

seerd, in die zin dat het de luisteraar onderdrukt. In hun normatief idealisme is achtergrond- of *ambient* luisteren dan ook eerder negatief, zoals veel geluidspuristen ‘ambient’ muziek al gauw denigrerend omdopen tot ‘muzak’. Niet voor niets werd muzak, volgens Jonathan Sterne (2005), oorspronkelijk ontwikkeld als niet-agressief akoestisch *detergent* om ongewenste jongerengroepen van parkings en winkels te verjagen. Niet voor niets klaagde ook muziekcriticus en filosoof Theodor Adorno de moderne muziek aan, omdat ze de jongeren eerder zou aanzetten tot ‘atomistisch’ dan structureel luisteren. De moderne luisteraar zou geen oor meer hebben voor het geheel, voor het actief luisteren.

The Wooster Group geeft echter de toehoorder alle impulsen om, los van de terreur van de ambient ruis toch actief te luisteren. Muziek schuift daarbij soms naar de achtergrond, maar wordt de achtergrondmuziek van het andere verhaal. Zo fungeert Cavalli’s muziek soms als soundtrack bij Mario Bava’s film. Dit is wat Chion een oor-icoon (ear-con) noemt, een begrip dat de narratieve functie van *ambience* aanduidt. *Ambience* is niet meteen narratief, maar werkt eerder als ‘gemoedsstemmer’ op een directe manier. Het impliceert een automatische, affectieve reactie van de luisteraar maar appelleert evengoed aan het semantische luisteren: het oor-icoon is een auditief teken dat een directe relatie aangaat met het beeld of de actie. Het hartverscheurende lamento van Dido, bij het onverhoedse verlies van haar minnaar Aeneas, speelt zich letterlijk op het achterplan van de scène af wanneer de laatste overlevenden van de ruimteschepen proberen te ontsnappen aan de buitenaardse krachten. Op die manier vertelt de *ambience* op een fysieke, affectieve manier iets wat woorden overstijgt. De tekst van het lied doet er dan niet meer toe.

De barokmuziek legt echter ook een dramatische *touch* dubbelop, omdat het niet aan onze cognitie kan ontsnappen. Het smeekt om gehoord te worden, en de affectieve reactie wordt al gauw onstuitbare emotie wanneer de muziek door de luidsprekers barst en alle stemmen overheerst. Dit orgiastische kippenveleffect doet dan eerder Wagneriaans aan, zoals het stemoverspelende orkest dat onzichtbaar vanuit de orkestbak plots op de voorgrond treedt.

The Wooster Group heeft er ook stevast voor gekozen om de muzikale bezetting te moderniseren. De theorbe (een bastokkelinstrument uit de familie van de luit) wordt een

keer vervangen door een elektrische gitaar, bijgestaan door de *harpsichord*-klanken van een elektronisch keyboard en een accordeon. Alle stemmen worden ook met zendmicrofoontjes versterkt. Dit veroorzaakt een bevreemdend effect, wanneer een niet erg klassiek geschoolde zangstem met veel elektronische ruis, geheel tegen alle verwachtingen in Cavalli’s barokopera opent. De ongewone combinaties prikkelden mijn ‘causaal luisteren’ en ik kon het niet laten om steeds in de halfverlichte hoek van de scène te kijken naar welke muziekinstrumenten bespeeld werden. Een andere keer werd het causaal luisteren gevoed door de verdubbeling van scène en film, wanneer de acteurs met een soort buiksprekereffect hun lippen meebewogen op de stemmen in de klankband van de film. Dit is wat Truax wellicht ‘zoekend luisteren’ (listening-in-search) noemt: het nieuwsgierige oor gaat op exploratie in een drang om te weten. Daarbij filter je bewust alle misleidende stimuli uit. De onbewuste tegenhanger van het zoekend luisterperspectief is ‘luisteren-in-gereedheid’ (listening-in-readiness): wanneer je zou indommelen bij *La Didone* luister je toch onwillekeurig naar geluiden die je weer kunnen wekken, zoals in het gênante moment wanneer je mobiele telefoon afgaat. Freud noemde een soortgelijke categorie van luisteren ideaal voor de psychoanalyticus: *gleichschwebende Aufmerksamkeit* oftewel: gelijkzwevende aandacht. Dit is een open manier van luisteren vanuit het onderbewuste naar een onderbewuste. Roland Barthes zag er een model voor het moderne luisteren in, dat niet langer een toegepast semantisch luisteren is, op zoek naar vaste betekenissen, maar een luisteren dat polysemie, overdeterminisme, én ‘paniek’ toelaat: ‘the shimmering of signifiers, ceaselessly restored to a listening which ceaselessly produces new ones from them without ever arresting their meaning’ (Barthes 1991: 259). Hans-Thies Lehmann (1999; 2006) noemde deze modus van perceptie ook in het kader van het ‘postdramatische’ theater: ‘Rather one’s perception has to remain open for connections, correspondences and clues at completely unexpected moments, perhaps casting what was said earlier in a completely new light. Thus, meaning remains in principle postponed’ (Lehmann 2006: 87). Deze parate luisterbereidheid om niet meteen alles te interpreteren en ook open te staan voor onbewuste verbanden is misschien wel dé *modus audendi* voor het theater van The Wooster Group.

*het nieuwsgierige oor gaat op exploratie in een drang om te weten*