentarische wijze de voorstelling als geheel vormgeven. Montage in theater werkt mediaoverschrijdend, verschillende media kunnen binnen theater een interactie aangaan. Hierdoor dienen mediaspecifieke definities in samenhang benaderd te worden om de individuele media recht te doen. Dit kan leiden tot een definitieproblematiek wanneer een intermediale voorstelling als geheel geanalyseerd wordt. In de montage van verschillende media in theater bestaan deze niet slechts naast elkaar, maar in samenspel met elkaar. Dit principe van ‘volmaakte delen’ die elkaar aanvullen om tot een meer complexe betekenis te komen is vaak abstract van vorm, wat de aandacht van de toeschouwer en de betekenisvorming kan sturen.

Dit intermediale geheel dat samengesteld is uit individueel te benoemen media vertoont naar mijn inzicht gelijkenissen met het constructivistisch theater zoals theatermakers als Vsevolod Meyerhold dit in het begin van de 20^e eeuw maakten. Het Constructivisme¹, als een reactie op het Naturalisme–Realisme was minimalistisch en abstract van vorm. Maatschappelijke thema’s werden door onder andere Meyerhold verbeeld in spel en decor, welke er in samenhang voor zorgden dat toeschouwers betekenis toe konden kennen aan wat ze hoorden en zagen. Ook in constructivistisch theater werd op elementen uit verschillende disciplines montage toegepast zodat een nieuwe betekenisverband en een interactie tussen de disciplines ontstonden. Grote installaties werden door beeldend kunstenaars gebouwd, die als interactieve spelapparatuur voor acteurs konden dienen. Deze reageerden hier in hun spel op, waarop de toeschouwer dit samenspel van disciplines tot één betekenisvol beeld kon vormen. Dit is een interessant gegeven omdat naar mijn mening veel uitingen van hedendaags intermediaal theater gelijkenissen met deze constructivistische werkwijze vertonen.

Beide vormen van theater wil ik tegenover elkaar plaatsen in een vergelijkende analyse, om tot uitspraken over het gebruik van montage te komen. Ik ga hierbij uit van de volgende hypothese: *Hoewel er veranderingen hebben plaatsgevonden in de manier waarop montage ingevuld wordt in theater, zijn montage in constructivistisch theater en hedendaags intermediaal theater als vorm van montage theater vergelijkbaar.*

¹ Definitie op ‘www.woorden-boek.nl’: Beweging binnen de abstracte kunst aan het begin van de 20e eeuw die los van alle figuratie harmonische structuren wil maken door middel van geometrisch abstracte vormen.

Een algemene omschrijving van de term ‘Constructivism’ op www.websters-online-dictionary.org: “An abstractionist artistic movement in Russia after World War I; industrial materials were used to construct nonrepresentational objects.”

In de eerste twee hoofdstukken behandel ik hedendaags intermediaal theater en constructivistisch theater apart, aan de hand van opvattingen over toepassing van montage. In hoofdstuk drie probeer ik deze opvattingen te abstraheren tot enkele concepten en theorieën, die ik in hoofdstuk vier en vijf wil toetsen aan de hand van voorbeelden uit beide theatervormen. Hierbij vergelijk ik of theorieën over montage op beide vormen van toepassing zijn, en op welke manieren. In het laatste hoofdstuk wil ik aan de hand van mijn onderzoeksresultaten concluderende uitspraken doen over het begrip montage, en de manier waarop het verbonden kan worden aan voorbeelden uit de theaterpraktijk. Tot slot benoem ik mogelijkheden tot vervolgonderzoek.

Opvattingen over montage in hedendaags intermediaal theater

“Multimediaal theater” is een term die het gebruik van meerdere media impliceert. Wanneer deze media echter niet slechts naast elkaar bestaan, maar van invloed op elkaar zijn door de manier waarop montage van de verschillende delen plaatsvindt, kan gesproken worden van intermediaal theater. Het ‘inter’ veronderstelt een interactie tussen verschillende delen.

In zijn artikel *De rol van technologie in de kunst van de performer* (2007) stelt Chiel Kattenbelt, dat een theatervoorstelling “een dynamisch samenspel” is van haar componenten, en dat theater bij het gebruik van meerdere media of kunstdisciplines niet is aangewezen op één van deze disciplines om theater te zijn. Theater kan daarom meerdere (kunst)disciplines in zich opnemen die onafhankelijk van elkaar benoemd kunnen worden, zonder dat het direct afhankelijk is van elk van deze kunsten individueel om theater te zijn. Kattenbelt noemt theater hierom een “hypermedium”². De manier waarop montage van de verschillende delen plaatsvindt, is van groot belang voor het geheel. Kattenbelt stelt dat noties van beweging, snelheid, duur, richting, grootte enzovoorts primair afhankelijk zijn van hun onderlinge samenhang.³

Dit maakt montage tot een belangrijke term in hedendaags intermediaal theater, omdat het andere theatrale elementen definieert. Bart Dieho stelt in zijn boek *Een voortdurend gesprek* (2009) dat montage zorgt voor volgorde en verbanden in een voorstelling, aandacht wordt gericht, “Middels montage structureert de maker de ervaring van de toeschouwer”⁴. Op welke manier dit gebeurt, en welke vormen van het gebruik van montage onderscheiden kunnen worden is wat ik in dit hoofdstuk wil onderzoeken.

Postdramatisch theater

In zijn boek *Postdramatic theatre* (2006) omschrijft Hans-Thies Lehmann zijn visie op de ontwikkelingen in theater vanaf de jaren '70. De alomtegenwoordigheid van media in onze samenleving heeft in zijn visie “a new multiform kind of theatrical discourse”⁵ voortgebracht, die Lehmann omschrijft als “postdramatisch theater”. Kenmerkend voor deze vorm van theater is volgens Lehmann de non-hiërarchie van theatrale elementen⁶ die een doorbreking betekent van

²Henk Havens et. al., *Theater en technologie* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2007): 12.

³ Ibidem, 23.

⁴ Bart Dieho, *Een voortdurend gesprek* (Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2009): 116.

⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre* (Oxon: Routledge, 2006): 22.

⁶ Ibidem, 86.

de dominantie van de tekst zoals gebruikelijk is in zogenoemd “dramatisch theater”. Theatrale elementen als belichting, spel en geluid staan niet meer in dienst van de verbeelding van de tekst, maar zijn in postdramatisch theater gelijkwaardige delen die samen verantwoordelijk zijn voor de voorstelling als geheel.

Een manier waarop in postdramatisch theater tegen montage aangekeken wordt licht Lehmann toe aan de hand van het werk van onder andere Jan Lauwers. Doordat diens voorstellingen opgebouwd zijn uit delen die associatief met elkaar in verbinding staan, definieert Lehmann het werk van Lauwers als “scenic poem”. Hij omschrijft deze term als volgt: “the visual details, gestures, colours and light structures, the materiality of things, costumes and spatial relations, together with the exposed bodies form a complex web of allusions and echoes”.⁷ Montage wordt hier als een “web” omschreven, waarbij de delen in elkaar door lopen, en als “echo’s” in elkaar doorklinken⁸. In de volgende paragraaf volgt hiervan een voorbeeld uit een voorstelling van Lauwers.

Montage wordt hier dus niet opgevat als het aan elkaar monteren van scènes of een andere successieve of parallelle manier van ordening, maar het creëren van een zogeheten ‘ruimte’ waarin theatrale elementen met elkaar in interactie treden. Bij het beschouwen van postdramatisch theater als nieuwe vorm van theater maken, hoort dus ook een nieuw discours over de constructie van dit theater. Montage speelt een centrale rol in dit discours, omdat het als constructieprincipe functioneert, en als zodanig geanalyseerd en gedefinieerd dient te kunnen worden.

Technologie

Bij intermediale verbindingen in theater is technologie de afgelopen decennia een steeds grotere rol gaan vervullen. In onze maatschappij sturen technologische apparaten op steeds meer autonome wijze processen aan, theater is deel van deze ontwikkeling. Theater kan technologie als onderwerp van een voorstelling behandelen, maar ook als theatraal middel. In “Theater en technologie van Henk Havens et. al. wordt belichting als voorbeeld genomen: “Er kunnen ‘loops’ van grote of kleine lichtveranderingen worden gestart, ook door elkaar heen, waardoor het lichtbeeld onvoorspelbaar en in zekere zin autonoom wordt.”⁹ Technologie heeft andere hiërarchische verhoudingen binnen afzonderlijke theatrale elementen mogelijk gemaakt, omdat

⁷ Ibidem, 110.

⁸ Ibidem, 111. Door associaties te maken tussen verschillende theatrale elementen ontstaat een nieuw soort taal, dit is volgens Lehmann vergelijkbaar met de werkwijze van een dichter “like a poet, the director composes fields of association between words, sounds, bodies, movements, light and objects.” Dit maakt een voorstelling tot “scenic poem”.

⁹ Havens et. al, 123.

het steeds meer in staat is om autonoom te functioneren. Zijn technologische ontwikkelingen in media dus verantwoordelijk voor andere conceptie van montage? Lehmann stelt dat media verantwoordelijk zijn voor veranderingen in de invulling van montage in hedendaags intermediaal theater, maar dat de historische avant-garde de weg hiervoor vrij hebben gemaakt¹⁰. Er zijn echter effecten van montage te benoemen die direct aan technologische ontwikkelingen zijn ontleend. Zo kan door het invoegen van een videoscherm in een voorstelling een spanning ontstaan tussen het tijd- en handelingsverloop op het scherm en op het podium. Lehmann draagt dit voorbeeld aan, en stelt dat video “produces the interference of different rhythms of time, bringing body time and technological time into competition with one another.”¹¹ Montage voegt hier door gebruik van technologie een nieuwe betekenislaag aan de voorstelling toe, waarbij er een spanning tussen de gemonteerde delen ontstaat.

Deconstructie (theater en het geheel)

In *Een voortdurend gesprek* onderscheidt Bart Dieho drie verschillende vormen van montage¹². De eerste is “montage gericht op het verhaal”, waarbij de verbindende functie van montage in dienst staat van het narratief als geheel. Montage heeft een grote invloed op de manier waarop narratieve constructie plaatsvindt. Lehmann noemt als voorbeeld de term “Postepic narration”¹³. Acties vinden hierbij vaak niet meer op dramatische wijze plaats, maar slechts in de vorm van een mededeling, er wordt verteld wat er gebeurt.

De tweede vorm is “montage gericht op het idee”. Dit wordt door Dieho vergeleken met intellectuele of constructieve montage zoals Eisenstein deze toepaste. Dit kan gebruikt worden “om sociaal kritische verbanden te verduidelijken”¹⁴ Het verhaal en de zeggingskracht van de afzonderlijke theatrale elementen of scènes worden gebruikt om in een combinatie nieuwe betekenis te genereren.

De derde vorm van montage die Dieho benoemt is “montage gericht op deconstructie”. In postdramatisch theater is deconstructie een belangrijke term. Met betrekking op montage houdt het een compositie in, die fragmentarisch van karakter is. Montage die gericht is op deconstructie probeert geen synthese in de theatervoorstelling als geheel te bereiken. Een

¹⁰ Lehmann, 22

¹¹ Ibidem, 158.

¹² Dieho, 117 e.v.

¹³ Lehmann, 108.

¹⁴ Dieho, 120.

voorbeeld hiervan is het werk van Jan Lauwers¹⁵. In zijn theatervoorstelling *Sad face/happy face* (2005) onderzoekt hij in drie verschillende voorstellingen de constructie van vertelvormen, waarbij hij uit verhalen over verleden, heden en toekomst experimenteert met zowel lineaire als gedeconstrueerde vertelvormen. De compositie van de voorstelling staat hierbij centraal.

Simultaan en successief

Simultaniteit is een kenmerkende term voor hedendaags intermediaal theater. Verschillende betekenisdragende theatrale elementen vinden tegelijkertijd plaats, en kunnen hierbij invloed op elkaar uitoefenen. Wanneer bijvoorbeeld video wordt gebruikt, kan hier door acteurs op gereageerd worden. Ook kunnen belichting en geluid, meer dan in het teken van de theatertekst te staan, een betekenisconstituerend element in de voorstelling vormen die gelijktijdig met andere elementen wordt gepresenteerd. Hierdoor kan bijvoorbeeld een repertoiretekst worden gespeeld, waarbij gereageerd wordt op live gebeurtenissen op een beeldscherm. Deze intermediale vorm van theater laat twee spelsituaties simultaan aan elkaar plaatsvinden. Dit kan een combinatie opleveren van 'live presence' en gemediatiseerd materiaal (dat zowel geprepareerd materiaal als live opnamen kunnen zijn). Deze vorm van montage zorgt voor segmentatie van tijd.¹⁶ Simultaniteit van theatrale elementen heeft invloed op de dichtheid van tekens. Wordt er simultaan gemonteerd dan vindt een verdichting van tekens plaats, wordt er successief gemonteerd, dan kan een idee van chronologie, of een causaal verband ontstaan.

Theater als "arrangement"

We zijn gewend geraakt aan montage door de manier waarop media als film, televisie en internet montage toepassen om ruimte en tijd te presenteren. Theater past zich volgens Lehmann aan op het leven in een "gemediatiseerde samenleving", maar niet alleen door het gebruik van high-tech multimedia op het podium. Het wordt regelmatig omgedraaid: "theatre on a bare stage with minimalist, pared down aesthetics, which nevertheless can only be understood by being related to life in a 'mediatized' society."¹⁷ De minimalistische invulling heeft een verwijzende functie, de betekenis ligt gecodeerd in onze kennis over de werking van media. Je zou dus kunnen zeggen dat weglaten evengoed een vorm van montage is als het toevoegen van

¹⁵ Lauwers maakt een vorm van theater waarbij hij verschillende media hanteert. Vanuit zijn achtergrond in de beeldende kunst integreert hij verschillende kunstvormen in zijn werk waarbij hij zich op de grens van verschillende disciplines begeeft. Montage is een term die van toepassing is op zijn werk, omdat hij op zelfreflexieve wijze de constructie van (zijn) kunst onderzoekt. Verschillende van zijn beeldend werken functioneren als installatie en bevinden zich hierdoor op de grens van verschillende disciplines.

¹⁶ Lehmann, 158.

¹⁷ Ibidem, 10.

theatrale elementen. Door dit weglaten komen er open betekenisruimten in een theatervoorstelling.

Montage als vorm van “arrangement” kan verschillende theatrale elementen samenvoegen, wat als gevolg kan hebben dat er veel informatie tegelijk bij de toeschouwer aan kan komen. Als reactie op de grote tekendichtheid die montage kan veroorzaken, bestaan er ook vormen van montage die juist meer rust in een productie kunnen brengen¹⁸. Hierop ga ik in een later hoofdstuk verder in.

¹⁸ Net als stiltes in een muzikale compositie, of gebruik van wit in poëzie. De compositie “4’33” van John Cage is hiervan een voorbeeld.

Opvattingen over montage in Constructivistisch theater

*The Proletkult is striving to create a new proletarian culture, not just new songs, new music, new theatre, but rather a whole new mode of life; we must create a whole new world from top to bottom*¹⁹

–Stefan Krivsov, 1919–

De revolutie en theater voor het volk (voorgeschiedenis)

In 1917 vindt in Rusland een revolutie plaats die de val van het tsarenrijk betekent. Lenin grijpt met zijn Communistische partij de macht en wil de samenleving doordringen van zijn communistische idealen. Dit heeft invloed in alle gebieden van de samenleving, zo ook op de kunsten. Volgens de revolutionaire idealen dienen deze idealiter een zogeheten ‘collectivistisch’ karakter te hebben. De ‘Proletkult’ doet zijn intrede, proletarische kunst, een laagdrempelige vorm van kunst die midden in de samenleving staat en voor iedereen toegankelijk is.

In het theater had de revolutie tot gevolg dat door nieuwe theatrale vormen zich een nieuw publiek aandeede. In omschrijvingen van theaterbezoekers is terug te lezen dat arbeiders vaak vanuit hun werk in hun werkoveralls naar het theater gingen²⁰. De omstandigheden voor deze arbeiders waren zwaar, toch bezochten ze met grote regelmaat theatervoorstellingen. Theater droeg revolutionaire ideeën uit en was daarmee deel geworden van de revolutie. Het had een activerende functie, naast kijken participeerden arbeiders in voorstellingen en hadden op deze manier een rol in de revolutie. Ontwikkelingen in de kunst verliepen parallel aan maatschappelijke ontwikkelingen. Amateurtheatergroepen ontwikkelden voorstellingen die getuigden van grote maatschappelijke betrokkenheid, maar gebrek aan theatrale kennis en vaardigheid. Het enthousiasme moest worden gecombineerd met “...the skills of the intellectuals if something more lasting was to be created.”²¹. Vsevolod Meyerhold, een revolutionair en theatermaker noemde het doorwerken van revolutionaire ideeën in het theater “October in the theatre”, naar de oktoberrevolutie van 1917, waardoor van de politieke revolutie een theatrale revolutie werd gemaakt.

Meyerhold was werkzaam binnen het theaterdepartement TEO dat vanuit de regering alle theatrale activiteiten moest overzien, en had de taak om de theaters van TEO te controleren. Hij concludeerde dat kunst naar de mensen moest worden gebracht, Communistische idealen

¹⁹ Robert Leach *Revolutionary theatre* (Londen: Routledge, 1994): 24.

²⁰ Ibidem, 36.

²¹ Ibidem, 42.

moesten er in doorklinken in lijn met de Oktoberrevolutie. Hedendaagse thema's moesten in theater worden aangesneden, zodat het dicht bij het volk stond. Hij sprak van een "crisis in repertoire"²². Repertoiretheater was volgens hem niet afdoende om de gewenste thema's aan te snijden, daarom pleitte hij voor het werken vanuit "scenario's"²³, groepen die hun eigen theatrale composities maken, volgens Leach een combinatie van Futurisme, circus en Commedia de'll artre²⁴.

Constructivisme en 'Agitprop'

In 1922 werd Meyerhold benoemd tot hoofd van 'GITIS', 'The new state institute of theatrical art'. Hij werkte hier samen met Sergei Eisenstein. Een verslaggever schreef na een bezoek aan het instituut: "GITIS is a place unique on the planet, where the science of theatre is studied and theatre itself is being constructed"²⁵. Leach benoemt hierbij dat er over 'science' en niet 'art' wordt gesproken, en over 'constructed' en niet 'created'.

Constructivisme in Russisch avant-garde theater zegt iets over de manier waarop in deze tijd tegen structuren in de samenleving werd aangekeken, en de rol van de mens binnen deze samenleving. Robert Leach stelt over een constructivistische benadering van theater: "It inherently comments on human efficiency and on taking possession of man's mechanical heritage".²⁶ Dit is tekenend voor de functie die Lenin aan de kunsten toedichtte, hij instrumentaliseerde ze voor propaganda en beeldvorming om een zo productief mogelijk mensbeeld te scheppen ten behoeve van zijn regime. Theater was een middel om politieke doelen te bereiken in plaats van een esthetisch doel op zichzelf²⁷.

Zoals Leach ook stelde wordt kunst als een vak beschouwd dat een boodschap kan overbrengen die door constructie tot stand komt. Montage bleek hiervoor de uitgelezen

²² Zoals geciteerd in Leach, 63.

²³ Leach, 63.

²⁴ Ibidem, 113.

²⁵ Zoals geciteerd in Leach, 113.

²⁶ Leach, 127.

²⁷Hanno Möbius, *Montage und Collage* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2000): 301: "...den modernen fabriksarbeiter als an einen 'kunstlerisch begabten handwerker'". In het begin van de 20^e eeuw draaiden Europese samenlevingen economisch gezien grotendeels op industrie. In Rusland was een grote vraag naar fabriksarbeiders, maar omdat de arbeidsomstandigheden voor deze arbeiders zwaar waren, moest extra nadruk worden gelegd op het belang van deze arbeid voor de maatschappij. Fabrieksarbeid moest geïdealiseerd worden omdat fabrieken de spil van de economie waren geworden.

techniek. Wat dus in een theatervoorstelling naar voren komt als dominante boodschap wordt grotendeels door montage vormgegeven. Dit levert radicaal theater op, in het teken van politieke idealen. “Agitprop” is een samentrekking van ‘agitatie’ en ‘propaganda’. In de ideologie van “Agitprop” diende de toeschouwer overladen te worden met zoveel mogelijk boodschappen met Communistische idealen. Het afvuren van revolutionaire ideologieën op de toeschouwer had een grotere dichtheid van tekens tot gevolg. In constructivistisch theater werd de manier waarop een boodschap werd overgebracht grotendeels vormgegeven door de compositie van de voorstelling.

“The montage of attractions”

In 1920 schreef Sergei Eisenstein in zijn dagboek het volgende over het construeren van een theaterproductie: “...wir brauchen ein theaterstück nicht zur schaffen...”, het diende niet gecreëerd te worden, maar uit volmaakte delen samengesteld²⁸, “gemonteerd als een machine”²⁹. De artiest was in Eisensteins visie een “artist-engineer”. De theatrale elementen die de artiest hierbij gebruikt zijn “alle bestanddelen van het theaterapparaat”.

Eisenstein zet in zijn *Montage of attractions* uiteen dat door montage toe te passen emoties opgeroepen konden worden, die op mathematische wijze konden worden voorspeld. De doorlopende actie wordt verworpen, in plaats daarvan bestaat een narratief door gebruik van montage in constructivistisch theater uit episodен, fragmenten van een verhaal, zoals rond deze tijd ook in vroege Hollywood films het geval was. Eisenstein zou dit later in zijn films toepassen, en de verschillende delen benoemen als “cellen”. Montage wordt in *The montage of attractions* omschreven met nadruk op de effecten die ermee bereikt konden worden bij de toeschouwer. Het doel ervan was het overbrengen van een boodschap.

De term montage, het Russische *montazh*, werd door de constructivisten tot metafoor gemaakt voor artistiek werk. Montage als techniek bezat de kwaliteit om het dagelijks leven met het getoonde kunstwerk te verbinden, op een manier waarop een reactie bij de toeschouwer kon worden uitgelokt. David Bordwell verwoordt dit als volgt: “‘Attractions’ waren de bouwstenen van een voorstelling, die geordend in een bepaalde volgorde sterke perceptuele en emotionele reacties uit konden lokken”³⁰. Omdat constructivistisch theater propaganda doeleinden nastreefde, was het zaak om deze vorm van volkstheater zo duidelijk mogelijk een boodschap te kunnen doen overbrengen. Montage werd hier als ideologische techniek op toegepast. Het

²⁸ David Bordwell, *The cinema of Eisenstein* (Londen: Harvard University Press, 1993): 121.

²⁹ Möbius, 309.

³⁰ Bordwell, 120. vert: “The particular theatrical production will be built out of attractions- theatrical techniques selected for their power to simulate strong perceptual and emotional reactions”.

montage aspect waarvan gebruik gemaakt werd is gelijktijdigheid, door gebeurtenissen op verschillende plaatsen parallel aan elkaar te tonen. Prologen en epilogen zorgden voor de benodigde informatie om ongeoeffende theaterkijkers de boodschap van de voorstelling uit te leggen, zwiigende film was hierop duidelijk van invloed, waarbij prologen en epilogen in tekst in de film gemonteerd werden.

Montage en film

‘Theater als spiegel voor de maatschappij’ is een veel gebruikte metafoer. Deze spiegelende functie heeft vaak betrekking op nieuwe ontwikkelingen, wanneer we naar het Constructivisme kijken zijn dit industrialisatie en Communisme, maar ook de opkomst van film. Dit wordt in het theater geïntegreerd door film te monteren in prologen en epilogen, maar film wordt niet slechts op materiële wijze in theater gemonteerd. Sergei Tretyakov stelt dat het in film niet om de materiële film gaat, maar om de vorm waarin het gebruikt wordt: “...ideology is not in the material art uses, ideology is in the process of the development of that material, ideology is in the form”³¹. De ideologie van montage als kwaliteit om elementen met elkaar te verbinden om tot nieuwe betekenis te komen, lijkt hier belangrijker dan de materiële invulling ervan. De macrostructuur is in een voorstelling dus invloedrijker dan de microstructuur van montage³².

Meyerhold spreekt over “cineficatie” van het theater, en ziet grote mogelijkheden voor het integreren van filmische technieken in theater: “Let us carry through the ‘cinefication’ of the theatre, let us equip the theatre with all the technical refinements of the cinema”³³. Onder andere de snelheid waarmee scènes aan elkaar gemonteerd worden kan door integratie van film verhoogd worden.³⁴ Een voorbeeld van deze vorm van montage is zijn voorstelling *The forest* in 1924. De theatertekst, geschreven door Alexander Ostrovski, was een traditionele 5-akter, die door montage werd gereduceerd tot 33 korte episodes, elk gevolgd door een blackout en op dia geprojecteerde titel. Dit doet denken aan de narratieve vertelvorm uit vroege zwiigende films waarbij scènes op deze manier werden afgesloten. Dit gebruik van montage met grote dichtheid aan tekens had een overdonderend effect op toeschouwers. De voorstelling werd in de pers

³¹ Leach, 150.

³² Omdat de microstructuur zich richt op het verbinden zelf, de macrostructuur op de invloed van montage op het geheel van de voorstelling.

³³ P. Zarilli et. al. *Theatre Histories: an introduction*. 7^e ed. (New York: Routledge, 2009): 338.

³⁴ Möbius, 306.

omschreven als: “This is not a show, but some kind of volcanic eruption of emotions- loud, frothing, thundering, piled one on top of the next, like a snowball.”³⁵

³⁵ Leach, 142.

Kernconcepten van montage/ theorieën over montage

In de voorgaande twee hoofdstukken zijn de opvattingen over montage in hedendaags intermediaal theater en constructivistisch theater behandeld. Uit deze opvattingen zijn enkele theoretische concepten te destilleren die betrekking hebben op het begrip montage. In dit hoofdstuk zal ik enkele van deze kernconcepten belichten, waarna ik de theorieën over montage in hedendaags intermediaal- en constructivistisch theater die hieruit voortkomen in onderlinge samenhang zal bespreken.

Macro/ microstructuren

David Bordwell stelt dat in montage micro- en macrostructuren te onderscheiden zijn. In film heeft montage volgens hem meer een microstructuur dan in theater. Montage in film wordt vooral gezien als nabewerking, het behandelt de stilistische textuur van het materiaal: “the ways in which shots A and B could be joined to create a particular impression”³⁶. Wanneer we over een macrostructuur van film spreken is montage van invloed op de gehele compositie van de film of voorstelling, verschillende fragmenten kunnen hierbij tegenover elkaar worden gezet en veroorzaken een spanning.

In constructivistisch theater is het bereiken van een zo groot mogelijk effect op de toeschouwer een middel dat tot stand komt in de macrostructuur van montage. Hiermee doel ik op de montage als middel van een ideologie, waarbij montage in handlingsverloop en mediagebruik de compositie van de voorstelling als geheel vorm geeft. Dit heeft als doel het zo effectief mogelijk overbrengen van een ideologische boodschap. Als montage meerder theatrale elementen in een voorstelling of tekst met elkaar verbindt, komen deze delen in een betekenisrelatie te staan. Zo is het logisch dat twee scènes die elkaar opvolgen een chronologisch of causaal verband kunnen impliceren. Het handlingsverloop hoeft hiervoor niet chronologisch te zijn. Kattenbelt stelt dat juist via onderbrekingen het verloop en de samenhang van gebeurtenissen en handelingen inzichtelijk wordt gemaakt.³⁷ Twee scènes kunnen bijvoorbeeld door associatie met elkaar verbonden zijn, zoals in het voorbeeld van *Sad face/happy face* van Jan Lauwers. Betekenis wordt hier gegenereerd door de compositie van theatrale elementen.

³⁶ Bordwell, 121.

³⁷ Havens et.al., 21.

Mensbeeld

Montage kan zoals aangetoond op verschillende niveaus plaatsvinden. Op macrostructureel niveau kan het bijdragen aan een dominante ideologie, en kan het gebruikt worden als een commentaar op, of een schepping van een mensbeeld in een specifieke context. In constructivistisch theater werd het beeld van een productieve mens aangehouden, een efficiënte harde werker, met hart voor zijn vaderland. Montage had invloed op dit mensbeeld door hem als instrumenteel voor de revolutie af te beelden. Voorbeeld hiervan is de mechanisch aandoende speelwijze in *The magnanimous cuckold* van Meyerhold, in relatie tot de industrieel ogende decors van Liubov Popova.

In hedendaags intermediaal theater wordt een beeld geschapen van de mens in een gemediatiseerde samenleving. Media zijn dominant aanwezig in alle facetten van de samenleving. Dit is terug te zien in het gebruik van media in theater, maar ook aan de reflexieve rol die in een aantal hedendaagse voorstellingen aan de acteur wordt toebedeeld³⁸. Gevolg hiervan voor de acteur kan het verlies van persoonlijke expressie zijn, Lehmann stelt dat “all emotions that drama was once able to show must now pass through the ‘irony filter’ of a film and media aesthetic”³⁹ Net als in het dagelijks leven moet de acteur zich staande weten te houden in een werkelijkheid die door media gevormd wordt. Deze alomtegenwoordigheid van media kan door montage kenbaar gemaakt worden. Een voorbeeld hiervan is de *Proust-cyclus* van Guy Cassiers (2003-2005) waarbij videobeelden een ‘tweede werkelijkheid’ creëren waartoe de acteur zich moet verhouden. Sigrid Merx noemt dit fenomeen “verdubbeling”⁴⁰. Montage, de verbinding van theatrale elementen beïnvloedt hier het mensbeeld⁴¹.

³⁸ Lehmann, 118: “The new theatre has to be understood in the context of the comprehensive virtualization of reality and the widespread penetration of all perception by the grid of the media” Hij moet op zien te boksen tegen de andere elementen in de voorstelling, die vaak technologisch van aard zijn.

³⁹ Lehmann, 118.

⁴⁰ Havens et. al., 51.

⁴¹ Omdat video niet slechts geprepareerd materiaal vertoont, maar ook een live weergave van de acteur, wordt zoals Schultze het zou stellen “het eenheidsperspectief doorbroken”.

Toepasbaarheid van kernconcepten

Aan de hand van voorbeelden zijn enkele basiseigenschappen van montage benoemd, die heledaerheid hebben geboden in de toepassing van dit complexe begrip. Duidelijk is geworden dat montage als macro- en microstructuur in voorstellingen te onderscheiden is. Het doet implicaties over de werkelijkheid en beïnvloedt de manier waarop theatrale tekens zich tot elkaar verhouden. Hierdoor kan conflict tussen de gemonteerde elementen ontstaan waardoor montage op macrostructureel niveau een (ideologische) boodschap aan de voorstelling kan geven. In dit hoofdstuk wil ik een verbinding maken tussen basiseigenschappen van montage en de manieren waarop dit in de praktijk toegepast kan worden.

Minimalisme/ abstractie

Montage heeft invloed op de dichtheid van tekens⁴², wat inhoudt dat tekens toegevoegd of weggehaald kunnen worden. Hierdoor ontstaat een spanning tussen delen met veel en weinig theatrale elementen. Dieho noemt “herhaling” en “slow-motion” als montage elementen die een actie ‘leeg’ kunnen maken.⁴³ De toeschouwer kent betekenis toe aan het getoonde, waarna een betekenisleegte volgt bij een gebrek aan tekens. In hedendaags intermediaal theater kan dit een reactie zijn op de veelheid aan media die we op ons af krijgen. In *Romeinse tragedies* (2007) van Toneelgroep Amsterdam volgt een lichtflits na elke keer dat een personage sterft. Een op een scherm geprojecteerde foto toont de gestorvene. Alle andere aspecten van het sterven zijn weggelaten. Hoe minder tekens een scène bevat, hoe meer de toeschouwer zelf in moet vullen. Lehmann stelt: “The impact of media on performance manifests itself not only in the use of high-tech ‘multimedia’ onstage, however, but sometimes also on its very opposite: theatre on a bare stage with minimalist, pared down aesthetics, which nevertheless can only be understood by being related to life in a ‘mediatized’ society.”⁴⁴

Het door montage weghalen van theatrale tekens en elementen gebeurde ook in constructivistisch theater, waardoor een abstractie van de originele tekst overbleef, waaraan nieuwe betekenissen werden gekoppeld. Robert Leach omschrijft dit proces bij de theatertekst ‘Night’ van Martinet. Deze werd bewerkt door Sergei Tretyakov, een van de tekstschrijvers uit het literair departement van Meyerhold⁴⁵. Naar eigen zeggen maakte Tretyakov een “montage of

⁴² Theater analyseren aan de hand van ‘tekens’ is een semiotische methode. In mijn betoog benoem ik te monteren delen als ‘elementen’ omdat ik geen semiotische analyse van het begrip ‘montage’ beoog.

⁴³ Dieho, 124.

⁴⁴ Lehmann, 10.

⁴⁵ Leach, 137.

the text of 'Night'".⁴⁶ Deze montage hield, zo stelt Leach, op tekstueel niveau in dat "5 scènes werden vervangen door acht afgeronde episodes, en dat 35% van de tekst werd weggesneden". Hierdoor kon een nieuw accent op de tekst worden gelegd die in de constructivistische ideologie paste, maar waarvan de werking "zo radicaal was dat originele thema's uit de tekst verdwenen". Zo werden in de bewerkte tekst slogans op schermen geprojecteerd⁴⁷. Er staat in een scène waarin een soldaat nieuws over vrede brengt op het scherm: "The author of war – industrial capitalism" Montage voegt hier dus een subtekst aan de voorstelling toe en stuurt daarmee de interpretatie van de toeschouwer. Tretyakov zelf stelt over dit gebruik van montage: "The reformed action complied with the principles of montage make psychological scenes into posters."⁴⁸

Fragmentatie

Bovengenoemd gebruik van montage in theater streeft naar een maximalisering van het effect in elk moment van de voorstelling. Leach merkt aan de hand van de slogans in *Night* op: "They perhaps more than anything else destroy Martinet's windy poetic rhythms, emphasizing the moments of maximum impact rather than the play's flow."⁴⁹ Hieruit blijkt dat montage gebruikt wordt om een tekstuele eenheid te doorbreken teneinde een maximaal effect op het publiek te hebben. Betekenisvolle elementen die niet relevant zijn voor wat de maker wil overbrengen, worden weggelaten. De eenheid die de tekst als origineel had wordt doorbroken, de overgebleven fragmenten vormen in constructivistisch theater een nieuwe compositie, omdat ze volgens Lehmann nog steeds in het teken staan van de tekst als overkoepelend element⁵⁰. Een vergelijkbaar gebruik van montage is te zien in een omschrijving door Bart Dieho over de teksten van Heiner Müller⁵¹. In zijn tekst 'Hamletmaschine' is de tekst 'Hamlet' van William Shakespeare gedeconstrueerd. Er is sprake van montage op tekstueel niveau. De originele tekst is versneden, en slechts de delen die Müller relevant vindt worden met ander materiaal tot een nieuwe tekst gemonteerd. Het resultaat is een tekst uit losse delen zonder coherent geheel. De tekst is typisch postdramatisch te noemen, maar naast het feit dat er geen dramatische actie

⁴⁶ Zoals geciteerd in Leach, 137.

⁴⁷ Leach, 138: "...the implications of the action are pointed up by Tretyakov's use of slogans projected on screens"

⁴⁸ Zoals geciteerd in Leach, 138.

⁴⁹ Leach, 139.

⁵⁰ Het is in Lehmann zijn visie nog steeds "dramatisch theater" omdat alle andere elementen gerelateerd zijn aan de tekst, en deel uitmaken van de theatrale illusie.

⁵¹ Dieho, 122.

verondersteld wordt, zijn zelfs personages moeilijk te onderscheiden. De fragmenten waaruit Müller zijn tekst construeert hebben een opvallend aspect waardoor deze overeenkomt met constructivistisch theater. Dit is de integratie van elementen uit het 'echte leven' in de theatrale werkelijkheid.

Montage en 'het echte leven'

Zoals in de tekst van Heiner Müller te zien is kan montage worden toegepast op de theatrale werkelijkheid van een theatertekst, waarbij ook elementen uit het echte leven in de voorstelling gemonteerd kunnen worden. Schultze spreekt in haar artikel *Facetten der montage in Kartoteka von Tadeusz Rózewicz* (1993) van "niet-esthetisch gecodeerde" vormen van montage⁵² als invloeden van buitenaf, zoals delen uit een gesprek op straat, die door de theatrale tekst heen zijn gemonteerd. Dit staat tegenover esthetisch gecodeerde vormen van montage, dat uit "ästhetisch codierter kommunikationsformen" bestaat, elementen die volgens Schultze al esthetisch gecodeerd zijn voordat ze door montage deel van een voorstelling worden, zoals film en beeldende kunst.

In het constructivistisch theater werden regelmatig elementen uit het dagelijks leven toegevoegd aan de theatrale actie. Vanuit de visie dat er theater in het teken van de Russische revolutie gemaakt moest worden, verwees Meyerhold in zijn voorstellingen regelmatig terug naar de revolutie van 1917. Er vond een herbeleving van de werkelijkheid plaats⁵³, die vaak gepaard ging met het verdraaien van historische gegevens omdat constructivistisch theater een duidelijk politiek gekleurde boodschap had.

Het herbeleven van de historische werkelijkheid vindt ook in hedendaags intermediaal theater plaats onder invloed van montage. In *Mr Dağacı and the golden tectonics of trash* (2010) van Rimini Protokoll herbeleven vier Turkse vuilnismannen op het toneel aan de hand van audio- en videomateriaal hun dagelijks leven in Istanbul. Fragmenten uit hun dagelijks leven dringen binnen in de theatrale situatie, waardoor hun historische werkelijkheid wordt herbeleefd.

In constructivistisch theater drong het echte leven ook op andere manieren door tot de voorstelling. Omdat het theater politiek geladen was, werd vaak een politieke discussie voor of na de voorstelling gehouden.

Theater als politieke actie is volgens Lehmann tekenend voor historische avant-gardes.⁵⁴ Het was tevens een manier om het publiek "attractions" te bieden, zoals Eisenstein het verwoordde.

⁵² "...nicht-ästhetisch codierter..." Schultze, 143.

⁵³ het naspelen van historische gebeurtenissen wordt 'Reenactment' genoemd, waarbij de interpretatie van de historische werkelijkheid vaak gekleurd was en opzichte van de feitelijke gebeurtenissen.

⁵⁴ Lehmann, 104.

Eisenstein enceneerde in 1921 een bewerking van *The mexican* van Jack London. Hij liet hierin een echte bokswedstrijd plaatsvinden, waarvan de uitkomst van tevoren niet vaststond. Dit deed hij volgens Robert Leach om conventionele theaterbarrières te doorbreken.⁵⁵ Elementen uit het echte leven werden afgewisseld met fictieve scènes. Deze toepassing van montage is vergelijkbaar met de voorstelling *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* (1984) van Jan Fabre. Deze voorstelling valt onder de noemer ‘montagetheater’⁵⁶, een vorm van theater waarin niet slechts montage wordt toegepast, maar die montage als uitgangspunt neemt voor de compositie van de gehele voorstelling.

Verschillende media worden hierin tot één geheel samengesmeed. In bovengenoemde voorstelling stelt Fabre zichzelf de vraag “wat is echt, wat is fictie?”⁵⁷. De elementen uit de werkelijkheid die in deze voorstelling gemonteerd zijn, benoemt Fabre als “performance acts” met ingebouwd toeval, net zoals in *The Mexican* van Eisenstein het geval is.

Moeilijkheden in de verbinding van montagevormen

Duidelijk is inmiddels dat de complexe term montage niet eenduidig te definiëren is. Dit kan gezien worden als een eigenschap of zelfs een kwaliteit van deze term, maar kan ook definitieproblemen opleveren als men vast probeert te houden aan een specifieke definiëring.

Een moeilijkheid die bij het verbinden van verschillende vormen van montage naar voren komt, wordt aangedragen door Irina O. Rajewsky in haar artikel *Border talks*⁵⁸. De term ‘intermedialiteit’ impliceert naar haar mening dat individuele media af te bakenen zijn. Ze moeten afzonderlijk van elkaar benoemd kunnen worden om in onderlinge interactie beschouwd te worden.⁵⁹ Zeker in het geval van montage van handelingen in virtuele realiteit⁶⁰ is de scheidingslijn steeds moeilijker te benoemen. Er kunnen verschillende betekenisruimten gevormd worden binnen één fysieke ruimte, wat de zintuiglijke waarneming van de toeschouwer confronteert met een grotere dichtheid aan tekens, zoals ik in de paragraaf *Simultaan en successief* heb toegelicht. Een voorbeeld in constructivistisch theater is het gebruik van projectie. In constructivistisch theater diende dit vaak ter verduidelijking en ondersteuning van de actie, de betekenis van het element ‘projectie’ is dus ontstaan als reactie op de actie,

⁵⁵ Leach, 73.

⁵⁶ Dieho, 123.

⁵⁷ Ibidem, 123.

⁵⁸ Irina O. Rajewsky, “Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality” in *Media borders, multimodality and intermediality*, red. Lars Elleström. (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010): 51-68.

⁵⁹ Ibidem, 52.

⁶⁰ Havens et. al., 210.

waardoor het de vraag is of het als individueel medium te benoemen is. In elk geval is de invulling ervan een andere dan van projectie in hedendaags intermediaal theater. Hier vormt mediagebruik vaak een reactie of kritiek op de actie, maar ook op de rol van media in de samenleving, waardoor het betekenis genereert.

Conclusies en vervolgonderzoek

Met bovenstaande analyse van het begrip montage, nader toegelicht aan de hand van toepassingen en voorbeelden van dit begrip, heb ik getracht een beeld te schetsen van manieren waarop montage gedefinieerd kan worden, en hoe deze verschillende invullingen van het begrip montage toegepast kunnen worden. Brigitte Schultze wijst er in haar artikel op dat de structurele openheid die in montage besloten ligt, niet per definitie tot de conclusie mag leiden dat de duiding en betekenis van montage ook open en subjectief is.⁶¹ In verschillende toepassingen van montage worden zowel op micro- als op macroniveau verschillende compositorische keuzes gemaakt, die de invulling van het begrip montage bepalen. Door constructivistisch- en hedendaags intermediaal theater in elkaars licht te beschouwen, en de toepassingen en opvattingen over montage met elkaar te vergelijken heb ik enkele verbanden gemaakt waaruit valt af te leiden dat de vorm waarin montage wordt toegepast is terug te voeren op dezelfde basisprincipes. Met ‘vorm’ duid ik hier op een specifieke manier waarop theater in een specifieke historische context gemaakt wordt. Voorbeelden hiervan zijn het gebruik van vroege film in constructivistisch theater en het gebruik van nieuwe media in postdramatisch theater. In beide gevallen kan montage dezelfde effecten bewerkstelligen, zoals conflict tussen theatrale elementen creëren, implicaties over de werkelijkheid doen of de toeschouwer overdonderen met een veelheid aan tekens. Dit zijn basisprincipes aan de hand waarvan montage als procedé te benoemen is. De exacte invulling hangt van de historische context en van de intentie van de maker af, en kan per theatrale situatie verschillen. Macro- en microstructuren van montage zijn theoretische concepten die hierbij bruikbaar zijn, maar diverse andere theorieën kunnen het discours rond montage verder verhelderen. Zo kan een semiotische analysemethode meer helderheid bieden over de manier waarop verschillende tekens door montage met elkaar verbonden worden. Dit is ook bruikbaar om termen als ‘deconstructie’ op basis van tekensystemen aan montage te relateren.

In voorgaande hoofdstukken heb ik een beeld proberen te geven van de “ungeklärten terminologischen situation” rond montage, zoals Schultze het begrip montage omschrijft. Er zijn algemene uitspraken te doen over de mogelijkheden van montage, maar de exacte invulling van het begrip kan slechts aan de hand van voorbeelden uit de praktijk vorm aannemen.

Door theatervoorstellingen als composities te benaderen heb ik aspecten van montage benoemd om tot een concrete definiëring van de werking van montage te komen. Als montage in een voorstelling als theatraal procedé benoemd kan worden, kan het geplaatst worden binnen een theoretisch raamwerk. Hier ligt direct de basis voor vervolgonderzoek. Door voorbeelden

⁶¹ Schultze, 164.

van montage te benoemen, en hierbij verschillende kunstdisciplines zoals theater, film en beeldende kunst met elkaar in verband te brengen, kan een discours rond het begrip ontstaan dat op meerdere situaties van toepassing is. Zoals de door mij geciteerde theoretici aantonen is montage geen eenduidig begrip, maar is het wel in haar specifieke werking te benoemen.

Montage maakt deel uit van theater, en biedt tegelijkertijd gelegenheid tot reflectie op theater door de manier waarop het zich tot theatrale elementen verhoudt. Naast het creëren van synthese kan het synthese doorbreken en hierdoor uitspraken over zowel de theatrale als de niet-theatrale werkelijkheid doen. Op deze manier worden teksten en andere elementen binnen theater steeds herschreven. Het heterogene karakter van montage is dus een kwaliteit, doordat de term zich breed laat definiëren. Dit maakt een constant vernieuwend gebruik van montage als begrip en procedé mogelijk.

Concluderend kan gesteld worden dat montage op verschillende manieren gedefinieerd en geordend kan worden. Ik heb in deze scriptie van verschillende manieren van ordening en definiëring mogelijkheden en moeilijkheden benoemd. Dit spanningsveld zal in toekomstige theatervoorstellingen en de analyse hiervan in andere vormen terugkeren om een reden die Brigitte Schultze benoemt: Duidingprincipes worden enerzijds aangeboden voor wat anderzijds ambivalent en polyvalent is.⁶²

⁶² Schultze, 145.

Reflectie op eigen onderzoek

Vanuit mijn persoonlijke interesse in Constructivistisch theater en vormen van intermediale verbindingen in theater heb ik het onderwerp van mijn scriptie vastgesteld. 'Montage' werd de centrale term in mijn onderzoek, waardoor beide elementen met elkaar verbonden konden worden. Tijdens mijn onderzoek heeft het begrip montage voor mij steeds verder vorm en inhoud gekregen. Pas toen ik specifieke eigenschappen ben gaan benoemen aan de hand van constructivistische en hedendaagse theorieën over theater, ontdekte ik dat montage een op verschillende manieren benoemd en toegepast kan worden, en dat aan de hand van basisprincipes als simultaneïteit en successiviteit een brede invulling aan het begrip gegeven kan worden. Dit leidde tot verwarring aan mijn kant omdat ik nooit een complete omschrijving of vergelijking van het begrip zou kunnen uitvoeren binnen de limiet van omvang en tijd die voor dit BA Eindwerkstuk staan. Mijn begeleider, Bart Dieho, adviseerde mij om vanuit een historisch perspectief op constructivistisch en hedendaags intermediaal theater naar een abstracte, theoretische duiding van montage toe te werken. Een van de moeilijkheden waar ik tegen aan liep is de onderverdeling van verschillende soorten montage. De meest ordelijke methode zou zijn om een theoretische ordening van montage over te nemen uit het werk van Schultze, Dieho of Lehmann, en hier mijn vergelijkende analyse op te baseren. Dit leverde echter geen werkbare structuur op om theorieën tegenover elkaar te plaatsen, of samen in één hoofdstuk onder te brengen. Ik heb zelf niet een nieuwe theoretische methodiek uitgewerkt om montage te benoemen. Eerder ben ik uitgegaan van de vergelijking van constructivistisch- en hedendaags intermediaal theater, en heb mijn betoogstructuur gevormd aan de hand van de ontmoeting van beide vormen.

Bibliografie

Bordwell, David. *The cinema of Eisenstein*. Londen: Harvard University Press, 1993.

Chapple, Freda, en Kattenbelt, Chiel, red. *Intermediality and performance*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Dieho, Bart. *Een voortdurend gesprek*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 2009.

Havens, Henk, et. al. red. *Theater en technologie*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland. 2007.

Hoover, Marjorie L. *Meyerhold and His Set Designers*. New York: Peter Lang Publishing, 1988.

Leach, Robert. *Revolutionary theatre*. Londen: Routledge, 1994.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Oxon: Routledge, 2006.

Möbius, Hanno. *Montage und Collage*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2000.

Rajewsky, Irina O. "Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality". In *Media borders, multimodality and intermediality*, geredigeerd door Lars Elleström. (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010): 51-68.

Robertson, Robert. *Eisenstein on the audiovisual*. New York: Taurus Academic Studies, 2009.

Schultze, Brigitte. "Facetten der Montage in *Kartoteka* von Tadeusz Rózewicz" in *Montage in Theater und Film*. Geredigeerd door Horst Fritz (Tübingen: Francke, 1993): 141-167.

Zarilli, P., et. al. *Theatre Histories: an introduction*. 7^e ed. New York: Routledge, 2009.