



Inside The Wall

Analyse van het conceptalbum als veelzijdig
theatraal object

Romina Cucchiara (01003284)

Master Kunstwetenschappen
Major Podium- en Mediale
Kunsten

Masterproef
Theaterwetenschappen

(Promotor: Prof. Dr. Katharina
Pewny)

Woord vooraf

Op 27 mei 2011 zag ik het concert *The Wall Live* door Roger Waters in het Sportpaleis in Antwerpen. Bij wijze van verjaardagscadeau kreeg ik dankzij mijn zus de kans om het concert te zien dat in de popgeschiedenis bekend staat als één van de meest spectaculaire live shows ooit. Het werd me al snel duidelijk dat deze titel alles behalve onverdiend was. Twee uur lang was ik gefascineerd door hetgeen gebeurde op het podium, en dit zowel op muzikaal als op visueel vlak.

Gedurende mijn opleiding theaterwetenschappen viel het me op dat er, in het kader van *performance studies*, regelmatig gesproken werd over het theatrale bij gebeurtenissen die in principe niet echt als theater beschouwd kunnen worden. Met mijn ervaring van *The Wall* nog steeds in mijn achterhoofd, begon ik steeds meer na te denken over hetgeen ik toen zag als één van zulke theatrale gebeurtenissen die niet geheel als theater te definiëren zijn. Was ik getuige geweest van een musical of van een concert? Betrof het hier nu theater, of zelfs een soort opera? Was ik vooral bezig met de filmbeelden die ik zag, of nam de muziek toch de bovenhand? Al deze vragen hebben uiteindelijk geleid tot de totstandkoming van deze onderzoekspaper, waarin ik vanuit de initiële verwondering en fascinatie die ik ervaren heb bij het bekijken van *The Wall* tracht te pleiten voor het opnemen van pop- en rockconcerten binnen het academisch discours van de theaterwetenschappen.

Om dit te doen vertrek ik enerzijds vanuit een theoretische bodem in verband met conceptplaten, waarna het grootste deel van dit werk zich zal toeleggen op het beschrijven en duiden van *The Wall* in al zijn verschijningsvormen. Dit zal gebeuren vanuit mijn eigen herinneringen aan die inzichtrijke dag in mei 2011, aangevuld met door fans gefilmd beeldmateriaal van de verschillende opvoeringen dat terug te vinden is op YouTube en met een groot corpus aan artikels en recensies in verband met deze shows. Alle liedteksten die worden geciteerd in dit werk komen rechtstreeks van mijn eigen exemplaar van de langspeelplaat *The Wall*, en zal ik bijgevolg niet voorzien van voetnoten.

Ter afronding van dit woord vooraf zou ik graag mijn zus Laura bedanken, aangezien ik zonder haar niet tot deze inzichten had kunnen komen. Verder zou ik mijn promotor, professor Pewny willen danken voor haar enthousiasme, alsook doctor David Roesner, wiens interesse in muziek en theatraliteit ik inspirerend vind. Tot slot bedank ik ook Jasper, die zo vaak het slachtoffer was van mijn onstuitbaar verlangen om over *The Wall* te discussiëren.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	1
1. Het conceptalbum als veelbelovend startpunt.....	7
1.1 De voorbode van het conceptalbum: de liedcyclus.....	8
1.2 Het conceptalbum als strategie bij pop- en rockmuziek.....	12
1.3 Digitalisering van het conceptalbum.....	18
1.4 Samenvattende these: conceptuele albums.....	21
2. <i>The Wall</i> als hybride meesterwerk.....	27
2.1 ‘...from an idea to an operatic conceptalbum...’.....	28
2.2 ‘...to an incomparable multimedia concert experience...’.....	31
2.3 ‘...to a full length movie...’.....	46
2.4 ‘...to a post-Floyd concert special at the Berlin Wall...’.....	55
2.5 ‘...and back to an experience as Roger Waters brought his concert tour <i>The Wall Live to the world.</i> ’.....	61
Conclusie.....	73
Bibliografie.....	75
Afbeeldingen.....	79

Inleiding: wat is het probleem en hoe pakken we het aan?

De opdeling tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur beslaat binnen het terrein van de muziek- en theaterwetenschappen al enige tijd niet langer een strikte dichotomie. Het geprivilegieerde onderzoeksdomein van een opleiding in de podiumkunsten wordt niet langer enkel uitgemaakt door zogenaamd superieure kunstdisciplines. Hiermee wordt bedoeld dat het merendeel van de aandacht binnen de studie van het theater niet langer uitgaat naar de klassieke, dramatische vormen van het toneelspel. Met de opkomst van *performance studies* als volwaardige discipline binnen de muziek- en theaterwetenschappen werden de grenzen van dit onderzoeksveld radicaal opengebrouwen, en wel op zo’n wijze dat de gehele studie van de podiumkunsten nooit meer hetzelfde zou zijn. Zoals performance-pionier Richard Schechner het stelde in zijn *‘Performance Theory’* (1988):

“Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualization of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to plays, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude.”¹

De studie van het leven als een oneindige veelheid aan performances zorgt ervoor dat de gehele wereld bekeken en onderzocht kan worden door een theatraal getinte bril. Anderzijds betekent het ook dat opvoeringen van theater- en muziekstukken vanuit een nieuw standpunt benaderd kunnen worden. Met de intrede van deze specifieke methodologische invalshoek werd het plots mogelijk om af te stappen van een model waarbinnen enkel de meer geijkte vormen van theater- en muziekopvoeringen een grote mate van aandacht verdienen. Zaken uit de politieke sfeer, sportevenementen, kerkelijke ceremonies,... Allen kunnen ze dienen als onderzoeksobject voor de theaterwetenschapper die zich het performanceparadigma eigen maakt als methodologische *tool*.

¹ Richard Schechner, *Performance Theory (Second Edition)* (London: Routledge, 2006), 1.

Binnen de muzikwetenschappen uit deze nieuwe invalshoek zich in de analyse van muziekopvoeringen, waarbij de analyse van de muziek *an sich* aangevuld wordt door een studie van de wijze waarop de opvoering zelf in mekaar zit. Het genre van de opera wordt uiteraard al enige tijd uitgebreid bestudeerd van een theaterwetenschappelijk oogpunt, aangezien het hier een specifieke vorm van theater betreft. Door de intrede van *performance studies* werd het echter ook mogelijk om andere muzikale opvoeringen uitgebreid te analyseren vanuit de theaterwetenschappen, en niet langer enkel vanuit de studie van muziek.

Hoewel we dus zonder twijfel kunnen stellen dat de universitaire studie van de theater- en muziekgeschiedenis zich gretig heeft toegelegd op het openbreken van zijn disciplinaire grenzen, is er mijns inziens nog steeds een onontgonnen gebied dat niet de aandacht krijgt die het verdient. Hoewel het logisch is dat de opvoeringen van klassieke muziekstukken en opera's een belangrijk onderdeel uitmaken van het curriculum van muziek- en theaterstudenten, lijkt het alsof de live uitvoering van zogenaamd 'populaire muziek'² uit de boot valt wanneer we het hebben over een universitaire opleiding binnen de theaterwetenschappen. Er wordt uiteraard wel aandacht besteed aan de aanwezigheid en invloed van muziek bij theatervoorstellingen, waardoor er niet enkel meer over klassieke muziek gesproken wordt. Toch is het zo dat de opvoering van pop- en rockmuziek een opvallende afwezigheid blijkt te zijn wanneer we spreken over het bestuderen van de muzikale performance. Een treffende illustratie hierbij werd me in de schoot geworpen bij het openslaan van *'The Cambridge Introduction to Theatre Studies'* (2008) door Christopher B. Balme. Dit werk geeft een gedetailleerd overzicht van verschillende methodologische invalshoeken binnen de theaterstudie. In hoofdstuk negen van dit werk wordt er gesproken over *'Music Theatre'*. Hier wordt echter meteen duidelijk gemaakt dat *'the term 'music theatre' is used here to refer to three main theatrical genres: opera, operetta and musical.'*³

² Wanneer er in dit onderzoek gesproken wordt over 'populaire muziek' wordt hiermee in eerste instantie verwezen naar Westerse pop- en rockmuziek die de voorbije vijftigtal jaar op grote schaal geproduceerd en verspreid werd.

³ Christopher B. Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008) ,147.

Er wordt hier met geen woord gesproken over de mogelijkheid om concerten die zich buiten de sfeer van de klassieke muziek bevinden op te nemen binnen het overkoepelende genre van muziektheater.

In het kader van dit onderzoek wordt er gepleit voor de studie van pop- en rockconcerten als een autonome groep van muzikale en theatrale opvoeringen, die in dezelfde mate aan analyse onderworpen kunnen worden als operaopvoeringen of theaterstukken. Wanneer het hier gaat over het theatrale, wordt er geduid op bepaalde evenementen die door de toeschouwer als overeenkomstig aan de wereld van het theater en van de performance gezien worden. Met betrekking tot muzikale performances zou dit dat gaan om het feit dat er één of meerdere performers aanwezig zijn op het podium en dat er verschillende dramaturgische ingrepen zijn gebeurd bij het opstellen van dit concert (belichting, *stage design*, decorstukken...) Deze omschrijving is gebaseerd op een definitie van performance in *'The Cambridge Introduction to Theatre Studies'*.⁴

Om bovenstaand standpunt te nuanceren is het geboden om het even te hebben over de mate waarin er wel aandacht besteed wordt aan het moderne concertbezoek (waarbij 'modern' wijst op de opkomt van grootschalig georganiseerde pop- en rockconcerten vanaf de jaren 1960). De hoeveelheid aan academische literatuur die de laatste aantal jaren verscheen in verband met de zogenaamde *popular music studies* is behoorlijk opmerkelijk. In de inleiding van zijn *'Popular Music: The Key Concepts'* haalt Roy Shuker aan hoeveel naslagwerken over populaire muziek in het laatste decennia het licht kwamen te zien. Er worden nieuwe soorten van geschiedenissen geschreven aan de hand van genres en muzikale stijlperiodes, veranderingen binnen de muziekindustrie en sociologische aspecten van muziek en muzikale subculturen.⁵ Dit lijkt een zeer logische beweging te zijn binnen de academische publicatie, aangezien de populaire cultuur en muziek een zeer divers en interessant onderzoeksdomein kan zijn. Toch lijkt het alsof er een belangrijk aspect onderbelicht blijft wanneer we het hebben over *popular music studies*. Een puur theaterwetenschappelijke insteek, die de eigenlijke performance van populaire muziek onderzoekt, lijkt zeker binnen de universitaire opleidingen van theater- en

⁴ Balme, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, 6.

⁵ Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts (Second Edition)* (London: Routledge, 2005), XIII – XIV.

muziekwetenschappen nog niet aanwezig te zijn. Dit is in ieder geval zo voor de theateropleidingen aan de Vlaamse universiteiten. Er zijn opleidingen die wel een zekere mate van aandacht besteden aan het raakvlak tussen muzikale performance en theatraliteit, hetzij echter ook niet geheel in de vorm die in deze onderzoekspaper voorop gesteld zal worden. Een goed voorbeeld hiervan is het werk van Dr. David Roesner, die hoogleraar drama en theater is aan de Universiteit van Kent. Een vak dat door hem gegeven wordt, genaamd 'Theatre and Music', lijkt in dat opzicht wel iets meer aandacht te besteden aan de performance van populaire muziek. Zo wordt er bijvoorbeeld van studenten die deze cursus volgen verwacht dat ze het artikel 'Musical Personae' (2006) van Philip Auslander lezen, waarbij een aanzienlijk deel van de tekst handelt over de performer in rockmuziek.⁶ Dr. David Roesner zelf focust zich nu al enkele publicaties lang op de muzikaliteit van theater en de theatraliteit van muziek. Het is binnen dit laatste domein dat ook het onderwerp van deze masterproef zich bevindt.

Het lijkt hier nu wel duidelijk dat de interesse in de studie van de muzikale performances van pop- en rockmuziek nog geen inherent deel lijkt te zijn van opleidingen binnen in het theaterveld, maar dat het veelal de *input* van bepaalde personen is die dit specifiek onderdeel van *performance studies* op de kaart zet. Zo is ook Simon Frith een onmisbare pionier die expliciet schrijft over de opwaardering van de waarde van populaire muziek in het esthetisch veld. In 'Performing Rites: On the Value of Popular Music' (1996) wijdt hij een hoofdstuk aan de performance van populaire muziek, waarbij hij zich vooral toelegt op een analyse van de pop-performance als een '*experience of sociability*', of een ervaring van gezelschap.⁷ De nadruk ligt hier met andere woorden meer op de ervaring van de pop-performance bij de toeschouwer dan op een bespreking van dit soort van performances als een specifiek theateraal gebeuren. Hoewel de hierboven aangehaalde voorbeelden misschien niet geheel overeenkomen met de insteek die gehanteerd zal worden doorheen dit onderzoek, behandelen ze wel allemaal sterk aanverwante onderwerpen, en zijn ze bijgevolg ook de academische basis waarop verder gebouwd wordt met dit werk.

⁶ "University of Kent Module Catalogue," Laatst geraadpleegd op 6 mei 2014, <http://www.kent.ac.uk/courses/modulecatalogue/modules/DR682>.

⁷ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 204.

Nu is het zo dat het ontstaan van dit onderzoek zijn wortels vindt in mijn persoonlijke ervaring binnen de opleiding Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent. Het zou foutief zijn te zeggen dat er helemaal geen aandacht besteed wordt aan de opvoering van populaire muziek binnen deze opleiding, aangezien de interesse in dit grotendeels onontgonnen gebied wel ontstaan is in kader van bepaalde lessen die binnen deze studie gegeven werden. Zo wordt er bijvoorbeeld wel aandacht besteed aan de opvoering van muziek als rituele, transcendente uiting van een zekere spirituele beleving in het kader van *performance and ritual studies*. Een voorbeeld hiervan is het werk *'The Local Scenes and Global Culture of Psytrance'* (2010) onder redactie van Graham St. John. Er valt heel wat te zeggen voor een studie van muziek en muzikale performances als een ritualistisch gegeven. Doctoraatsstudente Charlotte Gruber verzorgt in dit opzicht lessen binnen de opleiding Theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent die handelen over *'Ritualistic Aspects of Dance Music Culture/Psytrance'*. Naar aanleiding van dit soort studies trachtte ik in mijn bachelorproef dan ook deze invalshoek te hanteren om de gelijkenissen tussen moderne concerten en de klassieke Griekse rituelen in verband met theater te onderzoeken, waarbij er werd gepleit voor moderne concerten als hedendaagse vervangers voor Dionysische rituelen in de Griekse oudheid. Verder wordt er ook aandacht besteedt aan muziekkfestivals en –performances als sociale fenomenen die eigen zijn aan de moderne populaire cultuur. Dit zien we bijvoorbeeld in het werk *'Performance and Popular Music'* (2006), onder redactie van Ian Inglis. Deze voorbeelden vormen uiteraard niet het hele corpus aan werken omtrent deze onderwerpen. Het is duidelijk dat er de laatste tiental jaar opmerkelijk meer aandacht besteed wordt aan de performatieve aspecten van populaire muziek. De hierboven aangehaalde werken kunnen we echter plaatsen binnen de gangbare traditie om populaire muziekcultuur eerder vanuit de sociologie en de communicatiewetenschappen te bekijken.

Het lijkt bijgevolg nog steeds nodig om een nieuwe manier van onderzoek te propageren, waarbij het moderne concertwezen geïncorporeerd zou kunnen worden in het studieveld van de podiumkunsten. Het is niet langer houdbaar om het concert slechts als randverschijnsel toe te laten binnen dit terrein. Wanneer concerten het onderwerp vormen van een theatrale studie, wordt er zelden de stap gemaakt van 'interessant gegeven om vanuit een theatraal oogpunt te bekijken' naar 'theatraal onderzoeksobject *an sich*'. Het is

precies die stap die hier wel genomen zal worden. Door het pop- en rockconcert als een specifiek soort van theater te bekijken, die elementen kan ontlenen aan zowel traditionele als post-dramatische theatervormen, zal diens status opgewaardeerd kunnen worden.

Deze onderzoekspaper zal trachten om de re-evaluatie van de performance van populaire muziek te bestendigen door zich te richten tot één bepaald soort van muzikale performance. De focus van dit werk zal liggen op de live uitvoering van zogenaamde conceptalbums, een bepaald soort van plaat die een grote mate van narrativiteit kan bezitten en die zich sterk lijkt te lenen voor een uitgekende visuele opvoering ervan. Eerst zal het domein van de conceptplaat geschetst worden aan de hand van een overzichtswerk door Gareth Shute (*'Concept Albums'*), waarna het grootste deel van dit onderzoek zich al richten op een analyse van één van die conceptalbums. Het betreft hier *The Wall* van Britse rockband Pink Floyd. Door uitvoerig in te gaan op de opvoeringsgeschiedenis van dit album, en een vergelijkende studie van verschillende van die opvoeringen te maken, zal er een sterk gelaagd beeld naar voren komen van de theatrale kwaliteiten die in zo'n conceptplaat vervat kunnen zitten. Hier komen we dan ook toe aan de onderzoeksvraag die aan de basis ligt van dit werk:

Kan het conceptalbum eenzelfde theatrale waarde als een opera of theaterstuk bezitten, waarbij het album zelf als basistekst dient voor een grotere theatrale constructie, die zich uit in verschillende vormen van performance- en mediale kunsten?

Wanneer we deze vragen van een gunstig antwoord kunnen voorzien, lijkt dit een interessant uitgangspunt te kunnen vormen voor een verdere opwaardering van de performance van pop- en rockmuziek als op zichzelf staande discipline binnen de muziek- en theaterwetenschappen, waarbij ook de opvoering van albums die niet als echte conceptplaat bekend staan toch volgens een op maat gemaakt paradigma geanalyseerd kunnen worden.

1. Het conceptalbum als veelbelovend startpunt

Voor er een stap wordt gezet in de richting van een uitgebreide analyse van een live uitvoering van rockmuziek als theateraal evenement, is het nodig om een verdere nuance aan te brengen indien we spreken over de theaterale en performatieve waarde van het moderne concert. Hoewel het mogelijk is om onder het mom van de *performance studies* nagenoeg ieder cultureel fenomeen, en dus ook ieder muziekconcert, te analyseren, is het niet zo dat dit onderzoek zich zal richten op een algemene studie van 'het concert'. De aandacht zal hier vooral uitgaan naar een bepaalde groep van muzikale performances. Deze groep kenmerkt zich door een zekere preoccupatie met een zekere plotvorming en met de opbouw van narratieve verhaallijnen doorheen de opvoering. We kunnen deze cluster van pop- en rockconcerten benoemen als opvoeringen die een *concept album* of *rock opera* ten tonele brengen. In *'Popular Music'* vinden we de volgende definitie in verband met deze termen:

*"Concept albums and rock operas are unified by a theme, which can be instrumental, compositional, narrative, or lyrical. In this form, the album changed from a collection of heterogeneous songs into a narrative work with a single theme, in which individual songs segue into one another. Concept albums first emerged in the 1960s as rock music aspired to the status of art, and some were accordingly termed 'rock operas'."*⁸

Bovenstaande definitie toont in welke mate een zekere vorm van plotstructuur aan de basis ligt wanneer men conceptalbums tracht te onderscheiden van het 'gewone' album. Deze samenhang tussen de nummers op zo'n conceptplaat kan zich op verschillende niveaus uiten. In kader van dit onderzoek vormen conceptalbums met een narratieve en/of lyrische thematische ontwikkeling veruit het meest interessante onderzoeksobject, aangezien de hoofdmoot van de aandacht in dit geval zal uitgaan naar de wijze waarop de verhalen die uitgedragen worden in bepaalde conceptplaten *on stage* opgevoerd worden.

⁸ Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, 7-8.

1.1 De voorbode van het conceptalbum: de liedcyclus

Voordat we het ontstaan en de verdere ontwikkeling van het conceptalbum bespreken, lijkt het interessant om enkele stappen terug te zetten in de muziekgeschiedenis. De opkomst van zogenaamde liedcycli in Duitsland en Oostenrijk in de 19^e eeuw kan een interessant startpunt vormen voor een bespreking van het fenomeen van de conceptplaat. Het verband tussen de liedcyclus en het conceptalbum werd vanuit een muziekhistorisch standpunt al aangehaald. Het werk dat hier als uitgangspunt zal dienen voor een korte bespreking van liedcycli als de grootouders van de conceptplaat is *'The Song Cycle'* (2010) van Laura Turnbridge, een uitgave van *Cambridge Introductions to Music*. Hierin schetst Turnbridge de opkomst van *Lieder* als populair genre (vrij 'simpele' liederen, vaak geschreven voor piano en één stem) als een gevolg van de opkomst van een nieuwe muzikale doelgroep, de hoogopgeleide middenklasse. Dit impliceerde dat er een grotere vraag was naar muziek op kleine schaal, bijvoorbeeld in de huiskamer, waardoor componisten een groter commercieel bewustzijn ontwikkelden. Dit biedt waarschijnlijk de meest directe verklaring voor zo'n grote productie aan *Lieder*. Verder haalt Turnbridge ook een tweede belangrijke factor aan die aan het ontstaan van liedcycli gekoppeld kan worden. Dit is de insteek van nationale identiteit die belangrijk werd als centraal thema van zulke cycli. De reden waarom dat nationalisme zo'n sterke band heeft met de *Liederkreis* of liedcyclus kunnen we vooral vinden in het feit dat deze muziekvorm een nauw verwantschap heeft met de Romantische literatuur. Gedichten en verhalen uit de Duitse Romantische traditie vormen vaak het onderwerp van Duitse liedcycli. Op deze manier lijkt het alsof liedcycli een logisch gevolg zijn van de ontwikkelingen binnen de Romantische literatuur. Romanticus *pur sang* Johann Gottfried Herder stelde al dat poëzie de muziek van de ziel was.⁹ Een muziekgenre dat in dergelijke mate door poëzie gevormd werd lijkt dus een logische volgende stap.

⁹ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press, 1953), 93.

Deze samenhang tussen de nationale identiteit en liedcycli zou volgens Turnbridge in nagenoeg heel Europa belangrijk blijven.¹⁰ We zien hiervan zelfs nog uitwassen in de populaire muziek van de 20^{ste} eeuw. Talrijke *country* en *folk*-platen handelen over bepaalde onderwerpen die als inherent Amerikaans gezien kunnen worden. Zo gaat het album *Dust Bowl Ballads* van Woodie Guthrie over een zeer specifieke periode uit de Amerikaanse geschiedenis (zie infra). Ook wanneer we een werk als *Born in the USA* (1984) van Bruce Springsteen bekijken als een neerslag van het leven van de Amerikaanse arbeider, zien we nog steeds het verwantschap tussen de liedcyclus en de nationale identiteit.

Wanneer we naar conceptalbums uit de jaren 70 en 80 van de 20^{ste} eeuw kijken, zoals we even verderop in deze tekst zullen doen, leek het mijns inziens aanvankelijk logisch om deze aan de muziekgeschiedenis te linken aan de hand van hun overeenkomsten met het genre van de opera. Zo bijvoorbeeld wanneer we naar de hoofdcasus van deze onderzoekspaper kijken, namelijk *The Wall* van Pink Floyd. De theatrale uitwerking *on stage* door middel van het gebruik van rekwisieten, decor, en het aan bod laten komen van verschillende personages en stemmen lijkt een directe opvolging te zijn van de rijke operageschiedenis. Ondanks deze sterke overeenkomsten tussen de soms erg theatrale uitvoering van conceptplaten en de traditie van de opera, ligt de echte samenhang tussen deze albums uit de 20ste eeuw en de klassieke muziekgeschiedenis in de relatie die het conceptalbum heeft ten opzicht van de liedcyclus. Wanneer men het werk van Turnbridge naleest wordt al snel duidelijk dat het 'genre' van de liedcyclus er één is dat van de meet af aan een belangrijke rol inneemt in de muziekwereld. Sinds de opkomst van deze oorspronkelijk Romantische vorm van muziek aan het eind van 18^e eeuw zien we dat het schrijven of componeren van een samenhangende reeks van nummers steeds opvallend aanwezig blijft.

Wanneer we ons vervolgens focussen op het performatieve element van het conceptalbum, hetgeen ons het meest interesseert in kader van dit onderzoek, kunnen we ook hiervan al een kiem ontdekken bij de *Liederkreis*. Zoals eerder al werd aangehaald, vormde de Romantische dichtkunst veelal het onderwerp van deze liedcycli, en de vertelling in eerste

¹⁰ Laura Turnbridge, *Cambridge Introductions to Music: The Song Cycle* (Cambridge: University Press, 2010), 3.

persoon is een vaak voorkomend element binnen deze Romantische poëzie. De persoonlijke expressie wordt dus erg belangrijk in dit soort dichtkunst, en de liederen die uit dit corpus aan gedichten en verhalen puren zijn bijgevolg ook vaak een vertelling van het persoonlijke gevoelsleven.¹¹ Aangezien het bij de uitvoering van *Lieder* en *Liederkreis* vooral gaat om het optreden van een enkele zanger of zangeres die door een piano begeleid wordt, zal het niet verbazen dat de persoonlijke boodschap die door de gezongen liederen wordt uitgedragen een uiting van de individualiteit van de vertolk(st)er lijkt zijn. Dit is performativiteit in zijn meest pure vorm; de zanger of zangeres transformeert als het ware in de eerste persoon van het verhaal. De fictie die verteld/gezongen wordt kan op deze manier uit de sfeer van het puur literaire discours gehaald. Omwille van het feit dat diegene die de liederen ten berde brengt niet enkel zingt, maar ook vertolkt, zouden we hier kunnen spreken van een theatrale muziekperformance. Onderstaand citaat wijst echter op het feit dat diegenen die *Lieder* of liedcycli vertolkten zichzelf niet steeds vereenzelvdigden met het hoofdpersonage van het verhaal:

“Where Stockhausen did come close to a style of performance we might recognize today was in his suppression of theatrical gestures. ‘You must not exhibit your personality in the concert hall, for there you are nothing but an interpreter of the poet and composer,’ he advised students.”¹²

Bovenstaand citaat gaat over Julius Stockhausen, een Duitse bariton die verschillende werken van Frans Schubert, waaronder enkele van zijn bekendste liedcycli zoals *Winterreise* en *Die Schöne Müllerin*, vertolkte na de dood van de componist.¹³ Hoewel hetgeen hier gezegd wordt op het eerste zicht misschien tegenstrijdig lijkt aan de theatraliteit van een muzikale performance, is dit niet gehaal waar. Meer zelfs, dit citaat zet nog eens extra in de verf dat het vertolken van die Romantische *Lieder* een heuse theatrale performance inhield. Wanneer het hier gaat om *‘his suppression of theatrical gestures’* lijkt het alsof Stockhausen zich wou weren tegen een te zeer gespeelde vertolking van de liederen. De zanger moet een kanaal zijn waarlangs de ideeën van de poëet en componist geëxposeerd kunnen worden.

¹¹ Laura Turnbridge, *Cambridge Introductions to Music: The Song Cycle*, 2.

¹² *Ibid.*, 44.

¹³ *Ibid.*, 44.

Hoewel Stockhausen de term *interpreter* hier lijkt te gebruiken als iets dat erg passief is, lijkt het tegendeel waar te zijn. Interpreteren is net een inherent performatieve praktijk, waarbij diegene die interpreteert iets toevoegt aan hetgeen overgebracht wordt. Hoewel dit, zoals uit het citaat blijkt, niet impliceert dat de vertolker een rol moet vertolken, duidt dit wel op het feit dat er een personage wordt neergezet. Dit mag erg letterlijk en lichamelijk geïnterpreteerd worden. Het feit dat de zanger (of zangeres) een stem geeft aan zowel componist, dichter en personage maakt hem (of haar) tot een *performer pur sang*. Hij cijfert zijn eigen persoonlijkheid namelijk in zekere mate weg en probeert gedeeltelijk in de huid te kruipen van iemand anders. Hier zou het interessant zijn om kort het schema van de drievoudige gelaagdheid van een performer aan te halen, die Philip Auslander puurde uit hetgeen Simon Frith schreef over performers in diens werk *'Performing Rites'*. Hierbij gaat het over het feit dat iedere performer in eerste instantie een gewoon persoon is, maar daarbovenop ook iemand is die zichzelf opvoert als performer én daarbij ook nog een specifiek personage neerzet.¹⁴ Wanneer we deze theorie koppelen aan bovenstaande quote in verband met Stockhausen, kunnen we opmerken dat de 'performer' bij *Liederkreis* zich op de tweede trap van deze drieledige indeling bevindt. De echte persoonlijkheid van de zanger of zangeres mag niet naar voren komen, maar het feit dat hij of zij nummers brengt als een *interpreter* van hetgeen poëet en componist schreven zorgt er wel voor dat we hier spreken van iemand die zichzelf opvoert als performer.

Wanneer we verderop in dit onderzoek het performatieve karakter van conceptalbums zullen bespreken, zal duidelijk worden dat de aard van de performance van pop- en rockmuziek erg ver verwijderd lijkt te zijn van wat hier als muzikale performance wordt aangeduid. Terwijl we hier spreken van een performatieve vertolking, iets dat zich enkel situeert ter hoogte van de zanger of zangeres van een bepaald lied of een liedcyclus, zullen we zien dat dit performatieve element immense proporties kan aannemen in de 20^{ste} eeuw. Het is op dit moment dat het conceptalbum inspiratie zal putten uit nog een ander genre uit de klassieke muziektraditie, namelijk de opera.

¹⁴ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (Michigan: The University of Michigan Press, 2006) ,4.

1.2 Het conceptalbum als strategie bij pop- en rockmuziek

Wanneer we nu gaan spreken over de moderne variant van liedcycli, gebruiken we de iets nieuwer klinkende term 'conceptalbum' of 'conceptplaat'. Het lijkt nuttig om te beginnen met het maken van een onderscheid tussen de verschillende soorten conceptplaten, zodat duidelijk wordt welke albums precies van belang zijn in een bespreking van de theatraliteit van de opvoering ervan. Gareth Shute maakt in zijn werk *'Concept Albums'*(2013) een opdeling tussen narratieve conceptalbums enerzijds, en thematische conceptalbums anderzijds. Waar het thematische vooral duidt op platen die enkele hoofdthema's uitdragen doorheen de verschillende nummers, wijst het narratieve op een specifiek verhaal dat in zo'n conceptplaat vervat zit. Zo kunnen we stellen dat het album *Dark Side of The Moon* van Pink Floyd een thematisch conceptalbum is, aangezien de nummers hier allen handelen over de grote problemen van het leven (tijd, geld, waanzin,...). *The Wall* daarentegen vertelt een duidelijk narratief verhaal, waarbij we kunnen spreken van personages en een specifieke plotontwikkeling. De nuance die hier gemaakt wordt is erg nuttig om te bekijken welke conceptplaten een interessant onderzoeksobject vormen met betrekking tot de live performance ervan. Het narratieve conceptalbum draagt namelijk veel meer mogelijkheden in zich om op theatrale wijze live 'gespeeld' te worden. Het lijkt logisch dat dit soort conceptalbum het meest gepast zal zijn om te onderwerpen aan een performatieve analyse. Om het belang van het conceptalbum binnen de algemene ontwikkelingen in de pop- en rockmuziek te bespreken lijkt het geboden om eerst een kort chronologisch overzicht te schetsen van de verschillende bands en genres waarbij dit conceptuele element sterk naar voren komt. Deze bespreking in vogelvlucht houdt min of meer de volgorde aan die Gareth Shute gebruikt in zijn naslagwerk over conceptalbums. Ik haal hier de voorbeelden aan die een belangrijke bijdrage leveren voor de totstandkoming van de conceptplaat als een theatraal object zoals we deze zullen bespreken aan de hand van Pink Floyd's *The Wall*.

Hoewel er vaak over *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, een album van The Beatles uit 1967, gesproken wordt als eerste conceptalbum, zien we dat er meer dan twintig jaar voor de release van dit album al over gethematiseerde platen gesproken kan worden. Zo kan het album *Dust Bowl Ballads* van Woodie Guthrie uit 1940 tellen als één van de eerste gethematiseerde platen binnen de folkmuziek.¹⁵ Met dit album vertelt Guthrie over de wijze waarop hij de zogenaamde 'Dust Bowl', de stof- en zandstormen van de jaren 30 in de US, heeft meegemaakt. De reden waarom *Sgt. Pepper's* meestal als startpunt en typevoorbeeld van het conceptalbum wordt bekeken lijkt vooral samen te hangen met de sfeer die deze monumentale plaat lijkt te omringen. Het showelement is erg belangrijk wanneer we deze plaat van naderbij bekijken. Zo stelt de titel van deze plaat meteen al een fictionele band voor. Paul McCartney kwam met het idee om een plaat uit te brengen waarbij ze niet zozeer The Beatles zouden zijn, maar eerder een *alter ego* of andere band zouden kunnen opvoeren. Op deze manier zouden ze op muzikaal vlak kunnen experimenteren zonder hiervoor verantwoording te moeten afleggen in kader van hun eerdere werk.¹⁶ Tijdens het eerste nummer op de plaat, titeltrack *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, wordt deze fictieve band geïntroduceerd. Verder komt het aspect van show en spektakel nog meermaals terug doorheen de verschillende nummers van de plaat. Zo lijkt het album soms de sfeer van een live-opname over te brengen, bijvoorbeeld door het geluid van een applaudiserend publiek te laten volgen op het eerste nummer. Hoewel niet alle nummers op het album een duidelijke link met elkaar lijken te hebben, wordt er dus wel een zekere sfeer van coherentie opgebouwd doorheen de plaat. Een ander element dat hier sterk aan heeft bijgedragen is het visuele aspect van dit album, de *cover art*. De albumhoes van *Sgt. Pepper's* is enorm herkenbaar en wordt vaak als een waar kunstwerk beschouwd. Het is deze cover die sterk bijdraagt aan de algemene indruk van het album, waardoor er een mythische sfeer gecreëerd lijkt te worden omtrent zowel de fictieve band als The Beatles zelf.¹⁷ Hier wordt al sterk duidelijk in welke mate het essentieel is om de ideeën die aan de grondslag liggen van een conceptalbum ook een visuele uitwerking te geven, iets dat in de bespreking van casus *The Wall* ook sterk aanwezig zal zijn.

¹⁵ Gareth Shute, *Concept Albums* (California: Investigations Publishing, 2013), 10.

¹⁶ Barry Miles, *Paul McCartney: Many Years From Now* (London: Secker & Warburg, 1997), 303-304.

¹⁷ Gareth Shute, *Concept Albums*, 12.

Vanaf eind jaren '60 lijkt het conceptalbum een gevestigde waarde te worden, vooral binnen het genre van de rockmuziek. Een band die erg belangrijk was voor de verdere ontwikkeling van het conceptalbum en die aangeduid kan worden als vaandeldrager voor de zogenaamde *rock opera* is The Who. Pete Townshend, gitarist en songwriter van de band, zou de term *rock opera* gebruikt hebben om te omschrijven wat hij wilde bereiken met de plaat *Tommy* (1969). Het opzet was om een album te maken dat volledig om één verhaallijn zou gaan. De manager van The Who was de zoon van een klassiek componist en reikte de formele kenmerken van de klassieke opera aan om het werk in een mooie structuur te gieten. Zo begint het album met een ouverture die als voorbode geldt voor de muzikale stukken die nog zullen volgen.¹⁸ De show *Tommy* werd live opgevoerd in verschillende operahuizen en werd in 1975 verwerkt tot een gelijknamige film. Het is duidelijk dat ook *Tommy* een erg interessante hoofdcasus zou zijn in kader van dit onderzoek. (Die eer is echter naar Pink Floyd's *The Wall* gegaan, omdat deze show tot vorig jaar nog live te bewonderen viel en bijgevolg een beter uitgangspunt vormt voor een performance-analyse.) Even later kwam Townshend met een even grootschalig project op de proppen, genaamd *Quadrophenia*, waarbij hoofdpersonage Jimmy vier verschillende persoonlijkheden zou bezitten die door de vier bandleden van The Who belichaamd werden.¹⁹ Ook hier kunnen we dus spreken van een sterk uitgedacht concept dat als basis diende voor de ontwikkeling van een album.

Terwijl Woodie Guthrie als een verteller van ware verhalen aangeduid kan worden, zien we dat we de andere voorbeelden die hierboven besproken werden binnen de traditie van psychedelische rockmuziek kunnen plaatsen. Hetgeen The Beatles en The Who willen overbrengen aan de hand van hun conceptplaten zijn fictionele werelden, waarbij onrealistische elementen zonder schroom worden geïntroduceerd als zijnde 'werkelijk'.

Deze bovennatuurlijke onderwerpen blijken een verdienstelijk onderwerp te blijven voor conceptalbums doorheen de jaren 70. Toekomstbeelden en *science fiction*-verhalen vieren hoogtij en dit gaat de rockwereld niet onopgemerkt voorbij. De persoon bij uitstek die zich vol overgave op het buitenaarde stort is David Bowie, sterrenkind *pur sang* en vaandeldrager van de zogenaamde *glam rock*. Het album *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* dat in 1972 werd uitgebracht, is ongetwijfeld te beschouwen als conceptplaat. Hoewel alle nummers op

¹⁸ Gareth Shute, *Concept Albums*, 30-31.

¹⁹ *Ibid.*, 35.

de plaat misschien geen rechtlijnig narratief verhaal trachten te vertellen, is het wel duidelijk dat ze allen bijdragen aan het schetsen van een beeld van hoofdpersonage Ziggy Stardust, een buitenaardse rockster die op aarde gekomen is om zijn boodschap over te brengen aan de mensheid. Aangezien er geen echte plotstructuur vervat zit in de opbouw van het album zouden we deze plaat aan de hand van de eerder geïntroduceerde dichotomie als thematische conceptplaat kunnen benoemen. Hoewel dit zou kunnen betekenen dat dit specifiek album zich minder leent tot een theatrale opvoering, aangezien er geen duidelijk verhaal naar voren wordt gebracht, is er een element dat in rekening moet worden gebracht dat het tegendeel kan bewijzen. David Bowie *is* namelijk Ziggy Stardust, of was dit alleszins gedurende de periode van de release van het album in juni 1972, tot in juli 1973, wanneer Bowie de dood van Ziggy verkondigde tijdens een show in Londen.²⁰ Het concept 'Ziggy Stardust' bevond zich dus niet enkel op het niveau van het album zelf. Bowie maakte zichzelf tot Ziggy, gaf interviews alsof hij nooit iemand anders geweest was en mat zichzelf een nieuw uiterlijk aan dat hem een bovennatuurlijke *touch* verleende. Het is dankzij deze inleving, het totaal opgaan in het verhaal, dat *Ziggy* tot één van de meest geslaagde conceptuele albums gerekend wordt. Net zoals bij de bovenstaande bespreking van *Sgt. Pepper's* al werd aangehaald kan een album met een sterk totaalconcept mythologiserend werken voor de artiest(en) die het album tot leven brachten, en dat is precies wat er bij Bowie *in extremis* gebeurd is. Door zichzelf volledig over te geven aan het idee van de *rockstar from outer space* heeft hij ervoor gezorgd dat deze plaat meer werd dan een conceptalbum. *Ziggy* werd een belichaamd idee. In plaats van allerlei visuele technieken in te schakelen bij live optredens of een film uit te brengen die de verhaallijn van het album extra in de verf zou zetten, kanaliseerde Bowie de kern van zijn album via zijn eigen lichaam.

We zien hier dat het conceptalbum niet te definiëren valt aan de hand van eenduidige elementen. De manier waarop een conceptalbum tot stand komt hangt zeer sterk af van de band of artiest die zich met een dergelijk project bezig houdt. Terwijl Woodie Guthrie een autobiografisch verhaal trachtte over te brengen aan de hand van zijn nummers op *Dust Bowl Ballads*, was het bij The Who van meet af aan de bedoeling om een fictieve wereld te evoceren die aan de hand van een mix van fictieve en werkelijke elementen werd opgebouwd. Bij David Bowie onderscheiden we dan weer een drang van de artiest om

²⁰ Roy Carr en Charles Shaar Murray, *Bowie: An Illustrated Record* (New York: Avon, 1981), 116.

buiten zichzelf te treden aan de hand van zijn album, waardoor hij niet enkel een verhaal maar ook een nieuwe persoonlijkheid ten toon spreidde. Wanneer we *The Wall* van Pink Floyd van naderbij bekijken zullen we een kans krijgen om al deze verschillende insteken met betrekking tot de opbouw van de conceptplaat verenigd te zien in één enkel werk.

Het werk van Pink Floyd wordt vaak onder de noemer *progressive rock* geplaatst, ook wel *prog rock* of *art rock* genoemd. *Prog bands* kwamen vooral op het voortoneel van de muziekwereld in de jaren 70 en hun werk zou zich in grote mate kenmerken door een zekere graad van complexiteit op muzikaal vlak. Binnen dit subgenre is het vooral opvallend dat Britse bands die als *prog* omschreven worden vaak één of meerdere bandleden bezitten die een opleiding binnen de kunstschool genoten.²¹ Dit was ook het geval bij Pink Floyd, aangezien gitarist Roger Waters, drummer Nick Mason en pianist/keyboardspeler Richard “Rick” Wright samen een opleiding architectuur volgden in Londen.²²

Zoals blijkt uit de benaming *art rock* trachten artiesten die onder het mom van dit genre werken meer te bereiken met hun muziek dan het schrijven van de nieuwste *#1 single* in de hitlijsten. *Progressive rock* wordt gezien als een genre dat de grenzen van drie minuten durende nummers drastisch probeert te verleggen. Het is een soort rockmuziek dat zich niet toelegt op het maken van albums vol korte nummers die de luisteraars meteen kunnen bekoren. Door veelal te werken met een langere tijdsspanne van de nummers en het gebruik van muzikale intermezzo's worden albums die als typevoorbeeld voor de *prog rock* gelden vaak als een geheel van onderling samenhangende muzikale werken gezien. Het feit dat binnen dit genre minder over albums gedacht wordt als een verzameling van veel korte nummers is uiteraard een ideaal uitgangspunt om enkele thema's en ideeën te laten meanderen doorheen de hele plaat. Deze grotere vrijheid in de tijd zorgde er ook voor dat er steeds meer aandacht uitging naar het muzikale verwantschap tussen de nummers op een plaat. *Progressive rock* zorgde er met andere woorden voor dat rockartiesten op zoek zouden gaan naar een veel meer klassieke muzikale basis voor het schrijven van nummers en het samenstellen van albums. Dit gaat vaak samen met een uitbreiding van gebruikte instrumenten. Zo zien we dat er op het Pink Floyd-album *Dark Side of the Moon* zowel

²¹ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll* (New York: Pantheon Books, 1981), 76.

²² Nick Mason, *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd* (London: Orion Books, 2004), 8.

gebruik gemaakt wordt van een vernieuwende, futuristische *keyboardsound* als van eerder klassieke arrangementen met strijkers.²³ De grotere mate van artistieke vrijheid en de mogelijkheid om een rijke muziekgeschiedenis te kunnen incorporeren in een vernieuwende *sound* was de ideale opstap voor vele bands om zich te wagen aan albums die zich op één of meerdere centrale thema's toespitsen. Bij Pink Floyd kwam deze artistieke aspiratie tot het schrijven van enkele conceptuele meesterwerken, die groeide uit deze progressieve vorm van rockmuziek.

Een ander genre waarin de conceptplaat sterk naar voren komt als albumformat is *metal*. Terwijl het conceptalbum veel minder sterk aanwezig leek binnen de meer populaire genres van de pop- en rockmuziek in de jaren 80 en 90, zorgden een groot aantal *metal*-artiesten ervoor dat de conceptplaat niet volledig in de vergetelheid terecht kwam.²⁴ Typevoorbeeld van het conceptalbum binnen de *metal*-scene is de plaat *Welcome to My Nightmare* (1975) van Alice Cooper. Hoofdpersonage Steven doormaakt een reeks nachtmerries die in de verschillende albumtracks aan bod komen en ontwaakt vervolgens, waardoor hij de lugubere situaties uit zijn enge dromen kan ontvluchten. Wanneer Cooper het album live bracht tijdens de tour in '75 werden deze nachtmerries op een zeer theatrale wijze op het podium gebracht, waardoor de sfeer van een horrorfilm geëvoceerd werd.²⁵ Er werd vervolgens ook een concertfilm van deze tour uitgebracht, met videomateriaal opgenomen tijdens een concert in de Wembley Arena in Londen.²⁶ Andere wereldsterren uit het *metal*-genre die het conceptalbum en daarbij horende spectaculaire live shows hebben aangewend zijn onder andere KISS, Blue Öyster Cult en Iron Maiden. De invloed die deze conceptplaten vanuit de *metal*-scene hadden op de verdere aanwending ervan in de jaren 90 en in de 21^{ste} eeuw valt niet te miskennen. Een belangrijk voorbeeld van iemand die putte uit zowel de concept-tradities van *glamrock* als van *metal* is Marilyn Manson, die met zijn uiterst theatrale verschijningen en tot in de puntjes uitgewerkte live tours een kind lijkt te zijn van zowel Bowies *Ziggy Stardust* als van Alice Cooper.

²³ Gareth Shute, *Concept Albums*, 91.

²⁴ *Ibid.*, 113.

²⁵ *Ibid.*, 114.

²⁶ "Alice Cooper: Welcome to my Nightmare," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://www.imdb.com/title/tt0075419/>.

1.3 Digitalisering van het conceptalbum

Met de opkomst van de digitale muziekmarkt leek het nagenoeg onmogelijk voor het conceptalbum om nog een echte *revival* mee te maken. Nu er de mogelijkheid is om via online *music stores* zoals iTunes individuele nummers te kopen met één muisklik zou het tijdperk van het album wel eens voorgoed voorbij kunnen zijn. En toch lijkt deze totale ondergang uit te blijven. Hoewel er binnen de hedendaagse populaire muziek uiteraard nog steeds veel aandacht wordt besteed aan het uitbrengen van *instant hits*, lijkt er sprake te zijn van een opnieuw groeiende aandacht voor het conceptalbum als interessant albumformat om een meer gelaagde muzikale boodschap de wereld in te sturen. Deze hernieuwde interesse kan worden gezien als een tegenreactie op de *one track*-cultuur die het gevolg is van de intrede van het MP3-formaat.²⁷ Artiesten lijken de aandacht te willen vestigen op het feit dat één enkel nummer minder waarde heeft wanneer het uit de context van het volledige album gehaald wordt. Deze onderlinge afhankelijkheid tussen het hele album en de individuele nummers is uiteraard nog veel meer prominent aanwezig wanneer we het over een conceptplaat hebben. Hetgeen de ondergang van het conceptalbum leek aan te kondigen lijkt dus paradoxaal genoeg een aanzet gegeven te hebben voor een verdere ontwikkeling ervan.²⁸

Een hedendaagse band uit de zogenaamde *indie rock*-scene die sterk bezig is met het maken van albums die een centraal thema uitdragen is *Arcade Fire*. Debuutalbum *Funeral* (2004) is een album dat reflecteert over verlies en het omgaan met de dood, een zwaarmoedig thema dat tot stand kwam tijdens de opnames van het album aangezien verschillende leden van de band te kampen kregen met het verlies van familieleden.²⁹ In 2007 werd deze plaat opgevolgd door *Neon Bible*, een album dat waarschijnlijk nog meer aanspraak kan maken op de status van conceptplaat dan zijn voorganger. Het album werd volledig opgenomen in een

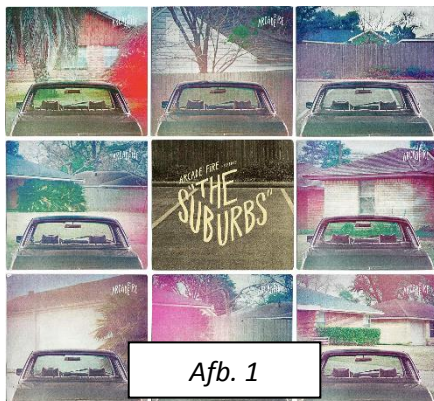
²⁷ Laura Turnbridge, *Cambridge Introductions to Music: The Song Cycle*, 184-185.

²⁸ Gareth Shute, *Concept Albums*, 156.

²⁹ Laura Sinagra, "The Listings: Sept. 9 – Sept. 15; ARCADE FIRE," *The New York Times*, 9 september 2005.

kerkje in Quebec dat door de band werd aangekocht en veranderde in een opnamestudio.³⁰ Deze plaat vormt een meditatie over geloof en moderniteit, waarbij het medium televisie als een nieuw soort van religieus rekvisiet gezien kan worden. De reden waarom we in het geval van *Neon Bible* zeker over een tot in de puntjes uitgewerkte conceptplaat kunnen spreken, kunnen we vinden in het feit dat het centrale onderwerp gebruikt wordt voor een grotere artistieke *output* dan enkel dit ene album. Zo deden ze in de *Neon Bible*-tour verschillende kleine kerkjes aan, naast meer gangbare concertlocaties. Verder werd een website met interactieve videoclip ontworpen voor één van de nummers van het album en volgde er in 2008 een film genaamd *Mirroir Noir* die een blik achter de schermen werpt tijdens de *Neon Bible*-tour.³¹ De film is een collage van live-beelden van shows en repetities, interviews en stukjes artistiek beeldmateriaal met betrekking tot religie, prekende dominees en televisieshows.

Ook de volgende albums van Arcade Fire kunnen tot de nieuwe generatie van conceptalbums gerekend worden. In 2010 zag *The Suburbs* het licht, een album dat geschreven werd naar aanleiding van een bezoek dat broers Win en Will Butler, beiden leden van de band, brachten aan de buurt waar ze opgroeiden als kinderen. Interessant



Afb. 1

gegeven in verband met dit album is het feit dat de plaat met maar liefst acht verschillende covers werd uitgebracht (zie afb. 1). Alle acht toonden ze een bepaalde auto op een oprit voor een huis in een buitenwijk. Deze interactieve strategie zorgde ervoor dat je als koper de keuze had om één van deze acht covers te kiezen. Het meest recente album van de band verdient

hier ook nog een eervolle vermelding, aangezien ze met hun plaat *Reflektor* (2013) enkele keren op het podium verschenen als 'The Reflektors', en niet als Arcade Fire. Dit spelen met een andere identiteit doet sterk denken aan *Sgt. Pepper's* van The Beatles en aan David Bowies *Ziggy Stardust*. Hier zien we duidelijk dat het performen van de eigen identiteit als artiest en het spelen met fictieve personaliteiten een terugkerend thema lijkt bij conceptalbums.

³⁰ Sean Michaels, "Inside the Church of Arcade Fire" laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://www.pastemagazine.com/articles/2007/04/inside-the-church-of-arcade-fire.html>

³¹ "Miroir Noir," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://www.imdb.com/title/tt1352383/>.

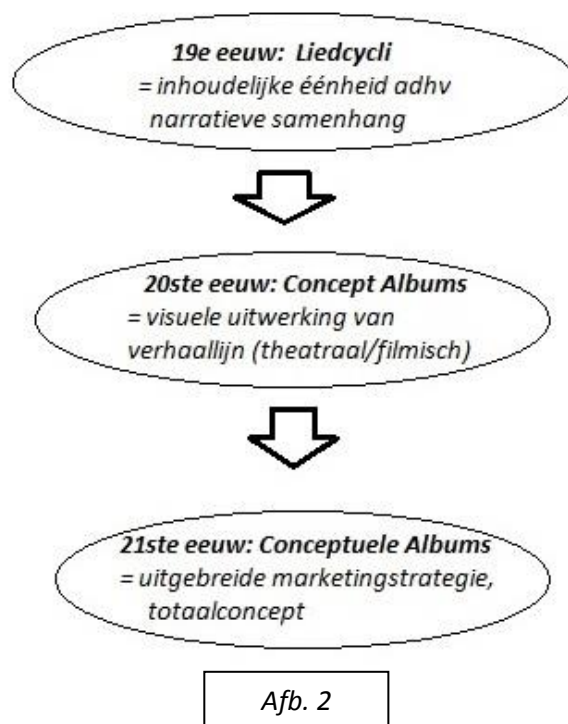
Arcade Fire is uiteraard niet de enige hedendaagse band die zich met overtuiging op de conceptuele mogelijkheden van albums stort. Ze zijn echter een erg dankbaar voorbeeld om aan te tonen hoe zeer er tegenwoordig nog met narratieve thema's en visuele uitwerkingen daarvan gewerkt wordt. Het lijkt alsof er een nog steeds groeiende interesse is met betrekking tot het aanwenden van artwork en interactieve media (bijvoorbeeld sociale netwerksites) om nieuwe platen te omschrijven met een conceptueel netwerk. Meer dan ooit lijkt het alsof het werken aan een album het puur muzikale overstijgt. Alle beschikbare middelen worden aangewend om niet enkel een plaat, maar een tot in de puntjes uitgedachte visie neer te zetten als band of artiest. Zo kunnen ook videoclipjes die voor de individuele nummers van een album worden gemaakt kunnen sterk bijdragen aan dit totaalconcept. Zo bijvoorbeeld bij het album *...Like Clockwork* (2013) van Queens of the Stone Age, waarbij er voor een deel van de nummers een geanimeerde videoclip werd voorzien die samen een kort verhaal leken te vormen. Hoewel de samenhang tussen de verschillende nummers op de plaat vooral sferisch leek te zijn, voegde het construeren van een filmische verhaallijn tussen enkele van de nummers ervoor dat er toch een narratief gevormd werd.

Enkele platen en artiesten uit de rockwereld die binnen dit kader zeker nog moeten worden aangehaald zijn bijvoorbeeld The Residents (*Meet The Residents*, *Third Reich Rock 'n' Roll*), Radiohead (*Ok Computer*, *In Rainbows*) en Arctic Monkeys (*A.M.*). Ook binnen de popmuziek zien we dat het conceptuele een belangrijke rol kan spelen, en dit in meest extreme mate bij Lady Gaga (*Born This Way*, *ARTPOP*).

1.4 Samenvattende these: conceptuele albums

Bovenstaand overzicht gaf een overzicht in vogelvlucht van de ontwikkeling van het conceptalbum vanaf de jaren 40 van de 20^{ste} eeuw tot nu, op basis van het naslagwerk 'Concept Albums' van Shute. We kunnen over een zeker hoogtepunt spreken met betrekking tot de productie van conceptplaten vanaf de jaren 60 tot en met de jaren 80. Hierna lijkt het alsof het conceptalbum onderdoek in de meer 'duistere' contreien van de rockmuziek en vooral een redelijk gangbaar format bleef binnen de *metal-scene*. Na een periode van stilte deed het conceptalbum echter opnieuw zijn intrede bij diverse subgenres van de rock- en popmuziek ten tijde van de millenniumwissel.

Als illustratie bij deze wederopstanding van de conceptplaat werd Arcade Fire besproken. Nu werd er bij dit voorbeeld, alsook bij de andere bands en albums die hierbij nog werden aangehaald, zowel over conceptalbums als over het conceptuele gesproken. Het lijkt geboden om hier even een nuance te maken tussen beide. Hoewel albums van Arcade Fire zeker als conceptplaten benoemd kunnen worden, lijkt het toch alsof er een wezenlijk verschil te vinden is tussen datzelfde soort album in de 20^{ste} eeuw. Met het ingaan van een nieuwe eeuw lijkt er een nieuw soort van conceptalbum te zijn ontstaan, en deze 'mutatie' zal ik hier aanduiden als het conceptuele album. Als conceptplaten de kinderen van de klassieke liedcycli genoemd kunnen worden, is er nu de mogelijkheid om deze stamboom aan te vullen met een nieuwe generatie. De evolutie van de conceptplaat mondt uit in een nieuwe geboorte (zie afb. 2).



Deze simplistische stamboom toont drie gelijksoortige ontwikkelingen binnen de muziekproductie, waarbij het conceptalbum zijn wortels kent in de liedcycli en het conceptuele album een verdere evolutie vormt van dat conceptalbum. Terwijl het onderscheid tussen liedcycli en conceptalbums erg duidelijk is, aangezien beide behoren tot een andere tijdsgeest en grotendeels ook tot een ander domein van de muziekwereld, is dit niet helemaal het geval wanneer we het verschil tussen conceptplaten en conceptuele albums trachten te maken. We zullen hier de specifieke kenmerken van deze drie stamboomelementen kort bespreken, waarbij we ons vooral richten op de mate waarin performatieve mogelijkheden bij ieder van de drie aanwezig zijn.

In het geval van de liedcycli spraken we al van de aanwezigheid van een kiem van performance, die zich vooral uit in de vertolking van de zanger of zangeres. Er is echter niet echt sprake van een show. De focus ligt hier voor het grootste deel op de liederen zelf, waardoor we de narratieve samenhang tussen de verschillende elementen uit de liedcyclus als meest kenmerkend kunnen aanduiden. De ideeën die worden uitgedragen aan de hand van liedcycli worden enkel door de muziek en teksten zelf uitgedragen. De inhoudelijke samenhang vormt bijgevolg de essentie van liedcycli. Dit is helemaal anders bij de conceptalbums in de 20^{ste} eeuw. Hier zien we namelijk dat de thema's die deel uitmaken van het album niet enkel met muzikale, maar ook met visuele middelen worden uitgedrukt. Dit is onder meer duidelijk door de grote mate van aandacht die uitgaat naar het ontwerpen van de albumhoes, zoals bij *Sgt. Pepper's* bijvoorbeeld het geval was, maar ook aan het belang van de *on stage*-uitwerkingen van de thematische verhaallijnen of thema's die in het album aan bod komen. Het conceptalbum lijkt een preoccupatie te ontwikkelen met de visuele impact van de behandelde onderwerpen. Hiervoor wordt zowel geput uit de strategieën van de podiumkunsten als uit die van de filmwereld. Er zijn verschillende wijzen waarop deze strategieën het podium van pop- en rockconcerten hebben gevonden. Bij David Bowie zien we dat het construeren van een *on stage*-persoonlijkheid erg belangrijk was, die overeenkomt met het hoofdpersonage van het album waarmee rondgetoerd werd (*Ziggy Stardust*). Een album als *Tommy* van The Who leende zich dan weer tot een filmische uitwerking van de ietwat absurde verhaallijn. Pink Floyd maakte voor verschillende van hun concertreeksen gebruik van uitgebreide technische middelen om visuele kracht te verlenen aan de onderwerpen van hun albums. Zo bijvoorbeeld bij het toeren met *The Dark Side of*

the Moon (1972-1973) , waarbij er uitgebreid gebruik werd gemaakt van beeldprojecties en lichteffecten.³² Bij de live performance van hun album *The Wall* (1980) haalde de band nog meer visueel spektakel boven om hun boodschap kracht bij te zetten (zie infra). Iemand als Alice Cooper haalde het filmische op het podium door sets op te bouwen tijdens zijn concerten die deden denken aan decors uit horrorfilms.³³ Uit deze verschillende voorbeelden wordt duidelijk dat het conceptalbum een erg hybride vorm van podiumkunst heeft veroorzaakt, waarbij invloeden uit de theaterwereld en het filmwezen naar believen worden samengebracht om een muzikaal werk live op te voeren. Het is precies om die reden dat de verdere aandacht in dit onderzoek vooral uit zal gaan naar deze interdisciplinaire vorm van podiumacts, aan de hand van het voorbeeld van *The Wall*.

Ter afsluiting van dit hoofdstuk over conceptalbums zullen we eerst echter nog even verder ingaan op een groep albums uit de 21^{ste} eeuw die eerder in deze tekst al als ‘conceptueel’ werd aangeduid. Deze verdere evolutie van het conceptalbum is mijns inziens een nieuwe vorm die de neiging tot het construeren van een thematisch of narratief samenhangend geheel van nummers koppelt aan een uitgebreide marketingstrategie. Het conceptgehalte van een album lijkt zich tegenwoordig niet langer te beperken tot dat ene specifieke album en de daarbij horende concerttour, maar strekt zich uit over het gehele imago van de band of artiest. Daarom zal er hier niet langer enkel over het concept van een bepaald album gesproken worden, maar eerder over het conceptuele, aangezien er een groter werkveld lijkt te ontstaan. Een vergelijking zal duidelijkheid scheppen met betrekking tot het verschil tussen conceptplaten en conceptuele albums.

Een werk als *The Wall* zet een duidelijk idee neer. Er wordt een verhaal geconstrueerd en dit verhaal uit zich in alle verschillende facetten van de uitwerking van dit album. De platenhoes, de concerttour, een bijhorende film,... Dit alles maakt deel uit van *The Wall*, past als het ware binnen het concept van deze plaat. Wanneer we dan kijken naar een werk als *Reflektor* van Arcade Fire, zien we dat er nog een stap verder gegaan wordt. Enerzijds is er, net zoals bij *The Wall*, een concept dat de kern uitmaakt. In dit geval kunnen we spreken van

³² Russell Reising, red., *‘Speak to Me’: The Legacy of Pink Floyd’s The Dark Side of the Moon* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2005), 28-29.

³³ Gareth Shute, *Concept Albums*, 113.

het album en de concerttour. Anderzijds is er een groter conceptueel kader dat veel meer inhoudt dan enkel het album zelf en de live performance ervan. Er wordt een *hype* gecreëerd, niet alleen om het album zelf maar ook om de band. Zo werd er nog voor er sprake was van een nieuw album een promotiecampagne gevoerd waarbij er een logo met enkel het woord 'reflektor' op muren in verschillende steden in de wereld verscheen.³⁴ We kunnen hier spreken van een marketingstrategie die over een langdurige periode wordt gepland en die de verwachtingen die het publiek heeft voor de *release* van het nieuwe album exponentieel doet stijgen. Deze neiging tot het kaderen van de *release* van een nieuw album binnen een groter netwerk van promotionele extraatjes is al sinds lange tijd eigen aan de muziekproductie van Arcade Fire. Het lijkt bijgevolg zo dat ieder individueel album dat wordt uitgebracht enerzijds een op zichzelf staand concept lijkt uit te dragen, en anderzijds dat het steeds wordt ingepast in het groter conceptueel kader dat de band al jarenlang opbouwt. Hiermee samen hangt meestal een goed uitgekende constructie van het imago van de band en artiest in kwestie. Dit zien we bijvoorbeeld sterk bij het laatste album van de Britse rockband Arctic Monkeys, *A.M.* (2013). De imagowissel van de band die plaatsvond bij het uitbrengen van hun nieuwste album is één van de redenen waarom er over een conceptuele plaat gesproken kan worden. Deze verandering in de persoonlijkheid van de artiesten of bandleden is niet vergelijkbaar met hetgeen Bowie deed met zijn *Ziggy Stardust*. Bowie was *Ziggy Stardust*, maar enkel gedurende de tour van het album in kwestie. Bij Arctic Monkeys gaat het eerder over het zichzelf aanmeten van nieuwe persoonlijkheden binnen een groter, conceptueel veld. Hoewel er zekere thema's terugkomen doorheen het album, is het niet volledig op zijn plaats om bij *A.M.* over een heuse conceptplaat te spreken. De nummers zijn veeleer episodisch en lijken geen groter verhaal te willen neerzetten. Toch kunnen we ongetwijfeld van een conceptuele plaat spreken, net omwille van de *feel* of sfeer die gecreëerd werd wanneer het album werd uitgebracht. Het is dat sferische, dit gevoel van eenheid in imago van de artiest(en), het artwork, de promotie en de muziek zelf, die het conceptuele veld zullen vormen.

³⁴ Claire Suddath, "Arcade Fire's Marketing Machine Rolls Out Reflektor," laatst geraadpleegd op 6 mei 2014, <http://www.businessweek.com/articles/2013-10-15/arcade-fires-marketing-machine-rolls-out-reflektor>

Een laatste band die zeker vermeld moet worden in kader van het conceptuele in de pop- en rockmuziek is The White Stripes, actief van 1997 tot 2011. Dit Amerikaanse rockduo, bestaande uit Jack en Meg White is waarschijnlijk één van de rockgroepen die het meest consequent waren in het verschaffen van een welomschreven conceptueel kader bij ieder album en iedere live performance. De volledige bespreking van deze band als ‘conceptueel’ verdient hoogstwaarschijnlijk een hele onderzoekspaper op zich. Hier zal echter slechts kort worden ingegaan op één bepaald aspect van de groep. Zonder hun platen als conceptalbums te willen benoemen, beperkt het ‘conceptuele’ zich bij deze band niet tot ieder afzonderlijk album op zich. Het is eerder zo dat alle creatieve output van de band zich ontwikkelde binnen een op voorhand sterk afgebakend idee. De meest duidelijke en visueel sterke manier waarop dit gebeurde was door er resoluut voor te kiezen enkel de kleuren wit, rood en zwart te gebruiken bij het ontwerpen van het *artwork* voor alle zes albums die ze hebben uitgebracht. Dit kleurenpalet was ook steeds aanwezig bij publiciteitsfoto’s en bij live performances. Jack White zegt het volgende over de keuze voor dit rigoureuze kleurgebruik:

“It came from peppermint candy. I also think they are the most powerful color combination of all time, from a Coca-Cola can to a Nazi banner. Those colors strike chords with people.”³⁵

Door resoluut te kiezen voor een sterke restrictie op vlak van kleurgebruik voor alles wat met deze band te maken had, is dit visuele aspect van de band tot een uithangbord geworden. Dit toont hoe het aanhouden van een bepaalde visuele stijl een groep of artiest binnen een zeker conceptueel raamwerk kan kaderen. Hoewel ook de muziek van The White Stripes een erg uniek karakter heeft, zien we hier dat het visuele aspect bij het maken en performen van albums een even grote mate van conceptuele impact kan hebben indien het goed wordt uitgewerkt.

³⁵ David Fricke, “White On White,” *Rolling Stone Magazine*, nr. 982 (2005).

Concluderend kunnen we stellen dat het conceptalbum vandaag nog steeds van belang is in de wereld van de pop- en rockmuziek. Het lijkt echter nodig om een nieuwe invulling te geven aan het begrip, aangezien de muziekindustrie in veel grotere mate een interactieve ruimte geworden is in de 21^{ste} eeuw. De creatie van een album behoort niet langer enkel nog tot het terrein van de muziekindustrie, en heeft steeds meer behoefte aan de input van grafische vormgevers, webdesigners, promotionele experts... Met de term 'conceptuele albums' wordt er een poging gedaan om deze grote lading te dekken.

Onze aandacht zal nu echter weer volledig gericht worden op het conceptalbum *pur sang*, en meer bepaald op één van de meest megalomane projecten uit de geschiedenis van de conceptplaat: *The Wall*.

2. The Wall als hybride meesterwerk

“The Wall went from an idea to an operatic concept album to an incomparable multimedia concert experience to a full length movie to a post-Floyd concert special at the Berlin Wall itself and back to an experience as Roger Waters brought his concert tour The Wall Live to the world. Like the band itself, The Wall has so many “bricks” that each deserves its own analysis. As Hamlet said, “The play’s the thing”.”³⁶

Bovenstaand citaat uit een artikel van J.C Macek voor online cultuurmagazine ‘PopMatters’ balt de opvoeringsgeschiedenis van Pink Floyds *The Wall* op een zeer geschikte manier samen. De volgorde die aangehouden zal worden gedurende deze bespreking van *The Wall* in zijn verschillende uitgangsvormen volgt dan ook deze chronologische opbouw. Er zal eerst kort gesproken worden over de totstandkoming van het conceptalbum zelf in 1979. Vervolgens wordt er overgegaan op een analyse van de theatrale opvoering van *The Wall* tijdens de tour van 1980-1981, en de uitgave van de gelijknamige film in 1982. Hierna is het de beurt aan de eenmalige herneming van de live performance van *The Wall*, ter ere van de val van de Berlijnse muur, die in juli 1990 werd opgevoerd. Tot slot is het dan de beurt aan de concerttour *The Wall Live*, die liep van 2010 tot 2013, waarbij Roger Waters in hogere mate kritiek levert op oorlog en dictatoriale regimes aan de hand van een herwerking van de vormtaal van de originele show uit 1980. Het didactisch materiaal waarvan wordt uitgegaan bij het bespreken van de originele concerttour in 1980-1981 en van de herneming ervan in 2010-2013 beslaat een integrale opname van beide shows op YouTube, respectievelijk opgenomen in New York in 1980 en in Istanbul in 2013. Voor de bespreking van deze laatste concerttour wordt er ook gebruik gemaakt van door mezelf opgenomen materiaal uit 2011 in Antwerpen. De twee gebruikt YouTube-filmpjes waarover hier gesproken wordt worden rechtstreeks opgenomen in de bibliografie van dit onderzoek. Voor de analyse van *The Wall* in Berlijn 1990 en van de film werd er gebruik gemaakt van officieel uitgebrachte dvd’s.

³⁶ J.C. Macek, “The Cinematic Experience of Roger Waters’ ‘The Wall Live’,” laatst geraadpleegd op 2 mei 2014, <http://www.popmatters.com/column/162226-the-cinematic-experience-of-roger-waters-the-wall-live/>.

2.1 “From an idea to an operatic concept album...”

De indirecte aanzet om met een album als *The Wall* op de proppen te komen, zou te vinden zijn in juli 1977. Tijdens een concert in het Olympisch Stadium van Montreal, binnen het kader van de *In The Flesh*-tour, verliest Roger Waters, bassist bij Pink Floyd sinds het ontstaan van de band in 1964, zijn geduld. Een groep luidruchtige fans irriteerden hem zodanig dat hij uit woede op hen spuwde.³⁷ Volgens Waters zelf was dit een uiting van de afkeer die hij begon te voelen met betrekking tot het optreden voor massa's in stadia en grote concertzalen. Hoe groter en succesvoller Pink Floyd werd, hoe meer hij te kampen kreeg met deze gevoelens van vervreemding, vooral ten opzichte van de fans.³⁸

Roger Waters trok met enkele ideeën voor een nieuw album naar de studio in 1978, waar hij zijn materiaal voorstelde aan de rest van de band. Gewapend met twee verschillende concepten vertelde hij hen dat hij van plan was één van de twee voorstellen later als soloalbum op te nemen, en liet hij zijn collega's vervolgens kiezen welk concept ze wilden gebruiken om als band uit te brengen. De band koos voor *Bricks in the Wall*, dat in 1979 als *The Wall* zou worden uitgebracht. Het andere album, *The Pros and Cons of Hitchhiking*, bracht Waters solo uit in 1984.³⁹ Het feit dat Waters met het idee voor dit album kwam, en dat hij tweeëntwintig van de zesentwintig nummers op de plaat schreef, benadrukt het enorme aandeel dat hij heeft in het ontstaan en de ontwikkeling van dit album. Het dubbelalbum beslaat in het totaal bijna anderhalf uur, wat op zich behoorlijk lang is voor een album. Toch is de lengte van het album niet enkel hetgeen *The Wall* tot een episch conceptplaat maakt. Zo kan de plaat *Dark Side of the Moon*, die Pink Floyd zes jaar eerder uitbracht, met 'slechts' zesenzeventig minuten muziek, ook als conceptplaat benoemd worden. Het grote verschil tussen beide platen ligt in de wijze waarop ze 'conceptueel' genoemd kunnen worden. Terwijl we bij *Dark Side* kunnen spreken van een narratief verloop waarbij de zware onderwerpen van het leven worden aangesneden (het verstrijken van tijd, op geld belust zijn, dood, waanzin...) is er geen sprake van een verhaal in de strikte zin van

³⁷ Gerald Scarfe, *The Making of Pink Floyd: The Wall* (New York: Da Capo Press, 2010), 51.

³⁸ Roger Waters, “The Wall – Song by Song,” interview door Tommy Vance, laatst geraadpleegd op 22 april 2014, <http://www.pink-floyd.org/artint/98.htm>.

³⁹ Mark Blake, *Comfortably Numb – The inside story of Pink Floyd* (New York: Da Capo Press, 2008), 258-259.

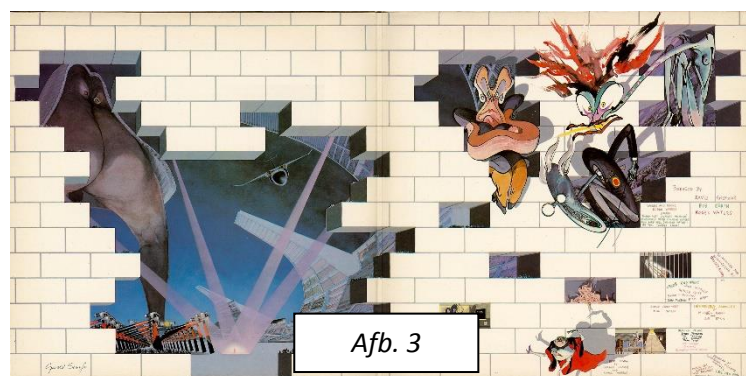
het woord, aangezien er bijvoorbeeld geen specifieke personages zijn die centraal staan. Bij *The Wall* is dit wel het geval. Zesentwintig nummers lang wordt het verhaal van Pink verteld, waarbij ieder nummer over een bepaald gevoel of een bepaalde gebeurtenis handelt. Hierin ligt dan ook de mogelijkheid tot een bespreking van *The Wall* als een *rock opera*. Het verhaal wordt namelijk verteld met behulp van de nummers, net zoals de aria's in een opera het narratief verloop voortstuwen. Het feit dat deze plaat maar liefst een uur en twintig minuten duurt lijkt in dit licht heel wat minder verwonderlijk.

Het verhaal dat doorheen het album wordt uitgedragen kan beschouwd worden als een semi-biografisch epos waarin hoofdpersonage Pink opgroeit zonder vader en met een overbeschermende moeder. Roger Waters groeide namelijk zelf op zonder vader, aangezien deze om het leven kwam als soldaat in de Tweede Wereldoorlog. Wanneer hoofdpersonage Pink opgroeit, wordt hij een rockster die vervreemd raakt van de wereld om zich heen en die uiteindelijk ten onder gaat aan zijn eigen roem. Pink beseft dat hij een monster geworden is en onderwerpt zichzelf aan een innerlijke berechting waarna hij eindelijk de muur die rond hem geconstrueerd werd kan doen instorten. De gevoelens die Waters had met betrekking tot het sterrendom van de rockartiest worden op deze manier uitvergroot in het verhaal. Hij geeft hier in zekere zin een vooruitblik op wat er zou kunnen gebeuren met zichzelf en met Pink Floyd, wanneer de negatieve gevoelens die gepaard gingen met de groeiende populariteit van de band de overhand zouden gaan nemen. Het gevoel dat volgens Waters aan de basis lag van de totstandkoming van dit album wordt gevisualiseerd aan de hand van de metafoer van de muur, die staat voor isolatie en aliënatie. Doorheen de lyrics van het album zien we dan ook dat er veelvuldig gebruik wordt gemaakt van zinsneden die de metaforische muur steeds hoger en ondoordringbaarder maken. *All in all it's just another brick in the wall*. Dit gegeven van een steeds hoger groeiende muur is dan ook het structurerend principe van de live opvoering van dit album. Er werd voor gekozen om de concerttour van *The Wall* te laten draaien rond één belangrijk visueel element: een gigantische muur die gedurende de show zou worden opgebouwd, waarachter de bandleden en andere muzikanten geleidelijk aan zouden verdwijnen.

Interessant (en niet onbelangrijk) detail met betrekking tot de opbouw van de plaat schuilt in de eerste en de allerlaatste woorden die te horen zijn wanneer men naar *The Wall* luistert. Helemaal aan het begin wordt er ‘...we came in’ gezegd. Dit is het tweede deel van een zin, die pas volledig wordt wanneer we op het einde van de plaat een zacht ‘Isn’t this where...’ ontwaren. Het feit dat het laatste nummer een vraag stelt die pas wordt afgemaakt wanneer het album opnieuw vanaf het begin wordt opgezet duidt op het cyclische karakter van de onderwerpen die in *The Wall* gepresenteerd worden. De gevoelens van vervreemding die hoofdpersoneage Pink ondergaat lijken een behoorlijk universeel karakter te hebben, aangezien iedereen wel eens te kampen krijgt met gebeurtenissen die kunnen leiden tot onverschilligheid en isolatie. Het bouwen van een mentale muur is met andere woorden een proces dat steeds opnieuw en overal kan plaatsvinden. We kunnen dit cyclische karakter ook doortrekken naar de live performance van de show, waarbij de muur steeds opnieuw wordt opgebouwd om hem vervolgens weer af te breken, en dan weer op te bouwen (zie infra)...

De platenhoes is een ander, even belangrijk element dat helpt bij het uitdragen van gevoelens van afsluiting en eenzaamheid. De vormgeving van de plaat gebeurde door illustrator Gerald Scarfe. Hij zou later ook de animatiescènes vormgeven die gebruikt werden tijdens de tour van het album *The Wall* en was regisseur van de geanimeerde stukken in de gelijknamige langspeelfilm (zie infra). Het buitengewoon simplistische ontwerp van de platenhoes is opmerkelijk. Het

betreft een volledig witte muur, opgebouwd uit identieke stenen. De binnenkant toont diezelfde muur, maar in fases van opbouw/verval. Doorheen gaten in de muur zijn de belangrijkste



personages van het verhaal te zien (zie afb. 3). Het ontwerp van deze albumhoes is duidelijk het beginpunt voor de manier waarop de live performance van *The Wall* visueel zou worden vormgegeven. De muur als albumcover en als *larger than life*-barricade tussen publiek en performers tijdens de tour is misschien wel één van de meest indrukwekkende visuele statements die ooit gemaakt werden. In het volgende onderdeel zullen we verder ingaan op de *on stage* uitwerking van dit statement.

2.2 “...to an incomparable multimedia concert experience...”

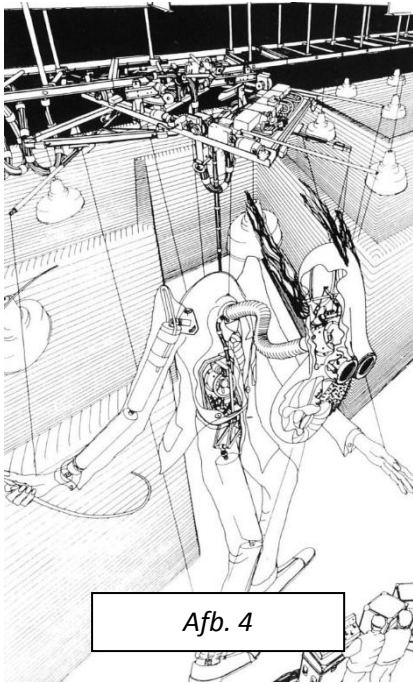
Zeven februari 1980, Los Angeles Memorial Sports Arena. De eerste opvoering van *The Wall*, een monsteronderneming die hierna nog dertig keer opnieuw herhaald zou worden, gaat van start. Voor de concertbezoekers moet nagenoeg meteen duidelijk geworden zijn dat dit geen rockconcert zou worden in de gangbare betekenis van het woord. Het feit dat er geen staanplaatsen voorzien werden, zegt genoeg: dit zou een spektakel worden, iets om naar te kijken, niet om gewoon wat bij te staan meewiegen op de muziek. Ook de vormgeving van het podium leek niet thuis te horen op een rockconcert. Aan weerszijden van het ‘speelvlak’ was aan het begin van de show al de aanzet van een immens grote nog te construeren muur te onderscheiden. Met deze setting lijkt Pink Floyd duidelijk nog een stap verder te gaan dan het soort theatrale shows die door David Bowie en Alice Cooper in de jaren 1970 opgevoerd werden. Hoewel ook deze al een hoge mate van visuele theatraaliteit vertoonden, is het zo dat er met *The Wall* een brug werd geslagen tussen het rockconcert en het theater en de opera op een manier die tot dan toe ongezien was. Technische en logistieke leiders van dit megalomaan stukje podiumontwerp waren Mark Fisher en Jonathan Park.

De *stage setting* van *The Wall* wordt bovenal gekenmerkt door zijn bovenmenselijke proporties en door het gebruik van een groot aantal rekwisieten. Het opbouwen en afbreken van dit soort decor is een onderneming die erg precies georkestreerd en berekend moet worden. Doorheen de eerste helft van de show wordt er een muur geconstrueerd die bestaat uit grote ‘bakstenen’ van wit karton, waarbij er vanaf weerszijden van het podium naar het midden toe gewerkt wordt. Hierbij is de timing enorm belangrijk, aangezien het plaatsen van de laatste steen precies moet samenvallen met de laatste woorden die Waters zingt om het eerste deel van de show te beëindigen. Terwijl er een triest en jammerend nummer genaamd ‘*Goodbye Cruel World*’ weerklinkt doorheen de zaal, wordt de scheiding tussen de artiesten en hun fans absoluut gemaakt. Dit is dan ook een sleutelmoment, zowel in het verhaal dat gebracht wordt als in de performance zelf, met relatie tot het aanwezige publiek. Leadzanger Roger Waters spreekt hier de woorden van hoofdpersonage Pink uit, die op een punt in zijn leven komt waarop hij zich niet langer ‘in de wereld’ voelt. Het is echter onmogelijk om op een moment als dit een duidelijk onderscheid te kunnen maken tussen de persoon Roger Waters en zijn fictief personage. Wanneer hij zingt: ‘*Goodbye all you people,*

there's nothing you can say to make me change my mind. Goodbye,' wordt duidelijk dat hij het hier heeft over de erg persoonlijke gevoelens die aan de basis lagen voor de totstandkoming van dit album, en dat hij niet enkel een nummer brengt. Hoewel muziek in de meeste gevallen een uiting is van emoties en het innerlijke gevoelsleven is het opmerkelijk hoe deze onderliggende emoties de essentie van dit album, en de opvoering ervan, uitmaken. Hierin zien we dat de opvoering van *The Wall* op een bepaalde manier meer met het theater dan met het rockconcert overeen lijkt te komen. Het lijkt dan ook logisch dat de prangende gevoelens van eenzaamheid en aliënatie op een erg theatrale en grootse wijze worden weergegeven door Waters en co, zowel door het gebruik van het format van het conceptalbum als door de keuze voor een concerttour die erg veel aan de opera en het theater lijkt te ontleen.

Wanneer we naar het gebruik van rekwisieten en decorstukken kijken lijkt 'groots' ongetwijfeld de gepaste term te zijn. Zoals al werd vermeld construeren de crewleden iedere show opnieuw een enorme muur op podium. Deze onderneming op zich zou al een eervolle vermelding in de geschiedenis van het rockconcert verdienen. Het blijft echter niet bij een 'simpele' muur. Doorheen de show passeren ook drie gigantische, opblaasbare marionetten de revue. Deze poppen werden ontworpen door Gerald Scarfe, de cartoonist die ook de illustraties op de albumhoes verzorgde. De marionetten kunnen we als een soort van acteurs beschouwen, aangezien ze drie belangrijke personages uit het verhaal van *The Wall* representeren. De meest iconische van deze drie poppen is ongetwijfeld de *larger than life*-versie van 'The Schoolmaster', die zijn opwachting in de show maakt na een kwartier, tijdens het nummer *Another Brick in the Wall pt. 2*. Deze sadistische leerkracht van hoofdpersonage Pink is één van de vele aanleidingen voor Pinks gevoelens van waanzin. Het feit dat hij op zo'n monsterachtige en bedreigende wijze wordt afgebeeld toont hoe groot de invloed van dit soort van autoritaire personen kan zijn. De manier waarop de pop over het podium lijkt te zweven evocert ook een vervreemdingseffect bij de kijker. Ten eerste omdat het hier gaat om een rockconcert, waarbij dit soort van showelementen niet vaak gezien worden. Hier wordt nog maar eens benadrukt dat *The Wall* niet zomaar een live vertolking van muziek inhoud, maar een uitgekende, theatrale verhaallijn op het podium brengt. Vervolgens lijkt de pop ook een zekere mate van autonomie te bezitten, net omwille van het

feit dat deze zich op eigen houtje over het podium lijkt te bewegen. Bijgevoegde afbeelding toont de ingenieuze wijze waarop dit effect mogelijk gemaakt wordt (zie afb. 4). Door het gebruik van mobiele kranen kan de beweging van de marionet onzichtbaar gestuurd worden. Dit ene rekwisiet geldt als een goed voorbeeld voor de perfect uitgewerkte technische ondersteuning die *The Wall* zijn immense, en tot in de puntjes georkestreerde show opleverde.



Een ander technisch gegeven dat deze concertshow naar een hoger niveau tilt is het gebruik van de volledig opgebouwde muur als projectiescherm tijdens de tweede helft van de show. Nadat de band volledig wordt afgesloten van het publiek kan men de toeschouwers niet zomaar de rest van de tijd tegen een witte muur laten aankijken. Deze leegte was het perfecte doek voor een schilderachtige weergave van de ideeënwereld van hoofdpersonage Pink. Er zijn drie 35mm filmprojectors in de zaal aanwezig die gebruikt worden om bizarre animatiefiguren van de hand van Gerald Scarfe op immense schaal tot leven te wekken.⁴⁰ Op de witte muur ontvouwen zich plots beelden die vooral volgens een associatieve methode aan elkaar gekoppeld worden. Het is hier nog maar eens erg duidelijk dat het benoemen van *The Wall* als rockconcert de lading niet geheel dekt. Op het moment dat de muur vervolledigd wordt, is de essentie van de live-performance van muziek teniet gedaan: het publiek ziet de bandleden niet meer. De live ervaring wordt een ambigu gegeven wanneer men de performers niet langer aan het werk ziet. Dit gevoel van bevreemding wordt echter tegemoet gekomen door een plaatsvervangende show, waarbij het artwork van het album tot leven komt op de scheiding tussen toeschouwers en performers. De visuele uitwerking van de wereld van *The Wall* fungeert op dit moment als doorgeefluik tussen artiesten en fans. De muziek wordt omgezet in beelden die even vloeiend lijken te bewegen als de muziek zelf. De surrealistische, erotische en soms vrij beangstigende beeldentaal van Scarfe

⁴⁰ Paul Powell Jr., "The 1980/81 Wall Concert Performances in Detail," laatst geraadpleegd op 22 april 2014, <http://www.brain-damage.co.uk/the-wall/the-1980-81-wall-concert-performances-in-detail.html>.

past nagenoeg perfect bij hetgeen al uit de muziek spreekt. Het is nu belangrijk om even stil te staan bij hetgeen er bij de toeschouwer teweeg werd gebracht toen er zo'n plotse verandering in manier van kijken verwacht werd in één en dezelfde show. Er wordt gedurende de opvoering van *The Wall* van begin af aan al een concert-theater-hybride gepresenteerd aan de toeschouwer. Deze tussenvorm wordt vervolgens ook nog verrijkt met een filmervaring die volledig in de show geïncorporeerd zit. We kunnen bijgevolg spreken van een erg multimediale ervaring voor de kijker. Live muziek, hetgeen normaal gezien het hoofbestanddeel uitmaakt van een rockconcert, is hier zeker geen alleenheerser. Zowel het decor als de geprojecteerde beelden zijn meer dan een simpele aanvulling op de muziek, ze vormen een essentieel onderdeel van de opvoering.

Het opbouwen van de muur gedurende de show heeft echter niet enkel het doel om een projectiescherm te construeren voor het tonen van de filmbeelden van Scarfe. Door de muur zelf als mobiel rekwisiet te gebruiken wordt tijdens de rest van het concert gespeeld met de ruimtelijke mogelijkheden van zo'n immens doorkijkluik. Aangezien bepaalde 'stenen' uit de muur gehaald kunnen worden, is het mogelijk om verschillende kleinere 'scènes' te tonen aan het publiek. Zo wordt er tijdens het nummer '*Nobody Home*', derde nummer na de pauze, een kleine huiskamer getoond aan het publiek waar we Roger Waters in een fauteuil zien zitten terwijl hij zingt. Hierna wordt de muur echter weer een ondoordringbaar geheel. Even later, bij '*Comfortably Numb*', verschijnt Waters dan weer voor de muur, terwijl gitarist David Gilmour helemaal bovenaan te zien is. Door hem als het ware op de muur te plaatsen wordt het belang van de toen al legendarische gitaarsolo van dit nummer ook visueel in de verf gezet. We kunnen de muur in dit kader beschouwen als een soort perspectiefmachine die de blik van de toeschouwer bewust naar bepaalde elementen in de show doet uitgaan. Dit gegeven van het geleiden van de blik van de toeschouwer via de *stage setting* om hem te helpen met het begrijpen van het verhaal dat getoond wordt, is iets dat we eerder als een strategie uit de theaterwereld kunnen benoemen dan als iets dat eigen is aan het concert.

Bovenstaande korte bespreking van enkele van de meest opvallende technische elementen uit de show maakt meteen duidelijk dat er verschillende aspecten uit zowel de podium- als de beeldende kunsten samen werden gebracht om *The Wall* mogelijk te maken. Er zal nog wat dieper op deze technische elementen worden ingegaan wanneer verderop de hernemingen van *The Wall* in 1989 en in 2012 worden besproken.

Tot nu toe werd er vooral gesproken over het theatrale karakter van de show als gevolg van het gebruik van rekwisieten, decorstukken en technische hoogstandjes. Er is echter nog een ander belangrijk element dat ervoor zorgt dat deze concerttour in de jaren 80 meer was dan een 'gewoon' rockconcert. Het element in kwestie is de performativiteit die uitgaat van de personen die op het podium aanwezig zijn. Hierbij gaat het dus vooral over de mate waarin de leden van de band, en leadzanger Roger Waters in het bijzonder, een theatrale versie van zichzelf lijken neer te zetten. Zo is het alvast opmerkelijk dat Waters zijn initiële functie in de band als bassist grotendeels overdraagt aan muzikant Andy Brown doorheen deze concertreeks, zodat hij zich beter kan concentreren op zingen en acteren.⁴¹ Philip Auslander schreef in kader van de muzikale performance een erg interessant artikel, waarin hij verder ingaat op het feit dat een artiest die muziek live brengt steeds een bepaalde versie van zichzelf neerzet, namelijk die van zijn 'muzikale persona'. De performer is met andere woorden al een andere versie van zichzelf, voert zichzelf als het ware op als artiest, vanaf het moment hij zijn 'speelvlak' betreedt.⁴² Het wordt vervolgens interessant wanneer de muzikale persona (hier: Roger Waters als artiest) ook nog eens expliciet een personage neerzet (hier: Roger Waters als hoofdpersonage Pink). Ook hier kunnen we er het schema van de drievoudige gelaagdheid van de performer die Auslander las bij Simon Frith even aanhalen. Dit werd al aangehaald bij de bespreking van het performatieve aspect van de *Liederkreis* en handelt over het feit dat iedere performer in eerste instantie een gewoon persoon is, maar daarbovenop ook iemand is die zichzelf opvoert als performer én daarbij ook nog een specifiek personage neerzet.⁴³ In het geval van *The Wall* kunnen we deze driedeling duidelijk onderscheiden, aangezien Roger Waters in eerste instantie zichzelf is, en hij dit werk vanuit die erg persoonlijke gevoelens heeft gecreëerd. Vervolgens brengt hij dit verhaal op het podium tot leven, waarbij hij dus een muzikale performer wordt, als bassist en als zanger. Tot slot vertolkt hij geregeld de rol van het hoofdpersonage van het verhaal, Pink, waardoor hij bovenop zijn performance ook nog een acteerprestatie neerzet. De andere bandleden lijken zich eerder te bevinden op het tweede niveau van de driedeling waar Auslander het over heeft, ze zijn muzikale performers maar vertolken geen expliciete fictieve rol doorheen de show. Deze gelaagdheid van de performer maakt dat *The Wall* lijkt

⁴¹ "The 1980/81 Wall Concert Performances in Detail."

⁴² Philip Auslander, "Musical Personae," *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 100-119, 102.

⁴³ Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, 4.

te spelen met verschillende realiteiten, en het is dat spel dat het sleutelement in deze concerttour lijkt te zijn.

Doorheen de show wordt er steeds een bepaalde tegenstelling aangehouden. Deze dichotomie bevindt zich op het niveau van de werkelijkheidswaarde van iets als een concert of een theaterstuk: wat is realiteit en wat is in scène gezet? Deze tweedeling wordt van meet af aan geïntroduceerd bij de originele live performance van *The Wall*, doordat er aan het begin van elk optreden iemand op het podium gebracht wordt die de band aankondigt, voorafgegaan door een oplijsting van alle dingen die verboden zijn tijdens het optreden (foto's trekken, vuurwerk afsteken...). Deze persoon hoort echter zelf bij de show, hoewel dit absoluut niet zo overkomt voor de toeschouwers. De inleiding op de eigenlijke show lijkt bijgevolg een soort drempelmoment te zijn, waarop de werkelijkheid verlaten wordt door ze erg subtiel in scène te zetten. Nick Mason, toenmalige drummer van de band, schreef hier het volgende over in zijn boek over zijn jaren bij Pink Floyd:

“As the show began, it would be introduced by a compère, a combination of MC and radio DJ designed to heighten the unreality of the performance and to unhinge the audience’s expectations.”⁴⁴

Deze ingreep is naar mijn mening één van de meest interessante aspecten in kader van deze tour. Hier wordt al meteen de toon gezet voor de rest van de avond: alles is op hetzelfde moment zowel echt als vals. Alles is een constructie, maar dat is nu eenmaal de werkelijkheid van de wereld van de podiumkunsten. Het echte optreden wordt vervlochten met het performen van het optreden. Er wordt gretig ingespeeld op de moeilijke status die de ‘realiteit’ heeft wanneer het aankomt op het theatrale. Het feit dat Mason stelt dat de band echt bezig was met het verhogen van de ‘onwerkelijkheid’ van de show maakt duidelijk in hoeverre ze zich bewust waren van hun dubbele positie als werkelijke mensen enerzijds en onwerkelijke rocksterren anderzijds. Aangezien de inhoud van dit album de realiteitsstatus van ‘de artiest’ thematiseert, zorgt dit ervoor dat de opvoering ervan een extra betekenislaag krijgt, naast het vertelde verhaal *an sich*. We kunnen hier spreken over een ‘meta-concert’, een term die ik ontleen aan Philip Auslander (*Musical Personae*: 2006). Wanneer Auslander spreekt over een meta-concert doet hij dit in kader van de theorie van

⁴⁴ Nick Mason, *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*, 208.

de *frame analysis* die door Erving Goffman werd uitgewerkt in het gelijknamige werk uit 1974. Deze theorie stelt dat de mens alles dat hij in zich opneemt moet plaatsen binnen een bepaald kader om er betekenis aan te kunnen geven. Wanneer men naar een concert kijkt, stelt Auslander, percipieert men dit soort gebeurtenis in eerste instantie als een sociaal gebeuren, waardoor deze zienswijze als een '*primary social frame*' kunnen aanduiden.⁴⁵ Vervolgens moeten we trachten om deze specifieke sociale gebeurtenis op een engere manier te definiëren. Er vindt een transcriptie plaats van de gebeurtenis waarbij we tot de conclusie komen dat de sociale gebeurtenis die we waarnemen een muziekconcert is. Dit proces van verdere betekenisgeving duidt Goffman aan als '*keying*'.⁴⁶ Indien een concert echter niet slechts het brengen van live muziek beslaat maar ook over de status van concerten in het algemeen reflecteert, kan er een soort van '*re-keying*' plaats vinden. De analyse die de toeschouwer heeft gemaakt van zijn omringende situatie lijkt niet geheel toereikend te zijn en moet worden aangepast om tot een juiste *framing* te komen. Hoewel Auslander het in zijn artikel over een klassiek concert van Duitse dirigent en fluitspeler Frans Brüggen heeft met betrekking tot het meta-concert, kunnen we hetzelfde zeggen over de opvoering van *The Wall*.⁴⁷ Terwijl het juiste *frame* in eerste instantie dat van een rockconcert lijkt te zijn, zien we dat kleine ingrepen zoals het gebruik van een '*valse*' *compère* ervoor kunnen zorgen dat de gebeurtenis opnieuw geïnterpreteerd moet worden. Gedurende de rest van de show zien we nog tal van ingrepen die dit proces steeds opnieuw in gang zetten.

Na de '*valse start*' wordt de eigenlijke show ingezet, maar wel in dezelfde trend. Wanneer het eerste nummer, '*In The Flesh?*', van start gaat, betreedt Pink Floyd het podium. Het betreft hier echter niet echt Waters, Gilmour, Mason en Wright. Dit eerste nummer wordt gebracht door een surrogaatband, bestaande uit enkele van de sessiemuzikanten die meereisden op deze tour. Met rubberen maskers naar de gelijkenis van de echte bandleden performen ze Pink Floyd gedurende één nummer, zoals ook Pink Floyd zichzelf tour na tour, avond na avond 'speelden'.⁴⁸ De tekst van het nummer gaat hand in hand met deze performance van verwarring: '*Tell me, is something eluding you, sunshine? Is this not what you expected to see?*'. De toeschouwer wordt hier als het ware uitgedaagd

⁴⁵ Philip Auslander, "Musical Personae," 104.

⁴⁶ Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (Boston: Northeastern University Press, 1974), 43-44.

⁴⁷ Philip Auslander, "Musical Personae," 108.

⁴⁸ Nick Mason, *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*, 208.

om de surrogaatband te ontmaskeren. Deze ingreep lijkt voort te komen uit de gevoelens van aliënatie die volgens Roger Waters aan de grondslag van *The Wall* te vinden zijn. Het feit dat de toeschouwers zodanig verblind worden door het hele spektakel rond Pink Floyd, maakt dat ze het zelfs niet door hebben wanneer de bandleden door andere mensen worden vertolkt.

Een ander sleutelmoment in de show waarop vragen in verband met werkelijkheid en performance de kop op steken vinden we wanneer de show ongeveer anderhalf uur ver is. Op dit moment heeft hoofdpersonage Pink het toppunt van waanzin bereikt. In Waters' vertolking van Pink tijdens het nummer '*In The Flesh*' zien we dat hij een autoritair leidersfiguur geworden is, die nu sterke gelijkenissen vertoont met de Duitse nazipartij ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. De show neemt hier een behoorlijk beangstigende wending, waarbij parallellen worden getrokken tussen de macht van grote artistieke sterren en het autoritaire vermogen van politieke partijen. De inhoud van *The Wall* wordt op dit moment erg zwaar beladen, en deze ommekeer naar een dreigende atmosfeer wordt, net zoals aan het begin van de show, aangekondigd door de *compère* of *MC* waar eerder al over gesproken werd. Voordat het nummer '*In The Flesh*' begint, herhaalt hij de speech die hij aan het begin van de show al ten berde bracht. De woorden die hij opdreunt zijn identiek aan diegene waarmee hij *The Wall* van een inleiding voorzag. Het enige verschil dat men kan ontwaren is het feit dat hij nu gebruik maakt van een stemvormer, waardoor hij een veel lager, dieper stemgeluid lijkt te hebben. Zijn aankondiging lijkt zelfs in *slow motion* te gebeuren. Deze ingreep zorgt ervoor dat de oprechtheid van zijn eerste optreden als *MC* nu pas echt in twijfel getrokken kan worden door het publiek. Het feit dat er een tweede aankondiging gedaan wordt lijkt *The Wall* op te delen in twee verschillende secties, zonder rekening te houden met het pauzemoment dat gedurende show werd ingelast. De *MC* lijkt met een gepijnigde, angstaanjagende stem een nieuw tijdperk in te leiden; een tijdperk van terreur en angst, onder leiding van Pink/Roger Waters. Na een hele show lang slachtoffer geweest te zijn van allerlei onrecht zien we wat er nu van de gepijnigde rockster geworden is: hij is zelf een bron van angst en pijn geworden. De cyclische beweging die hier wordt gemaakt door het herhalen van het begin van de show was ook al aanwezig op het album zelf. '*In The Flesh*' vinden we terug als nummer eenentwintig op de plaat, en is een herneming van het allereerste nummer, namelijk '*In The Flesh?*'. Beiden beginnen met

dezelfde lyrics, waarvan de eerste zin, *'so ya thought ya might like to go to the show?'*, een directe aanval lijkt te zijn op het aanwezige publiek wanneer het gedurende de live show door Waters gezongen wordt. In de *reprise* van het nummer zien we echter dat het duistere element van de show nu echt aanwezig is. Terwijl we in het geval van het eerste nummer op de plaat kunnen spreken van een eerste introductie van hoofdpersonage Pink, lijken we nu te maken te krijgen met een reïncarnatie. Pink zelf is aan het woord wanneer hij zegt: *'Pink isn't well, he stayed back at the hotel and they sent us along as a surrogate band.'* Deze zin impliceert dat Pink en de rest van de band zich vervreemd voelen van zichzelf, en speelt weer met noties van waarheid en vervalsing, origineel en duplicaat, hetgeen de rode draad lijkt te zijn doorheen het verhaal. De waanzin waarin Pink vervallen is wordt extra in de verf gezet tijdens de opvoering van dit nummer. Als een showman/*Führer* richt Waters zich tijdens de performance van *'In The Flesh'* rechtstreeks tot het publiek, waarbij hij ze één voor één beschuldigt om verscheidene redenen. (*'Are there any queers in the theater tonight? Get them up against the wall.'*)

Interessant gegeven hier is het feit dat het motief van de muur in de context van dit nummer op een geheel andere wijze wordt ingevuld. Ruimtelijk bevindt de band zich tijdens de opvoering van dit nummer voor de muur. Deze lijkt in dit geval dus even niet langer te wijzen op psychologische afsluiting, maar creëert eerder een claustrofobisch gevoel van letterlijke, ruimtelijke opsluiting. Voor het eerst in de show lijkt de muur niet enkel te verwijzen naar de gevoelstoestand waarin Pink (en Roger Waters) zich bevindt. In dit geval is het de toeschouwer die opgesloten lijkt, en wordt overgeleverd aan de genade van de autoritaire rockster. De uitdrukking *"standing with your back against the wall"* lijkt hier wel op zijn plaats. De muur lijkt nu de achtergrond te zijn geworden voor een bedreigende situatie, waarvan geen vluchten mogelijk is. Pink gebruikt zijn muur als wapen, als plek van executie. Dit nummer beslaat duidelijk een moment van ommekeer. Als we het verhaal van *The Wall* trachten te lezen als een klassieke tragedie zouden we kunnen stellen dat het crisismoment zich voordoet wanneer Pink de nefaste gevolgen van zijn levensstijl als rockster begint te ondervinden (in *'Comfortably Numb'* bijvoorbeeld). *'In The Flesh'* zouden we dan als moment van *peripeteia* of als ommekeer kunnen beschouwen. De *catharsis* bij het publiek lijkt vervolgens te worden opgeroepen aan het eind van het voorlaatste nummer, *'The Trial'*. De

live opvoering van dit nummer zullen we nu van naderbij bekijken, aangezien de vertolking van dit nummer naar mijn inzien één van de meest theatrale momenten uit de show is.

Als er één moment uit *The Wall* uitvoerig besproken zou moeten worden in het kader van deze studie over het theatrale rockconcert is de keuze snel gemaakt. Het vijf minuten lang durende *'The Trial'* is het voorlaatste nummer op de plaat, en herbergt zelfs zonder visuele uitwerking *on stage* een enorm theatraal potentieel. Op muzikaal gebied kunnen we een sterk verschil opmerken tussen dit nummer en de rest van de plaat. Hoewel doorheen het hele album gebruik gemaakt wordt van een breed scala aan instrumenten en muzikale stijlen, is het verschil met *'The Trial'* wel erg groot, hetgeen meteen duidelijk wordt gemaakt in de intro van het nummer. Het bombastische en dramatische karakter van de muziek dat doorheen de plaat meermaals gesuggereerd wordt door het gebruik van orkestrale composities bereikt hier zijn hoogtepunt. Met behulp van het *New York Symphony Orchestra* werd er een *sound* gecreëerd die eerder aan de genres van de operette en de circusmuziek doen denken dan aan een rocknummer.⁴⁹ Ook in de live uitvoering van dit nummer zien we dat er een sterk verschil tussen *'The Trial'* en alle andere nummers die gespeeld worden. In dit geval gaat het namelijk om het vertonen van een animatiefilm, waarbij verder enkel Roger Waters nog zichtbaar is voor het publiek (zie infra).

Hetgeen bijzonder interessant is aan *'The Trial'* is het feit dat er een heleboel personages de revue passeren doorheen het nummer. Alle figuren die we al eerder ontmoetten doorheen het verhaal van *The Wall* komen nog eens tevoorschijn: de leraar, de moeder van Pink, en zijn vriendin zijn aanwezig. Verder worden er ook twee nieuwe personages geïntroduceerd, de rechter en de openbaar aanklager. Er wordt als het ware een verhaal in een verhaal getoond, *a play within a play*. Net omdat er zo'n grote verscheidenheid aan personages aan het woord komt en er een duidelijk muzikaal onderscheid is tussen dit nummer en de rest van het album, lijkt het alsof deze scène die niet enkel binnen het grote verhaal past, maar ook een eigen dramatisch verloop heeft. Aangezien dit nummer zich afspeelt in de sfeer van

⁴⁹Vernon Fitch en Richard Mahon, *Comfortably Numb – A History of The Wall 1978-1981* (PFA Publishing, 2006), 111.

een rechtbank bevordert deze setting het idee dat het hier om een goed uitgewerkte, zelfstandige scène binnen het verhaal gaat.

Een gerechtelijk proces draagt *an sich* al enorm veel theateraal potentieel in zich. Zoals Richard Schechner het stelt in *'Performance Theory'* (1988) is de rechtbank één van die openbare plaatsen die immanent performatief genoemd kunnen worden. Alle aanwezige 'actoren' in een rechtbank-situatie lijken zichzelf te performen in die specifieke omgeving.⁵⁰ De rol van rechter, advocaat, aangeklaagde,... wordt door de persoon in kwestie opgenomen in zijn of haar gedragingen. Wanneer je de theatrale ruimte van een rechtbank betreedt lijkt het moeilijk om los te komen van een bepaald scenario dat van toepassing wordt voor alle aanwezigen op dat moment. Gedurende *'The Trial'* zitten we bijgevolg weer met een gelaagdheid in het werkelijkheidsbesef met betrekking tot hetgeen dat wordt getoond. Dit zien we erg duidelijk aan het begin van het stukje animatiefilm, waarbij de aanklager zich in de coulissen van de rechtbank waar Pink terecht zal worden bevindt. Hij maakt zich klaar, net zoals een acteur, voor een grote spiegel. De gerechtelijke situatie wordt hier erg opzettelijk geënceneerd als een show. We hebben hier dus te maken met een theatrale situatie, namelijk een gerechtelijk proces, dat wordt opgevoerd in een theatrale show, namelijk de opvoering van *The Wall*, waarin vragen in verband met het opvoeren van de eigen persoonlijkheid een belangrijke rol spelen. Dit nummer kan bijgevolg als een volledig op zichzelf staand stukje muzikaal theater gezien worden, naast het feit dat het een essentieel onderdeel van het volledige verhaal vormt. Het is net omwille van deze eigenheid dat het interessant is om de live opvoering *'The Trial'* wat individuele aandacht te geven.

Het verhaal van *'The Trial'* gaat als volgt: Pink is nagenoeg volledig ten onder gegaan aan zijn waanzin. Compleet gedesillusioneerd doet hij een verwoede poging om toch weer contact met de buitenwereld te maken en de muur die rond hem heen werd opgetrokken weer af te breken. Dit gebeurt door alle elementen die mee hebben geholpen aan de constructie van zijn muur op te roepen als getuigen in een rechtbank, waar hij zichzelf zal berechten en al dan niet vrij zal spreken. Belangrijke nuance hierin is het feit dat de personages die hierin aan bod komen allemaal voortspruiten uit Pinks verbeelding. Hij stelt zichzelf als het ware terecht, en doet dit door karikaturen van de belangrijkste personen uit zijn echte leven voor

⁵⁰ Richard Schechner, *Performance Theory*, 211.

hem te laten spreken.⁵¹ Deze tegenstelling tussen de veelheid aan voorgestelde figuren en de eenzaamheid van Pink wordt visueel versterkt door de performance van Roger Waters. Tijdens de tour van 1980-1981 bestaat de opvoering van *The Wall* uit twee elementen: enerzijds wordt er een animatiefilm van Gerald Scarfe geprojecteerd op de muur, waarbij alle personages die het woord nemen tijdens het nummer worden getoond. Anderzijds is er de aanwezigheid van Roger Waters, die zich op een klein, laag podium voor de muur bevindt en met een micro in de hand de animatiebeelden van bijhorende dialoog voorziet. Het is dus Waters zelf die alle verschillende personages tot leven brengt met zijn stem. Hij is de schizofrene katalysator, die zowel Pink zelf, als alle personages die in Pinks verbeelding leven, opvoert. We kunnen stellen dat het gebruik van rekwisieten en technische trucjes niet in grote mate aanwezig is tijdens de performance van dit nummer. Hoewel de filmprojectie natuurlijk voor een technisch spektakel zorgt, is de opvoering van dit nummer verder behoorlijk minimalistisch te noemen. Het hele podium wordt nagenoeg volledig donker gehouden, zodat de aandacht van de toeschouwer vooral uitgaat naar de filmbeelden. Waters zelf wordt slechts duidelijk zichtbaar wanneer hij het refrein zingt en volledig belicht wordt door een blauw spotlicht. Ondanks het feit dat de aandacht bij dit nummer vooral gevestigd is op de filmvertoning zelf, kunnen we dit deel van de show als enorm theateraal benoemen, en dit vooral door het aandeel van Roger Waters. Door een flink staaltje *voice acting* voorziet hij alle verschillende personages doorheen het nummer van een zekere persoonlijkheid. Om de eigenheid van elk personage neer te kunnen zetten gebruikt hij diverse accenten. Terwijl de aanklager en de rechter beiden met een uitgesproken Brits accent worden vertolkt, behoudt de leraar zijn Schotse tongval, die eerder al op het nummer '*Another Brick in The Wall pt.2*' te horen was. De moeder heeft een minder sterk doorklinkend Brits accent, terwijl Waters de vrouw van Pink vooral van een erg sissende en giftige manier van spreken voorziet. Door zijn stem als instrument te gebruiken en de verschillende personages die op de muur geprojecteerd worden een bepaalde klankkleur mee te geven wordt het publiek hier op een mix van live performance en filmvertoning getrakteerd. Deze scène lijkt wel een blik te tonen op de praktijk van *voice actors* die animatiefilms van stemmen voorzien, met als uitzondering natuurlijk het feit dat Waters gelijk alle personages voor zijn rekening neemt.

⁵¹ "Pink Floyd The Wall – A Complete Analysis," laatst geraadpleegd op 2 mei 2014, www.thewallanalysis.com.

Het refrein van het nummer zingt hij in de eerste persoon (*'Crazy, toys in the attic I am crazy...'*), aangezien het hier Pink zelf is die aan het woord komt. In het nummer is er ook een koor aanwezig, dat herhaalt wat Pink zelf verwoordt (*'Crazy, toys in the attic he is crazy...'*). Deze toevoeging van een koor zorgt voor een erg bombastische sfeer, en toont verder weer aan in hoeverre *The Wall* naar het einde toe steeds meer gemeen lijkt te hebben met de klassieke tragedie. Op dit zwaarbeladen emotionele moment lijkt het gebruik van een koor dat de situatie van het hoofdpersonage overziet een interessante toevoeging. Eerder werd al aangehaald dat *'The Trial'* als een moment van *catharsis* gezien kan worden indien we *The Wall* als een tragisch verhaal bekijken. Aangezien het moment van inzicht dat de *catharsis* inhoudt plaats zou moeten vinden bij de toeschouwer, lijkt het koor hier te worden ingezet als verbindingselement tussen het publiek en hetgeen *on stage* gebeurt. Bij de climax van het nummer wordt er door het koor langdurig *'TEAR DOWN THE WALL'* gescandeerd, en hier lijkt het koor de functie van de massa even over te nemen. Deze mantra kondigt tijdens de live show een moment van apotheose aan, dat dan ook meteen volgt wanneer de muur in mekaar stort en brutaal een einde maakte aan de projectie van de geanimeerde filmbeelden. Het is op dit moment dat we mijns inziens over een moment van potentiële *catharsis* zouden kunnen spreken. Als we de motivatie voor het schrijven van *The Wall* bekijken, namelijk de gevoelens van vervreemding ten opzichte van de fans, is het misschien zelfs gepast om te concluderen dat het creëren van nieuwe inzichten bij de fans van de meet af aan de bedoeling was bij het opvoeren van dit album. De show werkt tijdens dit voorlaatste nummer als het ware toe naar een spectaculair hoogtepunt waarbij er een poging wordt gedaan om de toeschouwers wakker te schudden uit de passieve kijkersrol. Door het scanderen van het koor en de oogverblindende lichten die met de ineenstorting van de muur gepaard gaan, lijkt het concert hier steeds meer op een politieke rally of een opstand. Het is precies dit engagement dat in de toeschouwer geëvoceerd wordt, dat ons doet denken aan een moment van vernieuwd inzicht. Het lijkt hier dus niet te gaan om een *catharsis* die enkel en alleen door de plotwending wordt opgeroepen, maar eerder om een moment van vernieuwde perceptie bij het publiek dat geëvoceerd wordt door het gebruik van spektakel en chaos op het podium.

Hoewel de heropvoeringen van *The Wall* verderop in deze onderzoekspaper besproken zullen worden, is het toch nuttig om in het kader van een diepteanalyse van het nummer '*The Trial*' alvast even vooruit te blikken. Wanneer we ons richten op de herneming van *The Wall* in Berlijn op eenentwintig juli 1990 zien we dat de sfeer van politieke opstand nog veel sterker naar voren komt tijdens deze heropvoering onder leiding van Roger Waters om de val van de Berlijnse Muur te herdenken. Deze sterkere politieke connotatie is ook aanwezig bij de opvoering van '*The Trial*'. Zo wordt er vlak voor de ineenstorting van de muur een projectie getoond waardoor de muur op het podium een kortstondige transformatie tot de Berlijnse Muur ondergaat. Door enkele typische politieke spreuken en graffiti op de muur te laten verschijnen verandert de *The Wall hier* voor even echt in een politieke aangelegenheid, ook al was deze vernieuwde actuele betekenis van het concert uiteraard al aanwezig door de gekozen plaats en het gekozen tijdstip voor de heropvoering.

Er is echter nog een belangrijker verschil op te merken tussen de originele opvoeringen van *The Wall* en diens éénmalige heropvoering in 1990. Terwijl de aandacht tijdens de opvoering van dit nummer bij de originele concerttour vooral gevestigd was op de animatiesequens van Gerald Scarfe, zien we dat deze geprojecteerde beelden eerder een achtergrondfunctie vervullen in Berlijn. De reden hiervoor is het feit dat er hier bij de opvoering van '*The Trial*' gebruik gemaakt wordt van acteurs die de personages uit de animatiefilm van Scarfe belichamen. De rol van rechter wordt vertolkt door Albert Finney, Tim Curry is de aanklager en Marianne Faithfull verschijnt als de moeder op de scène. Verder wordt de rol van Pinks vrouw gespeeld door Ute Lemper en kruipt Thomas Dolby in de rol van leraar.⁵² De geanimeerde personages worden wel geprojecteerd op de achtergrond, zij het met een veel minder grote lichtsterkte, waardoor deze beelden veel minder prominent aanwezig zijn. De acteurs zetten wel versies van de cartoonfiguren neer die zo trouw mogelijk zijn aan de ontwerpen van Scarfe. Zo worden er voor de groteske lijven van de rechter en aanklager *fat suits* gebruikt. Ook Marianne Faithfull en Ute Lemper kregen kostuums aangemeten die weinig verschil vertonen met de figuren van respectievelijk moeder en echtgenote. Leraar Dolby wordt dan weer in een pak gehesen met extreem lange broekspijpen en mouwen en bengelt gedurende het hele nummer aan een touwconstructie. Hierdoor wordt hij als het ware opgevoerd als de menselijke versie van de gigantische, opblaasbare marionet die

⁵² "The Wall: Live in Berlin," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://www.imdb.com/title/tt0244296/>.

tijdens *'Another Brick in The Wall'* gebruikt werd. We zien dat er bij deze heropvoering op een meer letterlijke manier wordt ingespeeld op het theatrale karakter van *'The Trial'*, daar er bij de originele opvoering net gezocht werd naar minder voor de hand liggende manieren om dit erg theatrale nummer te visualiseren, namelijk door de aandacht vooral te vestigen op de filmprojectie en op de *voice acting* die Waters ten berde bracht. In Berlijn verschuift het centrale aandachtspunt echter naar de aanwezigheid van verschillende acteurs *on stage*, waarbij Waters zelf even buiten beeld wordt geplaatst. Tijdens de concerttour *The Wall Live* van 2010 tot 2013, waarbij Roger Waters opnieuw rondtoert met een vernieuwde versie van de originele show, zien we dat de aandacht opnieuw voornamelijk uitgaat naar de filmbeelden en de aanwezigheid van Waters als stemacteur. Een verdere bespreking van *The Wall Live in Berlin* en *The Wall Live* volgen verderop in deze onderzoekspaper.

Het allerlaatste nummer dat wordt opgevoerd tijdens de tour van 1980-1981 is *'Outside The Wall'*. Dit korte nummer kan als een soort van epiloog beschouwd worden, waarbij de ruïnes van de gevallen muur worden bezongen aangezien de destructie ervan een mogelijkheid zou bieden voor een nieuw begin. Wanneer de band dit nummer aan het eind van de show speelt, lijkt alle theatraliteit samen met de muur verdwenen te zijn. De leden van zowel Pink Floyd als van de surrogaatband die helemaal aan het begin op het podium stonden betreden met akoestische instrumenten de ruimte net voor de muur, die in puin ligt. Het nummer wordt gezongen door de achtergrondzangers –en zangeressen, terwijl Roger Waters als een soort narrator dezelfde tekst brengt in de *parlando*-vorm. De melodische lijn van het nummer vertoont veel gelijkenissen met het laatste nummer van het eerste deel van de show, *'Goodbye Blue Sky'*, maar klinkt nu veel optimistischer. Op deze manier wordt ervoor gezorgd dat er een betrekkelijk vrolijk einde komt aan de verder overwegend pessimistische verhaallijn.

Nu er in vogelvlucht enkele specifieke elementen uit de originele tour van de jaren 80 werden besproken, is het nodig om te bekijken hoe het verhaal van *The Wall* werd omgetoverd tot een ander belangrijk format, dat van de langspeelfilm.

2.3 “...to a full length movie...”

De film ‘*Pink Floyd – The Wall*’ (1982) puur als ‘filmmusical’ benoemen lijkt wat ongenueanceerd. Net zoals bij de concerttour zelf, kunnen we in geval van de film spreken over een hybride vorm waarbij het geen sinecure is om er één specifiek genre op te spelden. Aanvankelijk was het de bedoeling dat de film over *The Wall* voor een deel uit live concertbeelden zou bestaan, die tijdens de tour werden opgenomen. Toen er werd gekozen om de hoofdrol van Pink niet door Roger Waters zelf te laten vertolken, leek het echter nutteloos om die live beelden te gebruiken. Bob Geldof, bekend als zanger van The Boomtown Rats, werd als Pink gecast.⁵³ Volgens regisseur Alan Parker was het al vanaf het begin niet de bedoeling om een concertfilm te maken. De film zou in essentie een fictief verhaal vertellen, ook al zou het narratief nagenoeg volledig worden opgebouwd aan de hand van de muziek van Pink Floyd, en niet door dialogen tussen de personages.⁵⁴ Het resultaat van deze ietwat ongewone benadering van de narratieve film zorgt ervoor dat er elementen uit verschillende genres gecombineerd werden om tot een erg ongewoon eindresultaat te komen. Enerzijds kunnen we *The Wall* bekijken als een vrij gangbare filmmusical, waarbij de nummers van Pink Floyd het narratief vooruit stuwten. Toch is het zo dat de gelijkenissen met filmmusicals die verhalen van Broadway-musicals op het grote scherm toveren ver te zoeken zijn. Een film als *Grease* of *West Side Story* is in zekere zin niet meer dan de vertaling van een musical naar een film, waarbij er niet zo veel ingrepen moeten gebeuren om het verhaal een plaatsje te geven binnen dit ander medium. Aangezien er zowel op het podium als op de set gebruik wordt gemaakt van acteurs en actrices, decors, dialogen en de uitvoering van bepaalde nummers is dit meestal geen al te ingewikkelde transitie. Bij de vertaling van een concerttour als *The Wall* naar het witte doek ligt dit natuurlijk anders. Hoewel de basis voor het verhaal nog steeds de muziek van het album betrof, moesten er nu ook acteurs worden ingehuurd die het verhaal zouden belichamen. Terwijl er tijdens de live tour uiteraard sprake was van acteerwerk door de bandleden zelf lag de focus er toch eerder op de opvoering van de nummers, en pas in tweede instantie op de performance van de bandleden als acteurs. Roger Waters speelde uiteraard in grotere

⁵³ Nicholas Schaffner, *Saucerful of Secrets: A Pink Floyd Odyssey* (New York: Dell Publishing, 1992), 246.

⁵⁴ *The Other Side of The Wall*, TV Film, onder regie van Barry Chattington (MTV, 1982).

mate een echte rol tijdens de concerten, maar ook in zijn geval was dit een bijkomend element bij de opvoering van de muziek. Andere personages uit het verhaal werden ten toon gesteld als gigantische poppen of groteske animatiefiguren. Deze karikaturen vormden geen echte personen, terwijl dit in de filmversie van deze conceptplaat wel het geval zou zijn. Het gaat hier dus over een film waarbij de verhaallijn volledig berust op een opeenvolging van nummers uit *The Wall*, maar waarbij het een nieuw medium betreft, waardoor er op een nieuwe manier moet worden omgegaan met dezelfde inhoud.

Bij de live concerten enerzijds en de film anderzijds lijkt het alsof er een geheel andere insteek gehanteerd wordt. Bij de concerttour ging het om een podiumperformance, waarbij er *face to face* iets gepresenteerd werd aan de toeschouwers. De nadruk lag hier bijgevolg logischerwijze op visueel spektakel, het gebruiken van opvallende decors en grootse rekwisieten en het stimuleren van een shock effect bij de kijker. Dit gebeurde onder meer door het gebruik van pyrotechniek, de projectie van beelden en een goed uitgekende lichtshow. Het is niet verwonderlijk dat er op een andere manier zou moeten worden omgegaan met het verhaal van *The Wall* wanneer het vertaald moest worden naar het witte doek. Het live spektakel van de concerttour zou op een gepaste wijze moeten worden aangepast aan de normen van cinematografische tekens en aan de geheel andere werkwijze van opname en montage, in tegenstelling tot de perfect georkestreerde live show die in 'één take' juist moest zijn. Toch zien we dat er bij de overgang van live show naar film gezocht is naar een gulden middenweg tussen het grootse karakter van de concerttour en de meer menselijke insteek van de film. Deze middenweg kunnen we in eerste instantie zien in de persoon van illustrator Gerald Scarfe, die zijn stempel gedrukt heeft op zowel de concerttour als op de *feature film*. Als '*director of animation*' stond Scarfe bij de productie van de film aan het hoofd van alle geanimeerde scènes. Doorheen de film zijn er enkele korte geanimeerde stukken te zien. Zo worden de nummers '*Goodbye Blue Sky*' en '*What Shall We Do Now*' voorzien van geanimeerde beelden. '*Don't Leave Me Now*' toont dan weer een mix tussen *live action*-beelden en een geanimeerde toevoeging door Scarfe. Helemaal op het einde van de film is er nog een volledig getekende scène te zien, namelijk die van '*The Trial*'. Dit nummer werd even eerder al besproken in kader van de live shows in 1980 en 1981. De beelden die tijdens de show werden geprojecteerd, waarbij Waters zorgde voor de

toevoeging van stemmen voor ieder personage dat aan bod kwam, werden integraal overgenomen in de film. Aangezien dit nummer een moment van innerlijke strijd beschrijft dat zich afspeelt in het hoofd van het hoofdpersonage lijkt het ergens wel logisch dat er voor het gebruik van animatiebeelden gekozen is. Terwijl personages zoals de leerkracht, de moeder en de echtgenote van Pink in de film wel een menselijke gedaante krijgen, wordt er voor *'The Trial'* dus weer teruggegrepen naar getekende karikaturen van die personages. De reden waarom er voor een geanimeerd stuk film gekozen wordt bij deze scène lijkt erg logisch. Enerzijds zou een *live action*-scène het verhaal een al te zwaarmoedig einde gegeven hebben. Het gebruik van animatiebeelden geeft een zekere speelse *twist* aan het verhaal, ondanks de uiterst sombere inhoud.

We kunnen echter ook een andere reden aanhalen waarom er hier precies voor getekende beelden gekozen is, die lijnrecht tegenover het 'vrolijker maken' van de scène staat. Het gebruiken van een animatiesequente betekent namelijk dat er zich een hele reeks aan mogelijkheden presenteert met betrekking tot de visuele representatie van dit moment uit het verhaal. Aangezien deze scène zich in het hoofd van Pink zou afspelen en dus een resem beelden betreft die als in een droom (in dit geval een nachtmerrie) op associatieve wijze aan elkaar geregen worden, was het gebruik van echte acteurs en decors waarschijnlijk geen optie. De groteske en vloeiende beeldentaal van Gerald Scarfe leende zich er daarentegen perfect voor. De verschillende personages ondergaan constant gedaanteverwisselingen en lijken in elkaar over te gaan, iets dat enkel mogelijk gemaakt kan worden door getekende lijnen. Gerald Scarfe zegt het zelf als volgt:

*"It's magic, it can change things right before your very eyes. You don't have to cut away to change something as you do in live action-film. You can change an elephant into a, euhm, beer bottle. Anything, just before your eyes."*⁵⁵

De visuele kracht van deze beelden was al duidelijk tijdens de concerttour en werd dan maar onveranderd geïntegreerd in de film. Het is dus vooral door deze overname dat de samenhang tussen beide versies van *The Wall* verzekerd werd. Zowel in de film als tijdens de live shows gold *'The Trial'* als datgene dat tekenend zou zijn voor het verhaal dat werd verteld.

⁵⁵ *The Other Side of The Wall.*

Bij de rest van de film zien we echter dat er wel een grote mate van verschil op te merken valt tussen de live- en de filmversie van Pinks verhaal. Zo is hetgeen dat erg sterk uit de verf komt bij het bekijken van de film de nadruk die gelegd wordt op het element van oorlog in het leven van Pink. Terwijl de essentie van het album *The Wall* uiteraard uitgaat van Pink als iemand die zijn vader verloor aan de Tweede Wereldoorlog, leek dit element tijdens de concerttour geen primaire functie toegekend te worden. In de film is het thema van de oorlog daarentegen een steeds terugkerende factor, die in het merendeel van de scènes weer opduikt, letterlijk dan wel op symbolische wijze. De reden voor deze verandering in aandachtspunten schuilt grotendeels in het feit dat het hier om twee geheel verschillende media gaat. Filmbeelden lenen zich er natuurlijk toe om veelvuldig met *flashbacks* aan de slag te gaan, terwijl dit in een live concertshow niet zo makkelijk uitgebeeld kan worden. De *on stage* opvoering van *The Wall* besloeg bijgevolg een veel meer rechtlijnige plotontwikkeling. De opbouw van de nummers toonde vooral hoe de symbolische muur steeds hoger en hoger werd doorheen het leven van Pink en hoe dit uiteindelijk culmineerde in zijn eigen terechtstelling en de ontmanteling van zijn isolement. Het genre van de film biedt uiteraard veel meer mogelijkheden om te kunnen spelen met beelden van verleden en heden. Het is vanuit dit perspectief dat de Tweede Wereldoorlog, die in zekere zin de aanzet geeft tot de ondergang van Pink, in veel sterkere mate kan blijven persisteren als visueel thema doorheen het hele verhaal. Deze persistentie van de invloed van het verlies van zijn vader komt al tot uiting in de nummers zelf, maar het is pas bij het bekijken van de film dat deze invloed in aangrijpend beeldmateriaal wordt omgezet. In die zin lijkt het mijns inzien niet onjuist te stellen dat de film het verhaal van *The Wall* een veel zwaardere politieke beladenheid meegeeft dan de originele concerttour uit 1980-1981 dat doet. Terwijl deze shows vooral de nadruk leken te leggen op de gevoelens van vervreemding ten opzichte van het publiek die Waters ondervond, geeft de film een veel meer algemene indruk.

De invloed van Waters eigen leven is echter ook in de film niet te miskennen. Dit zien we al bij het begin van de film, waarbij er een nummer te horen is dat niet op het album *The Wall* terug te vinden is. Voor de film werden er namelijk nog twee nummers geschreven die het verhaal van Pink beter zouden kunnen kaderen. We horen Waters stem voor het eerst tijdens het nummer '*When the Tigers Broke Free*', waarin het gaat over de manier waarop Pinks vader om het leven kwam. Het gaat hier over '*one miserable morning in black Forty-*

Four, waarbij het jaar 1944 bedoeld wordt. Specifiek wordt hier over de slag bij Anzio op 18 Februari 1944 gesproken: *'And the Anzio bridgehead was held for the price of a few hundred ordinary lives.'*⁵⁶ De details van de dood van Pinks vader komen helemaal overeen met de omstandigheden van overlijden van Eric Waters, de vader van Roger.⁵⁷ Deze ervaring uit het leven van Roger Waters heeft natuurlijk erg duidelijk zijn stempel gedrukt op de muziek die hij maakte, en dat is in erg hoge mate het geval bij het album *The Wall*. Toch is het pas hier, in de filmversie van dit album, dat de overeenkomst tussen hoofdpersonage Pink en diens maker zo letterlijk wordt aangegeven. Ook deze ingreep geeft aan waarom de nadruk bij de film eerder lijkt te liggen op het thema van de oorlog, dan op de vervreemding tussen performer en publiek. Waters lijkt als het ware bij beide verschillende uitvoeringsvormen (live show en film) de nadruk te leggen op twee verschillende 'trauma's'. Terwijl de *on stage* uitvoering de manier bij uitstek was om zijn frustraties ten opzichte van zijn publiek te kanaliseren, bood het maken van een langspeelfilm de kans om de aandacht te verschuiven naar zijn problemen met betrekking tot het verliezen van zijn vader. Op deze manier zouden we het maken, opvoeren en verfilmen van het album kunnen beschouwen als een manier om te kunnen omgaan met bepaalde innerlijke moeilijkheden, waarbij de verschillende uitvoeringswijzen de mogelijkheid geven om verschillende 'problemen' in meer of mindere mate te kunnen benadrukken. *'The Wall'* kan in dit geval beschouwd worden als een posttraumatisch apparaat, dat tracht te representeren wat niet zo makkelijk te zeggen is. Door zijn persoonlijke ervaring te vermengen met een verhaallijn die zich focust op een fictieve rockster die in geestelijk verval geraakt tracht Waters niet enkel om te gaan met het traumatische verlies van zijn vader, maar lijkt hij ook (zichzelf en het publiek) te willen waarschuwen voor de gevaren van roem en vervreemding van de buitenwereld. Vanuit deze invalshoek zouden we de live performance van *The Wall* als posttraumatisch theater kunnen beschouwen.

⁵⁶ *Pink Floyd The Wall*, DVD, onder regie van Alan Parker, 1982 (Sony Music Entertainment, 2000).

⁵⁷ Nick Squires, "Roger Waters Memorialises his Fallen WWII Father," *The Telegraph*, 18 februari 2014.

Om de bespreking van de film compleet te maken zal er nu nog even gefocust worden op de specifieke beeldtaal die gebruikt wordt in de film om het thema van de Tweede Wereldoorlog te laten persisteren doorheen het verhaal. Het is namelijk zo dat, hoewel de specifieke details van de dood van Pinks vader ervoor zorgen dat de kijker vooral aandacht heeft voor dit enkele slachtoffer van de oorlog, er ook een universeel beeld van de gruwel ervan wordt neergezet. Zo worden er tijdens het nummer *'Mother'*, dat te horen is wanneer de film een tiental minuten bezig is, enkele beelden getoond van een grote groep soldaten die allen verwond zijn en worden weggedragen op brancards. Dit soort beelden zijn uiteraard erg realistisch en lijken de film hier een zekere mate van verwantschap met oorlogsdocumentaires toe te kennen. Beelden van groepen soldaten blijven terug opduiken doorheen de film, waarbij er vooral associatief wordt gewerkt. Zo wordt tijdens het nummer *'In The Flesh?'* gewerkt met het tegenover elkaar monteren van beelden van een bende jongeren die agressief de plaats van een concert bestormen enerzijds, en van een groep soldaten die op het slagveld loopt anderzijds. Er wordt op deze manier een duidelijke link gelegd tussen de destructieve krachten van legers tijdens de oorlog en dezelfde agressiviteit die ook kan worden teruggevonden bij jongeren die bepaalde bands of artiesten aanbidden. De macht van de autoritaire rockster wordt hier gekoppeld aan de macht van politieke heersers. Pink zal zichzelf dan uiteindelijk ook als een soort van dictator opvoeren, waarbij de gelijkenissen tussen hem en leiders van fascistische en nazistische regimes niet te miskennen zijn (zie afb. 5). Deze overlapping van de politieke wereld en die van de rockster wordt in de film, net zoals bij de live opvoering van het album, het best getoond tijdens het nummer *'In The Flesh'*.



Eerder werd er al gezegd dat er tijdens de concertshow bij de opvoering van dit nummer sprake is van een verandering van gemoedstoestand bij Pink, aangezien Waters hem hier als dictatoriale rockster opvoert. Dit specifiek punt in het verhaal werd aangeduid als moment van *peripeteia* of ommekeer (zie supra). De scène in de film die bij dit nummer hoort komt in feite behoorlijk sterk overeen met de live performance ervan. We zien een grote zaal met een gigantische menigte die hun leider, Pink, aanbidt. Vrolijk juichen ze hem toe wanneer hij

de zaal binnenkomt en een rondje maakt om zijn volk te begroeten. Overal hangen er grote vlaggen op met het teken van de partij waar Pink leider van lijkt te zijn, een zwart doek met een cirkel op waarin twee elkaar kruisende hamers staan afgebeeld. Er zijn mannen in zwarte uniformen die insignes dragen met datzelfde teken op, zij zijn de entourage en het personeel van Pink. Net zoals bij de concerttour beslaat het nummer *'In The Flesh'* een optreden van Pink. In de film wordt dit getoond als een gezongen speech, waarbij hij het publiek direct aanspreekt en hen lijkt op te hitsen met zijn toespraak. Er worden net zoals bij de live show specifieke mensen in het publiek aangewezen en beschuldigd als *'queer'*, *'Jew'* en *'coon'*, die vervolgens door zijn mannen in uniform worden afgevoerd. De aanwezige mensenmassa in de film lijkt bijgevolg dezelfde rol te vervullen als het publiek bij de live shows gedurende dit nummer. De film geeft als het ware een ver doorgedreven blik op het idee dat Roger Waters had over zijn publiek: dat van een gigantische groep makke lammetjes die het woord van de leider (hier: de rockster) als heilig beschouwen. Hier lijken de mogelijkheden van het medium film te worden aangewend om datgene dat bij de live show niet zo makkelijk overgebracht kon worden te tonen. Zo wordt door de choreografie die de mensenmassa uitvoert tijdens het volgende nummer in de film, *'Run Like Hell'*, de volgzzaamheid van de toeschouwers benadrukt. Waters lijkt hier erg expliciet te reflecteren over de gevolgen van het toekennen van macht aan één persoon, of het nu een politiek leider of een artiest betreft. De anonimiteit van de publieksmassa in deze scène wordt benadrukt door het gebruik van maskers, die refereren aan een scène die zich meer aan het begin van de film bevindt. Tijdens het iconische nummer *'Another Brick in The Wall pt.2'*, waarbij de scène uit de film ook als officiële videoclip fungeert, zien we dat de kinderen die worden getiranniseerd door hun leerkracht een grotesk masker hebben in plaats van een gezicht. De relatie tussen een machtshebber en een machteloze, anonieme groep is een element dat steeds opnieuw uitvoering getoond wordt gedurende de film.

Deze hele scène is een onmiskenbare referentie aan de grootse volkstoespraken van Adolf Hitler ten tijde van de aanloop naar de Tweede Wereldoorlog. Hier zien we dat het initiële trauma van Pink, het verlies van zijn vader in de oorlog, ervoor heeft gezorgd dat hij zelf datgene geworden is wat hem zo veel leed heeft berokkent. Dit toont het zelf ondergaan van leed en het berokkenen van leed aan anderen als cyclische beweging, net zoals het verhaal

van *The Wall* er één is van voortdurende herhaling van opbouw en afbraak, iets dat op het album zelf benadrukt wordt door de zin '*Isn't this where we came in?*'.

Het einde van de film laat de kijker achter met een dubieus gevoel. Na de animatiescène van '*The Trial*' zien we het beeld van een bakstenen muur die instort. De hele stad ligt in puin. Kinderen rapen overblijfselen en verzamelen wat nog bruikbaar zou kunnen zijn. Zo eindigt de film, zonder enig spoor van het hoofdpersonage. Is hij bevrijd van zijn innerlijke blokkade? Overleefde hij zijn eigen terechtstelling niet? In tegenstelling tot bij de live performance is er hier niet zo zeer sprake van een hoopvolle afsluiter. Hoewel het nummer '*Outside The Wall*' weerklinkt terwijl de kinderen een poging doen om de stad weer op orde te brengen, heeft het hier niet hetzelfde effect als bij de live shows. Het verschijnen van de band met akoestische instrumenten zorgde ervoor dat het verhaal vredig kon worden afgesloten aangezien Waters, die met Pink vereenzelvigd werd tijdens de live tour, weer oprees vanuit het puin van de gevallen muur. Geldof als Pink is echter niet meer te bespeuren, wat de kijker achterlaat met een gevoel van vertwijfeling aangezien het complete afronding uitsluit.

Hoewel de film over het algemeen behoorlijk goed ontvangen werd, bleken de leden van Pink Floyd zelf niet geheel tevreden te zijn geweest met het eindresultaat. Zo vond gitarist David Gilmour dat deze filmversie een minder geslaagde vertelwijze van het verhaal van *The Wall* inhield, vergeleken met het album op zich en de bijhorende concertshow.⁵⁸ Zonder een waardeoordeel te willen vellen, en de film of concertshow als beter dan de ander te willen noemen, is het vooral belangrijk op te merken dat beide visuele uitwerkingen van eenzelfde album elkaar in zekere mate beïnvloed hebben. Het feit dat er twee verschillende benaderingswijzen zijn gebruikt zorgt ervoor dat er slechts drie jaar na de release van het album al over een tijdloos verhaal gesproken kan worden. Door de plaat en diens live show om te zetten naar een erg eigenzinnig cinematografisch concept werd *The Wall* meer dan enkel een deel van de muzikwereld. De veelzijdigheid die tentoon gesteld werd door eenzelfde verhaal op drie verschillende wijzen uit te werken over de erg korte tijdsperiode van

⁵⁸ *Pink Floyd: Behind The Wall*, DVD, onder regie van Sonia Anderson, (Vantage International Productions: 2011).

drie jaar heeft *The Wall* ongetwijfeld naar een hoger niveau getild. Los van het feit of *Pink Floyd The Wall* al dan niet als goede film beschouwd kan worden is het vooral belangrijk te beseffen dat de nieuwe betekenissen die door dit filmexperiment werden gegenereerd ook een invloed zouden hebben op latere live opvoeringen van dit rockspektakel. Zowel de opvoering van *The Wall* in Berlijn in 1990 als de wereldtour van Waters in 2010-2012 zijn *on stage*-hernemingen van een theateraal verhaal dat eerder al werd omgevormd tot een muziefilm. Deze constante speling met verscheidene media, zowel in de concertshow zelf als door de aanpassing van het verhaal naar het witte doek, blijft één van de voornaamste redenen waarom we conceptplaat *The Wall* niet slechts als goed uitgewerkt rockalbum kunnen beschouwen. *The Wall is* een unieke vorm van podium- en mediale kunst, waarbij het album het muzikale scenario lijkt te zijn dat steeds opnieuw uitgevoerd en opgevoerd kan worden.

2.4 “...to a post-Floyd concert special at the Berlin Wall...”

Tijdens het maken van *The Wall* was al duidelijk dat er van een sterk groepsgevoel tussen de bandleden geen sprake meer was. Roger Waters was de stuwende kracht achter dit album, en dat zou bij opvolger *The Final Cut* (1983) ook het geval zijn. Net zoals *The Wall* zou ook deze plaat eerder als soloalbum van Waters dan als Pink Floyd-album beschouwd worden. Aan het eind van de jaren 80 ging David Gilmour op zoek naar extra muzikanten en was Roger Waters niet langer lid van Pink Floyd. Er volgde een gerechtelijke ruzie met betrekking tot copyright, waarbij Gilmour uiteindelijk de naam Pink Floyd mocht blijven gebruiken, maar Roger Waters de rechten voor onder meer *The Wall* volledig voor zichzelf kreeg.⁵⁹ Het is omwille van deze reden dat Waters de kans had om zelf verder aan de slag te gaan met deze succesvolle *rock opera*, hetgeen hij drie jaar na het verkrijgen van de rechten van *The Wall* deed met *The Wall – Live in Berlin*.

De heropvoering van *The Wall* op 21 juli 1990 vond plaats op een terrein dicht bij Potsdammer Platz. Het betrof hier een eenmalige heropvoering van de legendarische concertshow uit 1980-1981 ter ere van het *Memorial Fund for Disaster Relief*, een goed doel dat werd opgericht door veteraan Leonard Chesire om oorlogsslachtoffers te eren.⁶⁰ Het feit dat het hier in essentie om een benefietshow gaat betekent natuurlijk dat de opvoering van *The Wall* een geheel andere invulling krijgt in vergelijking met de originele concerttour van ongeveer tien jaar eerder. Het verhaal dat met deze opvoering van *The Wall* verteld wordt, lijkt veel minder te gaan om een gedeeltelijk biografisch vertoog van Waters. Het lijkt hier eerder over een universele boodschap te gaan, die gericht is naar de hele wereld, en niet enkel naar Pink Floyd-fans. De specifieke tijd en plaats waar dit benefietconcert zich afspeelt is in dat opzicht al voldoende om de gehele betekenis van de show aan te passen. Door de symbolische muur, die hoofdbestanddeel uitmaakt van de show, weer op te bouwen op een plaats die slechts negen maanden eerder nog fundamenteel getekend werd door een echte afscheidingswand worden er erg duidelijke parallellen tussen fictie en realiteit gegenereerd.

⁵⁹ Mark Blake, *Comfortably Numb – The inside story of Pink Floyd*, 329-335.

⁶⁰ Tyler Marshall, “East Berlin ‘Wall’ Concert: Highs of Theatrics and Hope,” *Los Angeles Times*, 23 juli 1990.

Het gigantische podium werd gebouwd op een stuk land dat een klein jaar eerder nog *no-man's-land* genoemd zou kunnen worden, een stuk grond achter de Berlijnse muur waar wachttorens met gewapende opziensers het overzicht bewaarden.⁶¹ Door precies deze plaats aan te wenden om een gigantisch visueel en muzikaal spektakel op te voeren draagt *The Wall* een erg expliciete politieke boodschap uit. Het is deze politieke en bovenal humanitaire inslag die bij deze specifieke opvoering van het album het meest naar voren komt. Hoewel het element van politieke aanklacht ook al aanwezig was bij de originele concerttour, en in grotere mate bij de film, zien we dat het meest persoonlijke niveau van het verhaal (het leven van hoofdpersonage Pink) in Berlijn door deze politieke boodschap overschaduwd lijkt te worden. Deze opvoering van *The Wall* werd als het ware op zodanige wijze aangepast aan de tijd en plaats van opvoering dat de betekenis ervan ook een transformatie onderging. Daarenboven is het niet enkel deze verandering van context die het verhaal een nieuwe betekenislaag toekende. Zo werd er hier, zoals het een echte benefietshow betaamt, gekozen voor een *all-star cast* van grote pop- en rockartiesten en acteertalenten. De opvoeringswijze in Berlijn was dus radicaal anders ten opzichte van de *The Wall*-tour in 1980-1981. De verminderde mate van aandacht die lijkt uit te gaan naar het persoonlijke verhaal van Pink lijkt sterk samen te hangen met deze keuze voor een grote groep van verschillende performers. Aangezien er doorheen de show steeds sprake is van andere vertolkers wordt het moeilijk om het hoofdpersonage te vereenzelvigen met één van deze artiesten, hetgeen in 1980-81 helemaal anders was. Aangezien Roger Waters bij nagenoeg alle nummers de rol van Pink vertolkte tijdens de originele concertreeks, werd het onmogelijk om hem niet als de vleesgeworden Pink te beschouwen. Tijdens het benefietoptreden in Berlijn zingt Waters echter slechts mee op zeventien van de achtentwintig nummers die worden opgevoerd. Hoewel Waters dus nog steeds een aanzienlijk deel van het concert aanwezig is op het podium, biedt dit toch een scherp contrast met de oorspronkelijke shows. In Berlijn geeft Waters zijn creatie, en meer bepaald zijn gedeeltelijk naar zichzelf gemodelleerde hoofdpersonage grotendeels uit handen, hetgeen hij ook al deed toen hij besloot om Bob Geldof de rol van Pink te laten vertolken in de film *The Wall*.

⁶¹ "East Berlin 'Wall' Concert: Highs of Theatrics and Hope."

Nu we het hebben over het aandeel van Waters in de performance van zijn meesterwerk in Berlijn lijkt het geboden om nog even stil te staan bij het nummer *'The Trial'*, dat eerder al uitvoerig besproken werd. Tijdens de originele concerttour was de uitvoering van dit nummer het enige moment in de show waarbij Waters niet enkel Pink, maar ook alle andere personages die aan het woord kwamen een stem gaf. Eerder werd dit al aangeduid als één van de meest theatrale momenten uit de show, waarbij de mix van animatiebeelden en live *voice acting* een ongezien moment in de geschiedenis van muziekconcerten betrof. Terwijl Waters dus oorspronkelijk alomtegenwoordig was tijdens de performance van *'The Trial'* is hij bij de opvoering ervan in Berlijn niet aanwezig op het podium. Aangezien de animatiefiguren er tot leven worden gebracht door acteurs en actrices is het niet nodig dat Roger Waters alle personages een stem te geeft. Door het gebruik van individuele acteurs en actrices voor ieder personage, die in opvallende kostuums hun rol neerzetten, neigt dit stuk van het concert nog veel sterker naar het genre van de musical of de opera dan tijdens de originele tour. Opmerkelijk is wel dat de refreinen, die door Pink zelf gezongen worden, door niemand worden vertolkt. In plaats van Waters hiervoor wel op het podium te brengen wordt er gekozen om *pre-recorded vocals* te laten weerklinken.⁶² Pink wordt met andere woorden niet belichaamd tijdens dit cruciale moment in de ontwikkeling van zijn verhaal. Het is in dit soort ingrepen dat men kan zien dat ervoor geopteerd werd om de focus van de show minder op het specifieke verhaal te leggen, en meer op de algemene thema's die erin aanbod komen. Het gaat hier niet langer over het afbreken van de muur in Pinks psyche, maar over het in mekaar doen storten van DE muur. Het hevig gescandeerde *'Tear down the wall!'* lijkt op dit moment een heropvoering te impliceren van hetgeen zich negen maanden eerder op diezelfde plaats voltrok, namelijk de afbraak van de Berlijnse muur zelf. Er wordt een gevoel van bevrijding geëvoceerd, door de nadruk te leggen op de toen al historische gebeurtenis die bij iedereen nog vers in het geheugen lag. *The Wall* lijkt hier te fungeren als een herinneringsmachine, die de ineenstorting van de Berlijnse muur opnieuw opvoert op een muzikale en theatrale wijze.

⁶² *The Wall Live in Berlin*, TV Film, onder regie van Ken O'Neil en Roger Waters (1990).

De verschillen tussen de originele concerttour en de éénmalige opvoering in Berlijn lijken duidelijk. Hoewel het in beide gevallen om een concertshow gaat zijn de verschillen in uitvoering talrijk. De originele show wordt in Berlijn aangewend om een bepaalde politieke boodschap uit te dragen in de vorm van een benefietconcert. Hoewel het dus in principe om grotendeels dezelfde show gaat (mits enkele extra nummers), gaat het hier om een geheel andere invulling ervan. Wanneer we *The Wall Live in Berlin* tegenover de filmversie van *The Wall* plaatsen zouden we zelfs kunnen opmerken dat de inhoudelijke overeenkomsten hier groter zijn. Aangezien Roger Waters in beide versies niet gelijkgesteld wordt aan hoofdpersonage Pink lijkt er meer ruimte te zijn voor een interpretatie die zich niet enkel bezig houdt met vragen in verband met de relatie tussen artiest en publiek. Hoewel het verworden van Pink tot een soort van autoritair leider een essentieel deel van het verhaal vormt dat ook in de originele concerttour al aanwezig was, zien we dat er in de film erg veel aandacht werd besteed aan de visualisering van deze eenzijdige machtsverhouding tussen de rockster en zijn publiek. Bij de opvoeringen in 1980-81 lag de nadruk bij nummers als *'Run Like Hell'* al op de beklemmende macht die Pink verkreeg dankzij zijn statuut als rockster, maar het is pas bij het zien van de scène in de film, waarbij één van zijn concerten een politieke rally geworden is, dat de link met het Duitse nazistische regime erg sterk gemaakt wordt. Het is dus ook door deze sterke beeldtaal die in de film gebruikt wordt dat er hier een meer universeel verhaal verteld wordt dan bij de originele live shows. Wanneer we bekijken in welke mate deze insteek ook gehanteerd wordt bij de live show in Berlijn, zien we dat er op inhoudelijk vlak misschien wel meer parallellen ontstaan tussen deze opvoering en de film dan tussen beide concertuitvoeringen.

The Wall Live in Berlin gaat van start met de aankomst van de band The Scorpions in een limousine, gevolgd door een entourage van Hell's Angels. Hier wordt al meteen een link gelegd met het gewelddadige van macht, waarbij de limousine op het aanzien van de inzittende wijst en de entourage op het feit dat hij of zij beschermd en gevreesd dient te worden. The Scorpions brengen het nummer *'In The Flesh?'*, waarbij ze dus fungeren als de 'surrogaatband' die besproken werd bij de analyse van de originele concerttour. Deze surrogaatband draagt echter geen maskers naar de gelijkenis van de Pink Floyd-leden, maar treedt op als zichzelf, hetgeen logisch is in kader van het benefietconcert-format. Het element van de ingehuurde MC die een lange inleiding geeft voor de band op het podium

verschijnt is hier verdwenen. Door deze ingreep kunnen we stellen dat er bij de opvoering in Berlijn niet langer sprake is van een reflectie over het performen zelf, de werkelijkheid van het podium en het statuut van de rockartiest. De politieke insteek neemt vanaf het begin van de show het voortouw. Een heuse sterrencast passeert vervolgens de revue. Enkelen van de grote namen die het gigantische podium betreden zijn Cyndi Lauper, Sinéad O'Connor, Joni Mitchell en Bryan Adams. Na vijftwintig nummers in allerlei verschillende bezettingen, en het stukje *operatic theatre* dat *'The Trial'* is, volgt er een nummer dat van een soloplaat van Waters afkomstig is: *'The Tide is Turning'*. Dit nummer fungeert als 'benefietnummer' van de show, aangezien het door Waters zelf en vijf van zijn gasten gezongen wordt en later ook als single werd uitgebracht.⁶³ Dit nummer vervangt hier *'Outside The Wall'*, het nummer dat normaliter als laatste werd gespeeld tijdens de originele concerttour.

The Wall Live in Berlin kan niet over het hoofd gezien worden wanneer men de opvoeringsgeschiedenis van *The Wall* bespreekt. Toch kunnen we stellen dat deze eenmalige opvoering als benefietconcert niet helemaal op gelijke hoogte staat als de andere uitwerkingen van *The Wall*. De langspeelfilm en de twee concerttours (waarvan er één nog besproken zal worden) gaan uiteraard op een geheel andere wijze om met het verhaal dat wordt overgebracht. Hoewel *The Wall* ook tijdens de opvoering in Berlijn nagenoeg integraal wordt opgevoerd, gaat het hier veel minder om één groot verhaal dat volledige samenhang kent tussen de verschillende nummers. Dit lijkt een vreemde beschuldiging te zijn, aangezien er in principe niet veel veranderde aan het verloop van de show. Toch heeft het gebruik van een grote groep van verschillende artiesten en de specifieke context van het benefietconcert ervoor gezorgd dat *The Wall* hier een geheel andere betekenis krijgt, en dit vooral ten opzichte van de originele concertshows. Het concept van *The Wall* werd hier gebruikt om een erg actuele politieke situatie visueel te bekrachtigen. Omwille van duidelijke overeenkomsten tussen het verhaal dat in *The Wall* verteld wordt en de historie met betrekking tot de opbouw en afbraak van de Berlijnse muur leek de keuze voor een heropvoering van dit Pink Floyd-album erg logisch te zijn. De adaptatie van dit rockepos naar

⁶³ "Roger Waters U.K. Vinyl Singles Discography," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://pinkfloydarchives.com/DUK45RW.htm#UKRWTiT1>.

een politiek gemotiveerd spektakel heeft ongetwijfeld de culturele status van *The Wall* als conceptplaat verhoogd.

De benefietshow werd volledig opgenomen en gefilmd, zodat er een live album en een concert dvd konden worden uitgebracht. De live opvoering van het album *The Wall* is hier op een bepaalde wijze een commercieel product geworden, dat opnieuw uitgevoerd, opgenomen en verkocht kan worden. Hierin ligt dan ook een groot verschil met de meeste rockconcerten. Een concert beslaat veelal een éénmalige gebeurtenis. Ook al wordt er tijdens een concerttour vaak overal dezelfde show opgevoerd, is er meestal wel plaats voor veranderingen in de *setlist*, bezetting of volgorde van de nummers die worden gespeeld. Bij *The Wall* is dit echter niet zo. In het geval van dit conceptalbum gaat het om een verhaal met begin en eind, dat in een welbepaalde volgorde wordt verteld en dat aangedreven wordt door een minutieus technologisch en logistiek systeem. Wanneer deze show dan bijna tien jaar na de originele concerttour weer de kop op steekt, in Berlijn 1990, kan deze perfect geoliede machine weer van onder het stof worden gehaald zonder in enige mate iets van zijn kracht te hebben verloren. Terwijl een 'gewoon' concert vaak zijn kracht put uit de band zelf die in originele bezetting aanwezig is op het podium, zien we dat dit niet geval is bij *The Wall*. Of het nu gaat om de show met Pink Floyd uit 1980-1981 of om de heropvoering met een *all star-cast* in 1990, *The Wall* staat er en blijft overtuigen, hetgeen Waters nog maar eens bewees toen hij besloot om *The Wall* twintig jaar na het concert in Berlijn nogmaals op het podium te brengen...

2.5 “...and back to an experience as Roger Waters brought his concert tour *The Wall Live to the world.*”

Hetgeen al blijkt uit de bovenstaande bespreking van *The Wall* is het feit dat het verhaal dat ermee verteld wordt niet enkel een persoonlijk relaas van Roger Waters betreft. De tragische levensweg van hoofdpersoneage Pink legt enkele fundamentele drama's van het leven bloot, en is diep geworteld in een systeem waarin macht en oorlog gangbare manieren zijn om in interactie te treden met elkaar. Bij elke nieuwe aanpassing van het verhaal (de film en de benefietshow) zagen we een verhoogde mate van aandacht voor de wereldse context van dit verhaal, waardoor *The Wall* steeds meer een duidelijk politieke standpunt leek in te nemen en zich keerde tegen vormen van autoriteit die gevestigd zijn op angst en oorlog als sociale omgangsvormen. Met de tour *The Wall Live*, die op vijftien september 2010 van start ging, lijkt deze humanitaire inslag zijn hoogtepunt bereikt te hebben. Waters zelf omschrijft de nood om zijn magnum opus weer op te voeren in de 21^{ste} eeuw als volgt:

*“Anyway, in the intervening years it has occurred to me that maybe the story of my fear and loss with it's concomitant inevitable residue of ridicule, shame and punishment, provides an allegory for broader concerns: Nationalism, racism, sexism, religion, Whatever! All these issues and 'isms are driven by the same fears that drove my young life. This new production of The Wall is an attempt to draw some comparisons, to illuminate our current predicament, and is dedicated to all the innocent lost in the intervening years.”*⁶⁴

The Wall betrof van begin af aan al een sterke mate van interactie tussen een uiting van de persoonlijke angsten van Waters zelf en een groter verhaal van kritiek op politieke en sociale problematiek. Doch zien we nu dat Waters erg sterk de nadruk lijkt te leggen op het feit dat zijn persoonlijke motivatie om *The Wall* een vijfendertig-tal jaar geleden te schrijven en uit te voeren in zekere zin getransformeerd is naar een noodzaak om ook nu nog maatschappelijke kritiek te uiten. In bovenstaand citaat lijkt hij aan te geven dat de angsten uit zijn eigen leven, die aan de grondslag lagen van de totstandkoming van *The Wall*, nu een allegorie voor problemen op wereldniveau geworden lijken te zijn. Hoewel het hier dus een

⁶⁴ “Roger Waters Official Website,” laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, www.roger-waters.com.

herneming betreft van de originele concerttour, en deze grotendeels trouw blijft aan dat origineel, zien we dat er hier alweer een verschuiving plaats vindt in de inhoudelijke betekenis van *The Wall*, hetgeen ook het geval was bij *The Wall Live in Berlin*. Het opnieuw opvoeren van Pinks verhaal lijkt nu de functie van een parabel te vervullen, waarbij een fictief verhaal op mensmaat een grootse boodschap wil verkondigen. Deze verandering van uitgangspunt zorgt ervoor dat Roger Waters niet langer het centrum van de voorstelling lijkt te zijn, hoewel hij nog steeds de rol van Pink vervult gedurende het grootste deel van de nummers. Hij lijkt hier nu een echte acteur te zijn geworden, die niet langer de fictieve versie van zichzelf vertolkt, maar eerder de rol vervult van iedereen die angsten kent in deze wereld. Met *The Wall Live* verandert Pink van individueel tragisch personage in de universele en onderdrukte mens, en met hem ook Roger Waters. De andere invulling van deze concerttour betreft dus nogmaals grotendeels een verandering in interpretatie of invalshoek. Wanneer we nu een vormelijke vergelijking maken tussen de originele concertshows van de jaren 80 en de vernieuwde versie zien we echter dat *The Wall* zich in de 21^{ste} eeuw in veel grotere mate van een symbolische beeldtaal bedient. We kunnen dus opmerken dat het hier niet enkel om een verandering van invalshoek gaat, maar ook om een vernieuwde aanpak met betrekking tot de visuele uitwerking van de plaat. Het is vooral de symboliek die in die nieuwe beeldtaal vervat zit, die de verhoogde maatschappijkritische waarde van de hernieuwde concerttour erg duidelijk uit de verf doet komen.

Aan het begin van de show zien we niet langer een *compère* of *MC*, maar wordt Pink meteen op het podium gebracht, in de gedaante van een vormeloze, lichtroze pop die Gerald Scarfe ook al ontwierp voor de originele concertshow. Twee zogenaamde soldaten slepen hem het podium op terwijl er een dialoog uit de film *'Spartacus'* door de zaal galmt.⁶⁵ Door te refereren aan deze canonieke film over een slaaf die opkomt tegen zijn machthebbers wordt er ingespeeld op het feit dat beide verhalen een gemeenschappelijke basis hebben: individuen moeten niet bang zijn om voor zichzelf en voor anderen op te komen, ook al gaat men hierdoor in tegen de gevestigde orde. De politieke boodschap die *The Wall* in zich draagt wordt hier al van bij het begin van de show 'geactiveerd' door Pink als onderdrukt

⁶⁵ Mark Cunningham, "On The Road With Roger Waters' The Wall Live," *TPI Magazine*, nr. 140 (2011): 29.

persoon op het podium te brengen. Het element van spelen met de werkelijkheidswaarde van een show, dat erg sterk aanwezig was aan het begin van de concerten tijdens de originele tour lijkt hier volledig verdwenen te zijn. Zo wordt er tijdens het brengen van het nummer *'In The Flesh?'* ook geen gebruik meer gemaakt van een zogenaamde surrogaatband. De zijkanten van de grote witte muur die tijdens het verloop van de show worden vervolledigd, fungeren al tijdens de opvoering van dit eerste nummer als projectieschermen. Affiches met het symbool van de gekruiste hamers en graffiti'spreuken allerhande worden in extreem hoge resolutie getoond gedurende dit eerste nummer. Op het einde van *'In The Flesh?'* vliegt er een klein oorlogsvliegtuig het podium op, wordt er een hoop vuurwerk losgelaten op het publiek en horen we het geluid van machinegeweren. Deze intro maakt het meteen duidelijk: dit zal een show worden met een boodschap én met een extreem hoog spektakelgehalte.

Hoewel dat spectaculaire al aanwezig was bij de originele concerttour is het wel duidelijk dat nieuwe technologieën qua pyrotechniek, licht- en geluidseffecten en projecties deze show tot een nog hoger niveau van visuele uitstraling zouden tillen. Het is omwille van deze technologische hoogstandjes dat J.C. Macek in zijn artikel over *'The Wall Live'* spreekt over een *cinematic experience*. *'The Cinematic'* is een term die binnen de beeldende kunsten voornamelijk gebruikt wordt om werken aan te duiden die een zekere filmische kwaliteit lijken te bezitten, of die putten uit de technieken of projectiewijzen van de filmwereld om deze in andere kunst disciplines te incorporeren (bijvoorbeeld in de fotografie). De manier waarop Macek de term in voege brengt betreft echter een ietwat andere invulling. Wanneer het begrip *'cinematic'* wordt toegepast op *The Wall Live* wordt er vooral bedoeld dat de kijkervaring van de toeschouwer zich niet enkel toespitst op het zien van een live muziekperformance, maar dat de manier van kijken op sommige momenten sterk overeen komt met het bekijken van een film in een bioscoopzaal. Door het veelvuldige gebruik van projecties is het tijdens deze concertreeks zo dat de muur die wordt opgebouwd nagenoeg steeds de functie van een beeldscherm heeft. Wanneer er hier dus gesproken wordt over *The Wall* als *cinematic* betreft het een verwijzing naar het feit dat deze concertreeks fundamenteel getekend wordt door het veelvuldige gebruik van geprojecteerde beelden. De live show wordt als het ware geïnjecteerd door filmische elementen, waardoor hetgeen op het podium gebeurt ook als cinematografisch gepercipieerd zou kunnen worden. De twee

verschillende manieren van kijken (naar een film enerzijds, naar een live performance anderzijds) beïnvloeden elkaar sterk en vormen een derde perceptiemodus, die van de *cinematic live show*.

Om te illustreren in welke mate deze nieuwe concertreeks zich nog meer leent tot een *cinematic experience* is een zekere mate van inzicht in de vernieuwde technologieën die gebruikt worden onmisbaar. Zo gaat het hier bijvoorbeeld om precies dezelfde grootte van muur als enkele decennia geleden, en wordt er ook nu nog gebruik gemaakt van kartonnen 'bakstenen'. Tijdens deze nieuwe concerttour is het wel zo dat iedere steen nu op zijn eigen specifieke plaats moet staan, avond na avond opnieuw. Deze rigoureuze volgorde moet behouden worden opdat de filmprojecties precies gesynchroniseerd zouden kunnen worden met die bepaalde steen/stenen waarop de beelden moeten verschijnen. Deze veel meer in detail uitgewerkte projectiemethode, die met de 35 mm projectie uit 1980-81 uiteraard niet bereikt kon worden, zorgt ervoor dat de muur zelf een erg dynamisch deel van de show wordt.⁶⁶

Een voorbeeld hiervan zien we tijdens de opvoering van *'Another Brick In The Wall pt.2'*. Bij de opvoering van dit nummer tijdens de nieuwe concerttour van Waters wordt er steeds de hulp ingeroepen van lokale jeugdverenigingen.⁶⁷ De kinderen vervangen in zekere zin de schoolkinderen die te horen zijn op de originele opname van het nummer uit 1979. Tijdens de originele concerttour werd dit koor van zingende kinderen niet live op het podium gebracht, maar was er een geluidsband te horen. De toevoeging van plaatselijke kinderen die het iconische *'we don't need no education'* scanderen lijkt perfect te passen binnen de nieuwe, meer maatschappijkritische versie van *The Wall* die Waters wil neerzetten. De sterke boodschap van het nummer, die in een erg duidelijke en makkelijk over te nemen *catchphrase* gegoten werd, lijkt nog meer aan kracht te winnen door ze door plaatselijke kinderen te laten zingen. In het boek *'Sound Effects'* heeft socio-musicoloog Simon Firth het

⁶⁶ Marian Sandberg, "Legends of The Wall, Part 1: Mark Fisher, Production Designer," laatst geraadpleegd op 2 mei 2014, <http://livedesignonline.com/projects/waters-project-tour/legends-wall-part-1-mark-fisher-production-designer>.

⁶⁷ Brad Angle, "Roger Waters Explains the Imagery and Symbolism Behind The Wall Live, His Update of the Pink Floyd Classic," laatst geraadpleegd op 6 mei 2014, <http://www.guitarworld.com/roger-waters-explains-imagery-and-symbolism-behind-wall-live-his-update-pink-floyd-classic>.

over de intensiteit en vitaliteit van goedgeschreven popnummers, die gewone taal een zekere verhoogde kracht verschaffen:

“The pop song banalities people pick up on are , in general, not illuminating but encouraging: they give emotional currency to the common phrases that are all most people have for expressing their daily cares.”⁶⁸

Deze klare en krachtige taal, die duidelijk te vinden is in dit nummer van Pink Floyd, lijkt nog meer opzwevend te worden wanneer het scanderen door een groep kinderen gebeurt. Het betrekken van plaatselijke jongeren in de opvoering van dit nummer getuigt van een zekere wil tot het opvoeden van kinderen over de gehele wereld aan de hand van dit nummer. ‘*We don’t need no thoughts control*’ is een erg duidelijke boodschap die moet worden meegegeven aan ieder opgroeiend individu, om onderdrukking in de toekomst steeds beter te kunnen tegenwerken. Met deze ingreep keert Waters dus niet enkel terug naar de originele albumopname van ‘*Another Brick*’ maar zet hij zijn humanitaire visie meer kracht bij. Bij de opvoering van dit nummer zien we ook hoe er gebruik gemaakt wordt van de vernieuwde projectietechniek. Helemaal aan het eind van het nummer wordt er een rijdende trein geprojecteerd op de muur, waarbij de hoge resolutie van witte vlakken (ramen) sterk gecontrasteren met het zwart van de ‘stenen’ die de trein zelf vormen. Door de mogelijkheid om hetgeen op één bepaald oppervlak geprojecteerd wordt erg snel door een nieuwe projectie te kunnen laten opvolgen lijkt er hier een echt bewegende achtergrond te ontstaan.

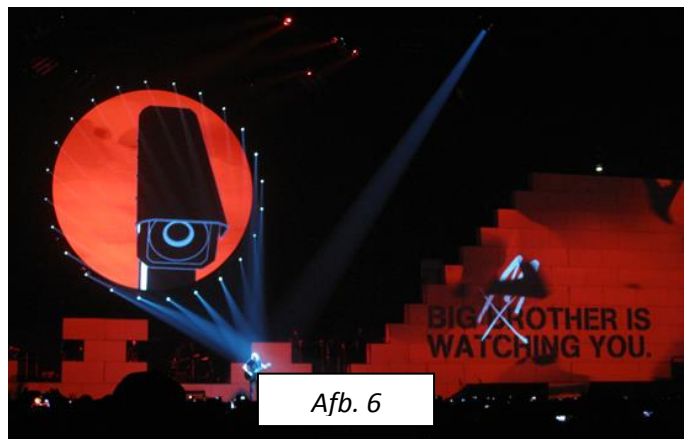
De technologische vooruitgang in gebruik van projectiemethoden zien we ook tijdens het nummer ‘*The Trial*’, dat doorheen de bespreking van de opvoeringsgeschiedenis van *The Wall* al meermaals aan bod kwam. Tijdens de vernieuwde tour in 2010-2013 maakt Roger Waters nogmaals gebruik van de originele animatiebeelden van Scarfe, die ook tijdens de eerste concertreeks, in de film en bij de opvoering in Berlijn aan bod kwamen. Er zijn echter wel enkele aanpassingen gedaan, aangezien de beelden die oorspronkelijk te zien waren tijdens het refrein hier vervangen werden door dynamisch spel van projectie, waarbij het lijkt alsof de muur zelf honderdtachtig graden rond zijn eigen as draait om te tonen wie zich erachter bevindt, namelijk Pink. Hoewel er dus duidelijk naar gestreefd wordt om de

⁶⁸ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock ‘n’ Roll*, 38.

originele show zo goed mogelijk opnieuw integraal op te voeren, bevinden de meeste ingrepen zich op het niveau van de verbetering van technologische systemen en aanpassingen op vlak van de beelden die geprojecteerd worden doorheen de performance van *The Wall*.

Een volgend nummer dat interessant is om te bespreken in kader van deze tour is het rustige '*Mother*'. De originele uitvoering van dit nummer tijdens de tour in 1980-1981 is behoorlijk sober te noemen, aangezien er geen gebruik werd gemaakt van projecties of speciale lichteffecten. Wel was er één van de grote opblaasbare poppen aanwezig op het podium die door Gerald Scarfe waren ontworpen. Dit opblaasbare moederfiguur is ook aanwezig bij de nieuwe concerttour van Waters, hetzij een vernieuwde alsook veel duurdere versie dan die van dertig jaar eerder.⁶⁹ Hier is de pop echter niet langer het enige visuele spektakelmiddel dat wordt ingeroepen. Ten eerste

wordt er sterk gebruik gemaakt van de muur om boodschappen en beelden te projecteren die ook dit nummer een andere invulling lijken te geven dan bij de originele shows het geval was. Zo verschijnen er constant slogans als '*mother knows best*' en



'tout ira bien' op de muur. Deze 'goedbedoelde' zinsneden krijgen echter een erg claustrofobisch kantje door middel van de grote bewakingscamera die op het centrale, cirkelvormige scherm wordt geprojecteerd, vlak naast de gigantische moeder-pop. Wanneer als volgende boodschap '*Big Mother is watching you*' verschijnt, waar de '*m*' is toegevoegd om het woord '*brother*' te vervangen (zie afb. 6) lijkt de overeenkomst tussen een overbeschermende moeder en een regering die bescherming als excuus voor opsluiting gebruikt erg duidelijk. De trend om elementen uit het levensverhaal van hoofdpersonage Pink aan te passen om ze een meer universeel toepasbare inhoud te geven wordt ook hier volgehouden. Er is echter wel ook sprake van een terugkeer naar het 'oorspronkelijke' verhaal dat met *The Wall* verteld werd. Voor '*Mother*' van start gaat kondigt Waters aan dat

⁶⁹ Mark Cunningham, "On The Road With Roger Waters' The Wall Live," 32.

hij videomateriaal bij heeft van een show in Londen in 1980, waarbij hijzelf te zien is terwijl hij dit nummer brengt. Deze videobeelden van hem in close-up terwijl hij 'Mother' zingt en speelt, worden even geprojecteerd op het centrale scherm in het midden van het podium, alsook op de muur die al gedeeltelijk rechtstaat. Tijdens de opvoering van dit nummer op het festivalterrein van Werchter op 20 juli 2013 verwijst Waters naar de jongere versie van zichzelf als "*that poor, miserable Roger from years ago*"⁷⁰, waarbij hij weer een link legt naar de meer persoonlijke invulling die de show had tijdens de oorspronkelijke tour en naar de frustraties die aan de grondslag lagen van de ontwikkeling van *The Wall*.

Waters zet hier als het ware een korte performance met zichzelf neer, waarbij er een tijdspanne van dertig jaar overbrugd wordt door de projectie van de beelden die in 1980 gefilmd werden. Roger Waters is op deze manier tot twee maal toe 'live' aanwezig. Enerzijds bevindt hij zich effectief op het podium tijdens de show, anderzijds is ook zijn jongere zelf aanwezig door het gebruik van live beelden van enkele decennia eerder. Deze dubbele *liveness* zien we verderop in de show nog enkele keren opduiken. Zo verschijnen er tijdens de opvoering van het nummer 'Waiting for the Worms' bijvoorbeeld regelmatig live beelden van Roger Waters op de muur. Hij wordt met andere woorden gefilmd terwijl hij op het podium staat, waarbij deze beelden ook meteen achter hem geprojecteerd worden. Hier kunnen we ook van een dubbele *liveness* spreken. Philip Auslander stelt in zijn werk over performance in een gemediatiseerde cultuur dat: "*the live now derives its authority from its reference to the mediatized, which derives its authority from its reference to the live, etc.*"⁷¹ Bij dit stuk in de show wordt die *loop* van beïnvloeding tussen het live gebeuren zelf en de beelden van ditzelfde gebeuren expliciet getoond. Tijdens dit nummer zet Waters namelijk een erg autoritair figuur neer, aangezien we op het punt in het verhaal zijn beland waarop Pink zijn macht als rockster begint te misbruiken en zo zelf ten onder zal gaan. Met een megafoon in de hand roept Waters als een heuse dictator bevelen in het rond. De grote projectie van dit beeld op de muur achter hem lijkt deze actie nog meer kracht bij te zetten.

⁷⁰ Gunter Van Assche, "Roger Waters met 'The Wall': Quadrofonisch verbluffend," laatst geraadpleegd op 2 mei 2014, <http://www.demorgen.be/dm/nl/1011/Concertverslagen/article/detail/1673116/2013/07/22/Roger-Waters-met-The-Wall-Quadrofonisch-verbluffend.dhtml>.

⁷¹ Philip Auslander, *Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 1999), 39.

Het gebruik van deze live beelden evoceert overeenkomsten met politieke speeches en bijeenkomsten, die vaak ook sterk gemediatiseerd worden. Door te spelen met live beelden *in real time* wordt de politieke toon van de performance van dit nummer extra in de verf gezet, iets dat duidelijk op te merken valt wanneer we naar de opvoering van ditzelfde nummer gedurende de tour uit 1980-81 kijken. Hier beperkte het 'showelement' zich tot de aanwezigheid van een grote gong op het podium die in brand gestoken werd. De performance van dit nummer kreeg tijdens de originele concerttour een eerder donker en besloten sfeertje, alsof Waters hier de leider van een geheime sekte was. Tijdens de tour van 2010-2013 worden dan weer alle registers opengetrokken, waardoor het visuele resultaat veel meer overeen komt met een groots opgezette politieke campagne. Ook hier lijkt de focus op het meer universele politieke karakter visueel sterker uit de verf te komen dan tijdens de originele concertreeks.

Waters aanklacht op politieke en economische systemen komt ook op een nog meer expliciete wijze naar voren tijdens de *Roger Waters The Wall Live Tour*. Tijdens het nummer '*Goodbye Blue Sky*' wordt dit erg duidelijk gedaan door de projectiebeelden die het nummer visueel begeleiden. Zo zien we allemaal oorlogsvliegtuigen in de lucht die hun cargo loslaten. Het betreft hier echter geen bommen of voedselpakketten maar symbolen met een sterke ideologische of economische betekenis. Het katholieke kruis, de davidster, de islamitische zon en maan, dollartekens, het teken van automerk Mercedes...allen worden ze gelost vanuit de felblauwe hemel. Hier worden al deze religieuze en economische apparaten blootgelegd als deel van een politiek systeem, waarbij ze vaak misbruikt worden als wapens.

Verder wordt er ook gebruik gemaakt van een bepaalde reclamecampagne van iPod doorheen de show, zij het in een ietwat aangepaste versie. De campagne waar het hier over gaat beslaat afbeeldingen van dansende silhouetten in het zwart, die duidelijk merkbaar de witte iPhone-oortjes inhebben (zie afb. 7).⁷² Tijdens de show verschijnen er talrijke referenties aan iPod en aan deze campagne op de muur. Zo worden er gedurende de show op verschillende ogenblikken slogans op de muur geprojecteerd die refereren aan de iPod-

⁷² Jack Doyle, "The iPod Silhouettes 2000-2011," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, <http://www.pophistorydig.com/?p=10508>.

campagne, bijvoorbeeld 'iBelieve', 'iProtest', 'iPay',... Tijdens het nummer 'Run Like Hell' zien we dat deze slogans vergezeld worden van afbeeldingen van silhouetten die overeenkomen met die van de iPod-reclame, afgezien van het feit dat het hier geen dansende mensen betreft. Een foto van een varken wordt getoond, met de tekst 'iLead' erbij. Vervolgens zien we enkele wolven (iProtect) en een groep schapen (iFollow). Hierna volgt 'iResist' (zie afb. 8), met een afbeelding van mensen die in opstand komen. Ook bekende gezichten krijgen een plaats in deze wrange aanpassing van de succesvolle reclamecampagne. Even later zien we namelijk een afbeelding van Mao en Bush Jr. waar iBelieve bij te lezen valt en een foto van Hitler (iPaint).



We zien hier duidelijk hoe Waters bij het opnieuw ontwerpen van een *The Wall Live* show zeer sterk op zoek ging naar actuele beelden die een sterke politieke boodschap zouden kunnen uitdragen. De beeldtaal van *The Wall* lijkt een *upgrade* te hebben ondergaan. Het oorspronkelijke verhaal wordt hier als het ware geïnjecteerd met beelden uit de huidige samenleving om een geactualiseerde en universele versie van het tragische levensverhaal van Pink te kunnen uitwerken. Naast het gebruik van hedendaagse reclamecampagnes wordt er verder nog geput uit het culturele erfgoed van de 20^{ste} eeuw, onder meer door het gebruik van een quote uit de film *Spartacus* helemaal aan het begin van de show, hetgeen eerder al werd aangehaald. Tijdens 'Run Like Hell' zien we ook een referentie uit de literaire wereld opduiken wanneer er een citaat uit het Franz Kafka's 'Het Proces' (1925) op de immense muur verschijnt. Door te refereren aan de schijnbaar toevallige en ongemotiveerde

arrestatie van Jozef K., hoofdpersonage van dit boek, aan te halen binnen de sfeer van politieke paranoia en onrust die dit nummer herbergt wordt hier ook via tekstuele tekens de maatschappelijke aanklacht van *The Wall* te versterkt.

Een laatste voorbeeld dat in kader van de sterk politiek gemotiveerde ontstaansgrond van deze nieuwe opvoering van *The Wall* besproken zal worden is dat van het interactieve luik dat vervat zit in de show. Op de officiële website van Roger Waters (www.roger-waters.com) vinden we een onderdeel terug genaamd 'Fallen Loved Ones'. Dit specifieke deel van de site roept bezoekers op om een foto toe te voegen aan de online galerij, die allemaal portretten bevat van mensen die het slachtoffer geworden zijn van oorlog:

*"Your 'Loved One's' pictures and details would be included, along with those of my father Eric, in my upcoming show THE WALL, as an act of remembrance."*⁷³

Bij ieder live concert worden er tijdens de pauze collages getoond van alle ingestuurde foto's. Op deze manier dient de muur die gedurende de eerste helft wordt opgebouwd even de functie van een soort gedenkmuur, een monument voor hen die het slachtoffer werden van eender welke vorm van oorlogsgeweld. Het is in het oprichten van dit specifiek luik in de show dat *The Wall* een groot deel van zijn fictioneel karakter lijkt te verliezen. De nadruk gedurende het verhaal wordt al veel sterker gelegd op de huidige maatschappelijke toestand, waardoor het verhaal dat verteld wordt een soort illustratie lijkt te worden bij deze sociaal-politieke mijmering over de huidige samenleving. De toevoeging van het verlies van toeschouwers en fans door middel van een interactief element benadrukt met andere woorden nogmaals de veranderde inhoud van *The Wall* ten opzichte van diens originele opvoering in de jaren 80.

Een overeenkomst met sociale media die waarschijnlijk niet geïntendeerd was maar die ik graag kort wil aanhalen is het feit dat dit gegeven van mensen die zelf foto's op de muur kunnen doen verschijnen het principe volgt van het *posten* van foto's of informatie op de zogenaamde *Facebook wall*. Door het gebruik van een plaats op het internet waar fans of geïnteresseerden zelf de muur kunnen helpen opbouwen, door hun persoonlijke *brick* eraan toe te voegen, betreft het hier een soort virtuele herdenking van personen die overleden zijn. Ook op *Facebook* zien we dat online condolences of herdenkingsberichten sterk deel

⁷³ "Roger Waters Official Website."

uitmaken van de normale gang van zaken op het sociale medium. Bij het insturen van een foto op de website van Roger Waters kunnen we dus de logica terugvinden die inherent is aan de huidige overheersende vorm van virtueel sociaal contact. *The Wall* wordt hier een verzameling van gedenkstenen, die zowel slachtoffers als familieleden van die slachtoffers verbindt. Het gaat hier over een virtuele ruimte die doet denken aan de *Facebook wall*, maar dan enkel met de bedoeling een plaats van herdenking te zijn. Deze virtuele plaats van herinnering, de online galerij van ingestuurde foto's op de website van Waters, wordt vervolgens 'materieel' gemaakt tijdens de pauze van de live shows. Het gaat in beide gevallen om de private aangelegenheid van herdenking die publiek wordt gemaakt, enerzijds op het internet, en anderzijds door de projectie van de beelden op de muur bij de opvoering van *The Wall*.⁷⁴ Tijdens de show zelf zouden we vervolgens kunnen spreken van een 'reële virtuele ruimte', waarbij het principe van een online verzamelplaats van informatie, zoals de *Facebook wall*, expliciet naar een 'reële ruimte' getransponeerd wordt.

Bovenstaande besproken elementen uit de laatste nieuwe concerttour van *The Wall* geven duidelijk aan hoe zeer het opvoeren van nagenoeg exact dezelfde muziek als dertig jaar geleden toch een fundamenteel andere betekenis kan genereren indien er bepaalde vormelijke ingrepen gebeuren. Omwille van de vele ingrepen in de visuele uitwerking van de show worden er geheel nieuwe betekenissen gegenereerd, en worden oude elementen op een nieuwe manier belicht. De inherente narratieve kracht van het conceptalbum *The Wall* wordt op deze wijze op verschillende manieren aangewend om steeds nieuwe, theatrale versies van hetzelfde 'script' naar voren te brengen. De opvoeringgeschiedenis die we hier besproken hebben toont hoe veelzijdig de inhoud van een sterke conceptplaat kan zijn. Doordat het hier een album betreft dat een hoge mate van narratieve, thematische en melodische coherentie bevat is het mogelijk om steeds nieuwe manieren te vinden om het eigenlijke verhaal visueel uit te werken. De originele concerttour legde vooral de nadruk op de praktijk van het performen zelf. Door in te spelen op de status van realiteit en show, het benadrukken van de ambiguïteit tussen een persoon zelf en zijn *on stage*-persoonlijkheid en door te focussen op de persoonlijke gevoelens van creatief brein Roger Waters kunnen we

⁷⁴ Malin Wahlberg, "Youtube commemoration: Private Grief and Communal Consolation," in *The YouTube Reader*, red. Pelle Snickars en Patrick Vonderau. (National Library of Sweden, 2009), 233.

deze reeks van concerten het best als een performatieve, aan theater gerelateerde ervaring beschrijven. De filmversie van *The Wall* die niet veel later volgde hield de exploratie van een nieuw medium in, om het verhaal van de plaat ook tot een cinematografische ervaring te maken. De éénmalige benefietopvoering in Berlijn toont dan weer een andere kant van *The Wall*, waarbij de focus verschoven leek naar de flexibiliteit van de plaat zelf, aangezien de nummers nu door tal van andere artiesten werden opgevoerd. De relatie van het verhaal dat opgevoerd werd en de specifieke tijd en ruimte waarin dit gebeurde evocerede een link met actuele problemen op politiek en sociaal vlak. Tot slot hebben we besproken hoe deze maatschappelijke insteek het voortouw nam tijdens de heropvoering van *The Wall* door Roger Waters zelf, waarbij mediale en technologische hoogstandjes de show van een spectaculair karakter voorzagen en die we als *cinematic* zouden kunnen benoemen.

En nog steeds lijkt het niet alsof er een einde in zicht is voor *The Wall*. Hoewel algemeen werd aangenomen dat dit laatste, megalomane project van Roger Waters de kers op de taart zou zijn voor het album uit 1979, is het mogelijk dat er toch nog een nieuwe laag zal worden toegevoegd. In 2004 kwam Associated Press met het nieuws dat Roger Waters *The Wall* naar Broadway zou brengen.⁷⁵ Veel verdere informatie is er voorlopig nog niet verschenen, hoewel Waters in een interview uit 2012 zegt dat hij na de *Roger Waters The Wall Live Tour* weer contact op zal nemen met scenarist Lee Hall om het project verder te bespreken.⁷⁶

⁷⁵ "Pink Floyd's Wall Broadway Bound," laatst geraadpleegd op 2 mei 2014, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3539908.stm>.

⁷⁶ Sarah Rodman, "Roger Waters On 'The Wall'," laatst geraadpleegd op 12 mei 2014, http://www.boston.com/ae/music/blog/2012/06/roger_waters.html.

Conclusie

Na een analyse van verschillende opvoeringen van het conceptalbum *The Wall* zullen we even terugkeren naar het uitgangspunt van deze onderzoekspaper. Hier werd namelijk aangegeven dat er een zekere leemte lijkt te bestaan binnen de opleiding theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent, alsook binnen het grotere academische veld van publicaties in verband met opvoeringen van pop- en rockmuziek. Het tekort waarover hier gesproken wordt beslaat een te geringe interesse in het populaire muziekconcert als een performatieve, theatrale gebeurtenis op zich, die even goed bestudeerd zou kunnen worden vanuit het oogpunt van de theaterwetenschappen als de meer geijkte vorm van het muziektheater, namelijk de opera.

In dit onderzoek heb ik me voornamelijk toegelegd op een specifiek soort van concert, meer bepaald de opvoering van zogenaamde conceptplaten. Het gegeven van de conceptplaat werd daarvoor eerst historisch gekaderd als afstammeling van de 19^e-eeuwse liedcycli en vervolgens verder besproken in kader van de verhoogde performatieve mogelijkheden die dit specifiek soort van album zou herbergen. De rest van het onderzoek legde zich toe op een analyse van één van dit soort platen, *The Wall* van Pink Floyd/Roger Waters. Door drie verschillende opvoeringen van dit album te bestuderen, alsook de gelijknamige langspeelfilm, werd er een beeld geschetst van de veelzijdigheid van een conceptplaat. Hier werd aangeduid dat een album met een sterk narratief verloop doorheen alle verschillende nummers op diverse wijzen 'tot leven' kan worden gebracht, weliswaar met behulp van strategieën uit de theater- en filmwereld. Hetgeen *The Wall* tot een uitermate interessant voorbeeld maakt, is het feit dat de verschillende opvoeringen ervan doorheen de tijd steeds de nadruk leken te leggen op andere methodes ontleend aan het theater en de film. Zo zien we dat er bij de originele concertreeks in de jaren 80 vooral gespeeld werd met de ambiguïteit van het concert als een performance, terwijl de laatste tour van Roger Waters veel meer bezig was met het incorporeren van vergevorderde projectietechnieken in de show.

Verder zagen we dat de veelzijdigheid van *The Wall* zich ook bevond op het niveau van de betekenis die werd uitgedragen bij iedere nieuwe manier van opvoeren. Terwijl de originele shows zich vooral leken toe te leggen op het uiten van gevoelens van vervreemding tussen publiek en performers, was dit bij de film al veel minder het geval. Hier werd er namelijk meer gefocust op het thema van oorlog, waardoor er een meer universele waarde aan het verhaal van *The Wall* gehecht leek te worden. Bij de benefietshow in Berlijn leek de inhoud van het verhaal grondig geactualiseerd te worden, hetgeen nog veel sterker werd uitgespeeld tijdens de laatste concertreeks. Het feit dat dit ene album op zo'n uiteenlopende wijze *on stage* (of op het witte doek) kon worden uitgewerkt impliceert dat het hier gaat om een concert dat beschouwd kan worden als een theateraal verhaal, dat als een heus repertoirestuk kan worden bovengehaald en opnieuw kan worden opgevoerd zonder zijn oorspronkelijke waarde te verliezen.

Wanneer we nu een antwoord trachten te formuleren op de vooropgestelde onderzoeksvraag, kunnen we na een analyse van *The Wall* besluiten dat het conceptalbum alle mogelijkheden in zich draagt om, net als een theatertekst of libretto, opgevoerd te worden met behulp van theaterale en filmische middelen. Hieruit volgt mijns inziens dan ook dat het concert (het één uiteraard beter dan het ander) bestudeerd kan worden als een specifiek soort van theaterale ervaring. Met de uitgebreide bespreking van *The Wall* als uitermate performatief conceptalbum werd er hier een aanzet gegeven voor verder onderzoek van pop- en rockconcerten als theaterale gebeurtenissen, waar veel meer bij komt kijken dan 'slechts' de opvoering van muziek. De conceptplaat was met andere woorden een goede toegangspoort tot een groter terrein van onderzoek, waarbij niet enkel extreem narratieve albums het verdienen om vanuit een theaterwetenschappelijk oogpunt bekeken te worden, maar ook minder bombastische concerten aan analyse onderworpen kunnen worden. Een verdere duik in dit vrij nieuwe terrein van de muzikale performance zou kunnen zorgen voor het ontstaan van nieuwe inzichten bij het bestuderen van concerten, alsook bij de analyse van theater en opera, aangezien de grens tussen deze drie niet steeds duidelijk te onderscheiden valt. In die zin hoop ik dat deze onderzoekspaper kan gelden als opstapje naar een opwaardering van het concert als een interessante theaterale hybride.

Bibliografie

Boeken:

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

Auslander, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: The University of Michigan Press, 2006.

Auslander, Philip. *Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.

Balme, Christopher B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Blake, Mark. *Comfortably Numb – The inside story of Pink Floyd*. New York: Da Capo Press, 2008.

Bernhart, Walter, en Werner Wolf, red. *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam: 2001.

Carr, Roy, en Charles Shaar Murray. *Bowie: An Illustrated Record*. New York: Avon, 1981.

Fitch, Vernon en Richard Mahon. *Comfortably Numb – A History of The Wall 1978-1981*. PFA Publishing, 2006.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Frith, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.

Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.

Mason, Nick. *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. London: Orion Books, 2004.

Miles, Barry. *Paul McCartney: Many Years From Now*. London: Secker & Warburg, 1997.

Moore, Allan F., red. *Analyzing Popular Music*. Cambridge: University Press, 2003.

Reising, Russell, red. *'Speak to Me': The Legacy of Pink Floyd's The Dark Side of the Moon*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2005.

Scarfe, Gerald. *The Making of Pink Floyd: The Wall*. New York: Da Capo Press, 2010.

Schaffner, Nicholas. *Saucerful of Secrets: A Pink Floyd Odyssey*. New York: Dell Publishing, 1992.

Schechner, Richard. *Performance Theory (Second Edition)*. London: Routledge, 2006.

Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts (Second Edition)*. London: Routledge, 2005.

Shute, Gareth. *Concept Albums*. California: Investigations Publishing, 2013.

Turnbridge, Laura. *Cambridge Introductions to Music: The Song Cycle*. Cambridge: University Press, 2010.

Wahlberg, Malin. "Youtube commemoration: Private Grief and Communal Consolation". In *The YouTube Reader*, onder redactie van Pelle Snickars en Patrick Vonderau, 218-236. National Library of Sweden, 2009.

Gepubliceerde Artikels

Auslander, Philip. "Musical Personae." *The Drama Review* 50, nr. 1 (2006): 100-119.

Cunningham, Mark. "On The Road With Roger Waters' The Wall Live." *TPI*, nr. 140 (2011): 28-52.

Fricke, David. "White On White." *Rolling Stone Magazine*, nr. 982 (2005).

Sinagra, Laura. "The Listings: Sept. 9 – Sept. 15; ARCADE FIRE." *The New York Times*, 9 september 2005.

Marshall, Tyler. "East Berlin 'Wall' Concert: Highs of Theatrics and Hope." *Los Angeles Times*, 23 juli 1990.

Squires, Nick. "Roger Waters Memorialises his Fallen WWII Father." *The Telegraph*, 18 februari 2014.

Online Artikels

Angle, Brad. "Roger Waters Explains the Imagery and Symbolism Behind The Wall Live, His Update of the Pink Floyd Classic." Laatst geraadpleegd op 6 mei 2014.

<http://www.guitarworld.com/roger-waters-explains-imagery-and-symbolism-behind-wall-live-his-update-pink-floyd-classic>.

Doyle, Jack. "The iPod Silhouettes 2000-2011." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.

<http://www.pophistorydig.com/?p=10508>.

Macek, J.C. "The Cinematic Experience of Roger Waters' 'The Wall Live'." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2014.

<http://www.popmatters.com/column/162226-the-cinematic-experience-of-roger-waters-the-wall-live/>.

Michaels, Sean. "Inside the Church of Arcade Fire." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.

<http://www.pastemagazine.com/articles/2007/04/inside-the-church-of-arcade-fire.html>.

Powell Jr., Paul. "The 1980/81 Wall Concert Performances in Detail." Laatst geraadpleegd op 22 april 2014.

<http://www.brain-damage.co.uk/the-wall/the-1980-81-wall-concert-performances-in-detail.html>.

Rodman, Sarah. "Roger Waters On 'The Wall'." Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.

http://www.boston.com/ae/music/blog/2012/06/roger_waters.html.

Sandberg, Marian. "Legends of The Wall, Part 1: Mark Fisher, Production Designer." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2014.

<http://livedesignonline.com/projectswaters-project-tour/legends-wall-part-1-mark-fisher-production-designer>.

Suddath, Claire. "Arcade Fire's Marketing Machine Rolls Out Reflektor." Laatst geraadpleegd op 6 mei 2014.

<http://www.businessweek.com/articles/2013-10-15/arcade-fires-marketing-machine-rolls-out-reflektor>.

Van Assche, Gunter. "Roger Waters met 'The Wall': Quadrofonisch verbluffend." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2014.

<http://www.demorgen.be/dm/nl/1011/Concertverslagen/article/detail/1673116/2013/07/22/Roger-Waters-met-The-Wall-Quadrofonisch-verbluffend.dhtml>.

Waters, Roger. "The Wall – Song by Song." Interview door Tommy Vance. Laatst geraadpleegd op 22 april 2014.

<http://www.pink-floyd.org/artint/98.htm>.

"Pink Floyd's Wall Broadway Bound." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2014.

<http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3539908.stm>.

Websites

“Alice Cooper: Welcome to my Nightmare.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.
<http://www.imdb.com/title/tt0075419/>.

“Miroir Noir.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.
<http://www.imdb.com/title/tt1352383/>.

“The Wall: Live in Berlin.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.
<http://www.imdb.com/title/tt0244296/>.

“Pink Floyd The Wall – A Complete Analysis.” Laatst geraadpleegd op 2 mei 2014.
www.thewallanalysis.com.

“Roger Waters Official Website.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.
www.roger-waters.com.

“Roger Waters U.K. Vinyl Singles Discography.” Laatst geraadpleegd op 12 mei 2014.
<http://pinkfloydarchives.com/DUK45RW.htm#UKRWTIT1>.

“University of Kent Module Catalogue.” Laatst geraadpleegd op 6 mei 2014.
<http://www.kent.ac.uk/courses/modulecatalogue/modules/DR682>.

Film

The Other Side of The Wall. TV Film. Onder regie van Barry Chattington. MTV, 1982.

The Wall Live in Berlin. TV Film. Onder regie van Ken O’Neil en Roger Waters. 1990.

Pink Floyd The Wall. DVD. Onder regie van Alan Parker. 1982; Sony Music Entertainment, 2000.

Pink Floyd: Behind The Wall. DVD. Onder regie van Sonia Anderson. Vantage International Productions. 2011.

Pink Floyd: The Wall Live 02/27/1980 N.Y. Gepubliceerd op YouTube door ‘AllFloydLive.com’ op 15 april 2012.
<https://www.youtube.com/watch?v=PodHGCzUrZ4>.

Roger Waters: The Wall Live – 2013 Istanbul. Gepubliceerd op YouTube door ‘DoomCollector’ op 5 augustus 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=tREbJm8q7JM>.

Afbeeldingen

Afbeelding 1: Collage met de verschillende covers van het album 'The Suburbs' van Arcade Fire. http://www.popoculture.com/2010_12_01_archive.html. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.

Afbeelding 2: Zelf ontworpen schema die een stamboom toont van het conceptalbum.

Afbeelding 3: Binnenkant van de albumhoes van langspeelplaat *The Wall*. <http://pinkfloydarchives.com/DNLLPPF.htm>. Laatst geraadpleegd op 19 mei 2014.

Afbeelding 4: Technische tekening van de opblaasbare leerkrachtpop die gedurende *The Wall* gebruikt werd. <http://cyberneticzoo.com/not-quite-robots/1980-1-teacher-inflatable-puppet-from-the-wall-mark-fisher-jonathan-park-british/>. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.

Afbeelding 5: 'Film still' uit *Pink Floyd The Wall* waarop we Bob Geldof als Pink zien. <http://www.nachtkabarett.com/LogosAndSymbology/Shock>. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.

Afbeelding 6: Foto genomen tijdens *Roger Waters The Wall Live Tour*. <http://kemstone.com/Journal/2011/06/19/inside-the-wall/>. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.

Afbeelding 7: iPod reclameaffiche. <http://www.pophistorydig.com/?p=10508>. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.

Afbeelding 8: Foto genomen tijdens *Roger Waters The Wall Live Tour*. <http://www.fotolog.com/lakiaretta/91089846/>. Laatst geraadpleegd op 14 mei 2014.