

TIJDSCHRIFT VOOR PODIUMKUNSTEN

# etcetera

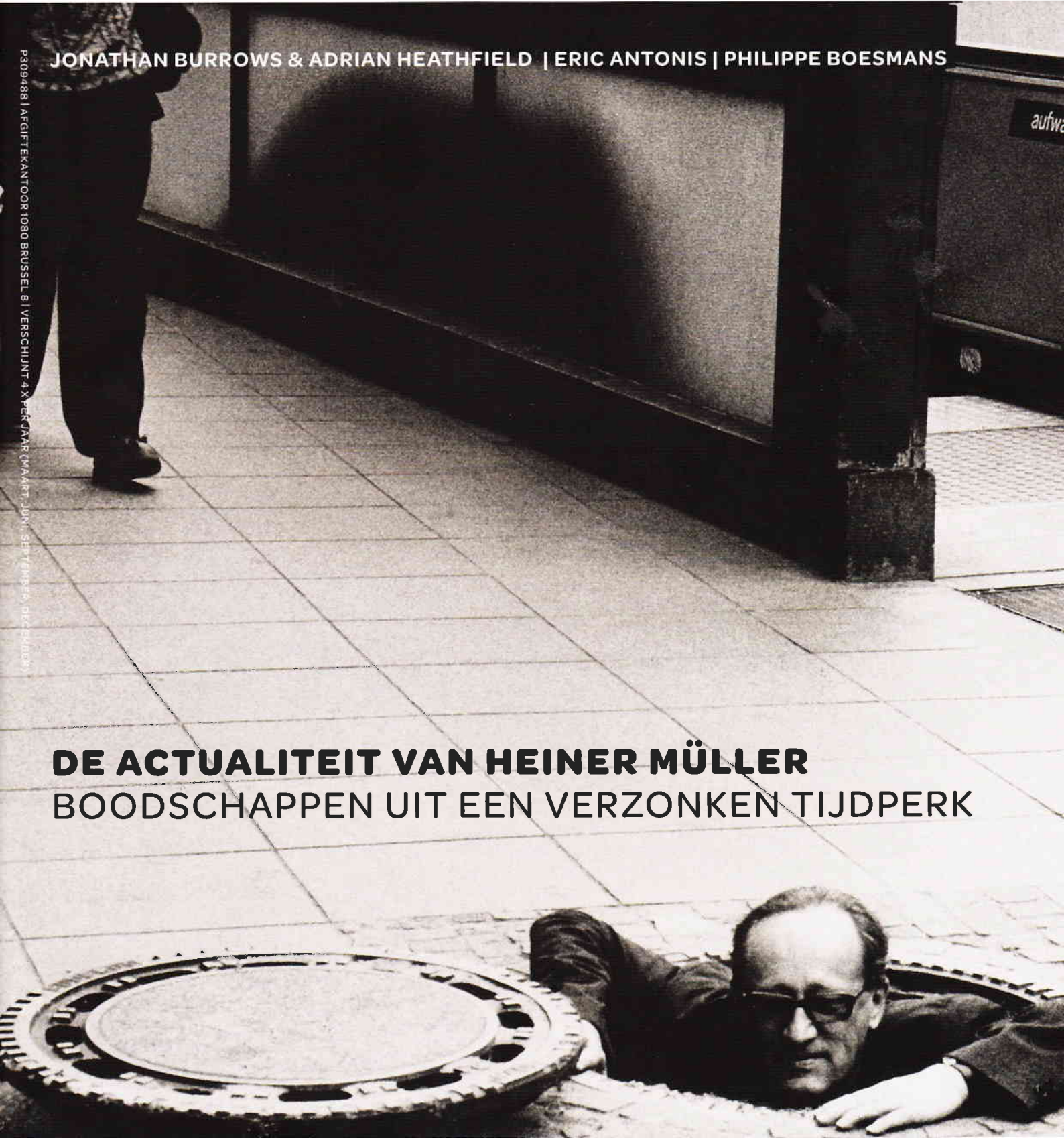
123

JAARGANG 28, NR 123, DECEMBER 2010 | BELGIË: € 7,00 - NEDERLAND: € 9,00

JONATHAN BURROWS & ADRIAN HEATHFIELD | ERIC ANTONIS | PHILIPPE BOESMANS

P309488 | AFGIFTEKANTOOR 1080 BRUSSEL 81 | VERSCHIJNT 4 X PER JAAR (MAART, JUNI, SEPTEMBER, DECEMBER)

**DE ACTUALITEIT VAN HEINER MÜLLER**  
BOODSCHAPPEN UIT EEN VERZONKEN TIJDPERK



# Müller±Machine

## Over de actualiteit van Heiner Müllers theater

Op 30 december is het alweer vijftien jaar geleden dat de Duitse toneelschrijver en regisseur Heiner Müller overleed. Wat is nog de actualiteit van zijn werk, dat zozeer met de Koude Oorlog, de tweedeling van Europa en de DDR wordt geconnoteerd? Zijn zijn stukken – in de woorden van Peter Laudenbach – meer dan ‘boodschappen uit een verzonken tijdperk’? Arne De Winde zag enkele recente enceneringen van teksten van Müller. Hij sprak ook met de makers ervan: Sam Bogaerts, Stijn Devillé, Raven Ruëll en Andreas Hutter.



Heiner Müller, Frankfurt, 1990 © Joseph Gailus Ritterbörg

In de tijd van Shakespeare waren de morgues een grote concurrent voor het theater. Daarnaast ook de berengevechten, de berenjacht, en de gestichten, die publiek waren. – Heiner Müller in *Ich bin ein Landvermesser*

Op de Westerse theaterganger heeft het *bunraku*, traditioneel Japans poppentheater, een bevreemdend effect. De Duitse theaterauteur Heiner Müller (1929-1995) beschouwde het als het ‘theater van de toekomst’. De veront-rustend levensechte marionetten van het bunraku zijn ongeveer drievierde levensgroot en worden door maximum drie poppenspelers bediend die geheel in het zwart gehuld zijn en zich openlijk op de *bühne* bevinden. Deze poppenbedieners blijven echter stom, want het is een verteller/zanger die vanop een zijplaat-form het publiek in het verhaal van de hoofd-personages meesleurt. Het doorkruisen van de tekst met sneren schamisen (een traditioneel Japans snaarinstrument) draagt bij tot de eigenaardige balans tussen overdreven pathos en gestileerde distantie. Waaruit bestaat nu Heiner Müllers fascinatie voor deze merkwaardige theatervorm (die in 2003 in de UNESCO-lijst van immaterieel werelderfgoed werd opgenomen)? En vooral, welke aspecten uit het bunraku vonden ingang in zijn eigen theaterpraktijk om ook deze tot een theatervorm van de toekomst te maken die hedendaagse regisseurs weet te bevreemden, te irriteren en te stimuleren?

Eerst en vooral staat het bunraku model voor een andersoortig *Gesamtkunstwerk*, waarin taal, geste en muziek niet geïntegreerd worden om een vermeende (emotionele) innerlijkheid uit te drukken, maar waarin deze hun eigenheid bewaren – en vooral waarin de machinerie van hun samenspel niet gecamoufleerd wordt. Wat bunraku onderscheidt van het traditionele Westerse theater is, volgens Roland Barthes (wiens inzichten in de Japanse cultuur een grote invloed op Müller hadden), het scheiden van ‘act’ (het manipuleren van de pop) en ‘gesture’ (de resulterende beweging van de pop): ‘it shows the gesture, allows the act to be seen, exposes art and work simultaneously and reserves for each its own script’. Het Japanse poppentheater heeft geen interesse in de ‘illusie van totaliteit’ waarop het

traditionele Westerse theater is geënt: pop, manipulator, vocalisator en muzikant volgen elk een eigen script, dat een gelijkwaardige aandacht van het publiek opeist.

Net de verstoring van het eenheidsverlangen van het Westerse theater was ook de drijfveer van Müllers theaterwerk: het blootleggen van de theatrale machinerie en de talige manipulatie, de grenserving tussen leven en dood, mens en machine drijven ook in Müllers theater de spanning ten top tussen naturalisme en emotionele intensiteit enerzijds en artificialiteit en keiharde onderkoeldheid anderzijds. Ook Müllers theater geeft een impressie van ‘totaler Irrsinn’ (Müller/Kluge), zowel in de zin van *waanzin* als *dwaalzin*.

Zoals criticus Peter Laudenbach aankaart, komen veel van Müllers teksten van-

Rekening houdend met dit actualiteitsgehalte van Müllers geschiedstukken is er echter een meer fundamentele vreemdheid waarmee zijn stukken ons confronteren. Brechts inzicht indachtig dat theater op alles beslag probeert te leggen (of alles ‘eintheatert’), zag hij het als zijn credo om ‘het theater steeds iets in de muil te stoppen, dat het niet kan verteren’ – zo bijvoorbeeld teksten, die door het theater zoals het was, niet gespeeld konden worden, of artistieke experimenten, waarin ‘een element steeds weer een ander in vraag stelt’, waarin codes, registers, media en kunsten met elkaar in conflict treden (*Gesammelte Irrtümer II*).

Om na te gaan hoe onverteerbaar Müllers teksten daadwerkelijk zijn, zocht ik enkele theatermakers op die zich intensief met Müllers werk inlieten.<sup>1</sup> Ten eerste had ik een gesprek

---

#### MÜLLER HAD NOOD AAN CONFRONTATIE EN WRIJVING, HIJ WILDE EEN ANGEL IN HET VLEES VAN DE STAAT ZIJN. DE WENDE BRACHT DAN OOK EEN SCHRIJFCRISIS BIJ MÜLLER TEWEEG: HIJ HAD ZIJN WRIJVINGSVLAK EN RESONANTIEBODEM VERLOREN.

---

daag ‘oneindig vreemd’ over, ‘als boodschappen uit een verzonken tijdperk’; als ‘erratische blokken’ of monolieten springen ze uit het hedendaagse literaire landschap. Het is echter net deze ervaring van vreemdheid die de lectuur van Müllers teksten aanstekelijk maakt. Als tijdsdocument uit een tijdperk van ‘Wenden’ en andere politieke (des)illusies, dat onlosmakelijk met het bestaan en de ondergang van de socialistische DDR-staat verbonden is, functioneert Müllers werk tegelijkertijd als een flexibel testveld van ideologie en geschiedenis, waarin steeds nieuwe testcases kunnen ingevoerd worden. In die zin beklemtoont Sam Bogaerts dat ‘Müllers teksten [...] hun kracht [behouden], ook als ze in heel andere contexten worden geplaatst dan die waarbinnen ze zijn geschreven. [...] Het werd me in de loop der jaren duidelijk dat de teksten, die aanvankelijk getuigenissen uit een vreemde wereld leken, in feite universele politieke en sociale patronen waren: ofwel oude en transparant, ofwel nieuwe en interessant’.

met Sam Bogaerts, die tal van Müllerstukken (zoals *Kwartet*, *De Hamletmachine*, *Anatomie Titus*, *Fall of Rome*, *Verkommerde Oever Medeamateriaal*, *Landschap met Argonauten* en *Germania 3*) vertaalde en regisseerde voor onder andere Toneelgroep Amsterdam, NTG en de Bloedgroep. Ten tweede liet ook theaterauteur en -regisseur Stijn Devillé, artistiek leider van het muziektheatergezelschap Braakland/ZheBilding, zijn licht schijnen op Müllers theater. Devillé regisseerde twee studentenprojecten die teksten van Müller als uitgangspunt hadden: *Wolokolamsker Chaussee* (2006) en *Heiner-Müllertraject* (2010). Ook regisseur Raven Ruëll, die in 2010 met Müllers *Philoktetet* aan de haal ging, verdiepte zich in de vraag in hoeverre Müller de mogelijkheden van het theater aan de grenzen van de zeg-, voorstel- en dus speelbaarheid voert. Tot slot peilde ook Andreas Hutter naar de actualiteit (of zelfs acuïtheit) van Müllers werk. Deze Duits-Oostenrijkse regisseur, scenograaf en kostuum- en lichtontwerper bewerkte tal van Müllerteksten zoals *Mauser* (1993), *Bildbeschreibung* (2000) en *Verkommerde Oever Medeamateriaal*, *Landschap met Argonauten*

(2006). Dit jaar was in Monty in Antwerpen de experimentele performance-installatie *SPACES 2 – Und keine Hand. Zeit, Mörderin, alterslose* te zien, waarin Müllers *Traumtext* en zijn brief *Brief an Mitko Gotscheff* (1983) met elkaar gecollageerd worden. De inzichten, ervaringen en creaties van deze regisseurs geven een beeld van hoe Müller als een *revenant* onrust stookt in ons steeds weer *aufwärts*-strevende bestel en hoe hij inkijk geeft in zijn verdoken slijk- en beerputten.

\*\*\*

Heiner Müller is na Brecht misschien wel de belangrijkste en bekendste Duitse theaterauteur buiten de Duitse grenzen. Weliswaar onderging zijn werk gespreid over een periode van vier decennia tal van metamorfosen maar een constante in zijn oeuvre is het construeren van machanalytische scènes en constellaties, die de omnipresentie van verraad, geweld, terreur en dood in de twintigste-eeuwse Europese geschiedenis blootleggen. Reeds in zijn vroege ‘Produktionsstücke’, die nog duidelijk onder de invloed van Brecht stonden, demaskeerde hij de discrepanties tussen de officiële doctrine van de *arbeider- en boerenstaat* en haar



(boven) Anna Müller en Jeanne Moreau in *Anatomie Titus Fall of Rome* © Brigitte Maria Mayer

(onder) Anna Müller in *Anatomie Titus Fall of Rome* © Brigitte Maria Mayer

maatschappelijke realiteit. Vooral sinds *Die Umsiedlerin* gold Müller als probleemgeval voor het DDR-regime. De meeste van zijn stukken konden niet zonder tegenkanting door de SED-partij in de DDR opgevoerd worden en vonden pas hun ingang in de Oost-Duitse theaters via een West-Duitse omweg. Müllers houding is er een van radicale gespletenheid tussen loyaliteit en dissidentie, instemming en kritiek, hoop en ontgoocheling. Oost en West. Zoals criticus Urs Jenny aanduidt, is Müllers werk ‘zonder de DDR niet denkbaar, niet voorstelbaar; het staat bij haar in het krijt, heeft zich bij haar afgedwongen, is haar tegenovergesteld’. Müller had nood aan confrontatie en wrijving, hij wilde een angel in het vlees van de staat zijn. De *Wende* bracht dan ook een schrijfcrisis bij Müller teweeg; hij had zijn wrijvingsvlak en resonantiebodem verloren. De kapitalistische schijndemocratie die de nieuwe Bondsrepubliek voor hem was vervulde hem slechts met verving en weersin – en dit des te meer toen de West-Duitse pers zijn activiteit als zogenaamd ‘officieuze medewerker’ van de Stasi begon uit te rafelen. Het opgaan van de DDR in de economische, politieke en culturele structuur van de BRD betekende voor Müller het einde van een mogelijk Europees én socialistisch alternatief voor de *American way of life*. Door deze sceptische – of ronduit negatieve – houding tegenover de *Wende* gold hij na 1989 sterker dan ooit tevoren ‘als representant, als symboolfiguur van Duitse verdeling en Duitse hereniging’ (Ursula März). Door (het hunkeren van de media naar) zijn provocatieve geldingsdrang/-lust was hij in de laatste jaren van zijn leven evenzeer popfenomeen als auteur. Toen Müller op 30 december 1995 stierf, verdween dan ook niet alleen – aldus Dirk Pilz – ‘het centrale instituut van het Oost- en West-Duitse theater’ maar ook ‘een intellectueel voor alle levens- en landskwesities’, het (weliswaar slechte) geweten van de nieuwbakken natie.

Raven Ruëll beklemtoont evenwel dat Müllers talloze interviews, gebundeld in *Gesammelte Irrtümer I, II en III*, als doortrapte performances functioneren en dus een wezenlijk onderdeel uitmaken van zijn literair oeuvre. Het performatieve karakter van Müllers interviews heeft Ruëll er zelfs toe aangezet om ze

fragmentarisch te verwerken in zijn stuk *De radicale verliezers* (KVS, 2008), een theateraal onderzoek naar de plek die de dood in onze Westerse samenleving bezet – of net niet bezet. Zo wordt in de proloog tot Ruëlls dialoog met de doden Heiner Müller bezworen: het stuk wordt namelijk ingeleid door een gefingeerd interviewgesprek, waarin extracten uit Müller-interviews over de actuele verbanning van de dood gemonteerd (of geconfronteerd) worden met fragmenten uit Müllers schaarse literaire pogingen om de traumatische zelfmoord van zijn eerste vrouw, Inge Müller, te articuleren. Net zulke collages zijn heiligschennende dodenbezwingingen in de geest van Müller. Ver weg van de multimediale Müller-idolatrie, zoals die in Duitsland in jubileumjaren (zoals 2010) wel eens heerst, benutten regisseurs als Ruëll de vrije ruimte om een Müllerbeeld voorbij de clichés van zwartgallige ondergangsprofeet te ontdekken en te ontwerpen.

\*\*\*

De theatermakers waarmee ik in gesprek ga zijn het er over eens dat Müller een ‘lastigaard’ of zelfs een ‘smeerlap’ (Ruëll) is die men niet kan enceneren zonder hem te bekritisieren. Door dit verraad is men net trouw aan Müllers poëtica: ‘Ik denk dat men eigenlijk niet anders kan dan de confrontatie met Müllers teksten aangaan, want ze leveren geen houvast om iets “in hun zin” te doen. Wil men Müller enceneren, dan is men genoodzaakt om een tegenpositie in te nemen, men moet op dialectische wijze iets ontwikkelen, zoals men een foto uit een negatief ontwikkelt, en “het theater is de donkere kamer”’ (Hutter).

Daadwerkelijk biedt Müller met zijn dramaturgie die men – met Norbert Otto Eke – als *deconstructivistisch* kan omschrijven, geen houvast. Integendeel trekt ze elke poging in twijfel om met een omvattende theorie politieke en esthetische functies aan het theater toe te wijzen. Zoals Eke betoogt, ‘omzeilt Müllers theater steeds weer op irritante wijze de spelregels van een dramaturgische conventie die op geslotenheid, mimesis en synthetisering van “zin” berust; het deconstrueert zowel tekst, subject als historisch proces, streeft naar polarisering en verdeel-

heid, zoekt de overdrijving en de polemieek.’ Ook volgens Andreas Hutter maakt deze deconstructivistische poëtica, die vertrouwde waarnemingspatronen verstoort, het innovatieve van Müllers werk uit:

‘Het theater dat Müller aan het eind van de jaren 70 ontwikkelde is in mijn ogen een cruciale breuklijn in de twintigste-eeuwse cultuur. Als men ervan uitgaat dat de vervreemding van het individu van zichzelf en zijn onmiddellijke omgeving de grondervaring van moderniteit is [...], dan was Heiner Müllers werk daadwerkelijk revolutionair. En dit manifesteert zich niet alleen conceptueel of ex negativo, maar veeleer positief en heel concreet in theaterteksten, die geen handeling, geen personages en geen dialogische structuur meer hebben. Tot dan toe was dat misschien wel de inhoud van vele stukken, maar hier vindt het werkelijk plaats: alles wat tot dan toe tot de definitie van een theaterstuk behoorde, brokkelt af, of beter: het implodeert. [...] Poëtologisch kan men de breuk die Müllers werk voortbracht vatten met begrippen als intertekstualiteit, montage en deconstructie; doorslaggevend is dat Müller er zo in geslaagd is het theater van vandaag de tragedie terug te geven: het steeds verder vorderende proces van vervreemding, of beter de versplintering van het ik vindt zijn neerslag in teksten die een theater van identificatie onmogelijk maken.’

Hutter looft Müller hier niet ten onrechte als (een van de) peetvader(s) van het zogenaamde postdramatische theater.

\*\*\*

De deconstructie van het burgerlijke theatermodel neemt in Müllers stukken niet in het minst de vorm aan van een spreken dat niet aan een individu of afgelijnd subject kan toegewezen worden. Door de permanente overgangsloze positie-, rol- en geslachtswissels worden identiteiten onduidelijk en vervagen ook de grenzen tussen individuele en collectieve rede. Zoals de eerste verzen van *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* illustreren, functioneert de taal zelf bij Müller als toxisch zwerfafval, dat niet aan vaste figuren toegewezen kan worden:

‘Meer bij Strausberg Verkommerde oever  
Spoor  
Van Argonauten met laag voorhoofd  
Rietpluimen Dode takken  
DEZE BOOM ZAL MIJ NIET OVERWOEKEREN  
Visselijken  
blinken in de modder Koekblikken Stront-  
hopen FROMMS ACT CASINO  
De gescheurde maandverbanden Het bloed  
Van de vrouwen van Kolchis  
MAAR GE MOET OPPASSEN JA  
JA JA JA JA  
SLIJMKUT ZEG IK TEGEN HAAR DAT IS MIJN MAN  
MIJ STOTEN KOM SCHATJE  
Tot de Argo zijn schedel verbrijzelt [...]’  
(vertaling Sam Bogaerts)

Doordat de taal zich loskoppelt van figuren ontwikkelt deze bij Müller een verschroeiende autodynamica. De taal van het geweld uit zich bij Müller in de eerste plaats in een geweld van de taal. Zijn verzen zijn gebald als een vuist; klank en cadans ontwikkelen een bijna dictatoriale dwingelandij. Ook Stijn Devillé beklemtoont het vreemde en dwingende karakter van de ‘rocks of text’ (Robert Wilson), die Müller ons naliet.

‘Müller is radicaal rechtuit, de zinnen die zijn personages zeggen zijn onontkoombaar. Het zijn allesverwoestende taalmachines, die uiteindelijk zelfs de taal zelf kapot maken. [...] Zijn taal woekert in angsten. Het is een construct waar je niet omheen kan, en dat je met volle kracht te lijf moet gaan. [...] Zijn werk is heel confronterend, dwingend. Zowel voor de speler als voor de toeschouwer, lijkt me. Het gevecht met de zinnen (om ze uitgesproken te krijgen enerzijds, om ze te begrijpen anderzijds) is er een dat hier en nu plaatsvindt: tussen speler en toeschouwer. Het hele gebeuren zit volgens mij in het uitspreken van die woorden en in de poging je daar als speler (al spelend en al sprekend) en als toeschouwer (al nadenkend, al absorberend, al luisterend) toe te verhouden. Bijna iedere zin is een emotionele mokerslag. Müller durft alles in de tekst zelf te steken. Wie als speler denkt daar nog subtekst te moeten bijspelen, gaat ten onder aan banaliteit. Het staát er al. Dat is niet in de mode. Maar of het achterhaald is?’

Devéillé brengt hier een van de centrale uitdagingen voor actuele bewerkers van Müller ter sprake, namelijk: het overbrengen van de emotionele intensiteit waarvan Müllers taal



Nico Sturm en Dirk Van Dijk in Philoktetes



Nico Sturm in Philoktetes © Giannina Urmeneta Ottiker

VER WEG VAN DE MULTIMEDIALE MÜLLER-IDOLATRIE, ZOALS DIE IN DUITSLAND IN JUBILEUMJAREN (ZOALS 2010) WEL EENS HEERST, BENUTTEN REGISSEURS ALS RUËLL DE VRIJE RUIMTE OM EEN MÜLLERBEELD VOORBIJ DE CLICHÉS VAN ZWARTGALLIGE ONDERGANGSPROFEET TE ONTDEKKEN EN TE ONTWERPEN.



Kwartet door Lemmens Drama in STUK, 2010, met Ruth Tessely en Braam Verreth, coaching Stijn Devillé

© Lemmensinstituut, Leuven

bol staat. Zo zorgde het bewaren van (en het spelen met) de uiterst precare balans tussen pathos en onderkoeldheid in Devillé's *Müllertraject* voor een bijzondere chemie tussen acteurs en publiek. Vaak hangt de sterkte van een Müller-enscening niet alleen af van dit wankel evenwicht tussen pathetiek en (zelf-ironische) distantie, maar ook van de durf om de tekstbrokken in hun vreemdheid te laten en ze zonder al te veel duiding op het publiek te laten inwerken: 'Voor mij schuilt in iedere zin uit zijn teksten een emotionele bom. Er is niet veel nodig om die in de hoofden van de toeschouwers te detoneren. Integendeel. Ik denk dat spelers die "bommen" met de omzichtigheid van een ontwijper tegemoet moeten treden. Je mag in elk geval je hand niet "overspelen" of je maakt er een puinhoop van. Als we het projectiel kundig in de isoleercel krijgen die het hoofd van de toeschouwer is, kan het daar rustig tot ontploffing komen. Dan is voor mij de missie geslaagd. Als je de bommen al laat ontploffen op de scène, oogt dat misschien spectaculair, maar het is in elk geval minder schadelijk of gevaarlijk' (Deville). Devillé benadert hier Müllers ideaalbeeld van 'een theater uit hersengolven en schedelzenuwen' (in 'Theater ist Krise'), dit wil zeggen een theater dat zich aan de reële bühne onttrekt, zich niet meer dwingend uit de dialoog of monoloog van de *dramatis personae* ontplooit, maar zich integendeel als een soort neurologisch proces enkel nog in het hoofd van auteur en recipiënt afspeelt. Gevraagd naar de actualiteit van Müllers werk, beklemtoont ook Andreas Hutter dat de – vaak verdoken – nawerking van Müllers opvatting van tekst als associatief arrangement van (denk)beelden niet onderschat kan worden: 'Een goed voorbeeld daarvan zijn de teksten van Elfriede Jelinek [die het concept *Textfläche* introduceerde]; zijzelf bericht dat Müllers *Bildbeschreibung* – een tekstvlak, waarin het ik van de tekst in zijn zoektocht naar zichzelf zich in de dramatische implosie/explosie van het beschreven beeld verstrikt – een soort ontsteking voor haar eigen schrijftuur was: dat was de vorm die ze nodig had. Vandaag de dag beroepen vele jonge Duitstalige auteurs zich op Elfriede Jelinek als voorbeeld voor hun schrijven en uiteindelijk dus, zonder het te beseffen, ook op Heiner Müller.'

Ook Andreas Hutter zelf heeft Müllers idee van een 'Kopf-Raum-Theater' (Eke) radicaal doorgedacht. In zijn performance-installaties benadert hij literaire teksten als 'iets begaanbaars, als een tekstlandschap dat ik kan, mag en moet betreden'; het gaat niet om 'taal als afbeeldingsprocédé, dat mij een beeld van de wereld verschaft, maar wel om taal als ruimte, die ik als iets dat mij volledig vreemd is, kan ervaren' (Hutter). Zo behandelt Hutters enigmatische performance-installatie *SPACES 2 - Und keine Hand. Zeit, Mörderin, alterslose Müllers Traumtext Oktober 1995* (1995) en zijn programmatische *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia* (1983) als plastische tekstruimtes. Terwijl Müllers 'droomtekst' een extreme situatie van fatale beklemming en uitzichtloosheid bezweert, is zijn beroemde brief aan Mitko Gotscheff een fulminant manifest voor een nieuw theater en – nauw daarmee samenhangend – een 'NIEUWE MENS', die opgaat in een collectieve (waarlijk socialistische) samenleving. Weliswaar verschenen deze teksten (samen met het stuk *Philoktet*) reeds in 1995 tezamen in *Drucksache 17*, een programma-boek van het Berliner Ensemble. Hutter fragmenteert en monteert ze in zijn performance echter op zulke wijze dat ze elkaar als het ware demonteren. In feite radicaliseert hij daarmee een tendens in Müllers werk zelf: de permanente grensvervaging tussen theater en commentaar, dichtkunst en theorie. Ook de verwerking van de originele typoscripten van Müllers brief (en dus de integratie van aanvullingen, schrappingen en correcties in de gesproken tekst van de performance) zorgt voor een verdere hybridisering van het script. Deze taalgroeve wordt nu betreden door een abstracte vrouwelijke figuur (meesterlijk gebracht door Evelyn Fuchs), die zich rond een grote hangende bol in steeds kleiner wordende concentrische cirkels beweegt. De incantaties van deze geestesgestalte, die als 'tijd, leeftijdloze moordenares' geïdentificeerd kan worden, evoceren in samenspel met muziek, licht, choreografie, architectuur, scenografie en kostumering een sinister bewustzijnslandschap – of soundscape. De bühne verschijnt als een spookruimte waarin verleden, heden en toekomst gelijktijdig bestaan en met elkaar botsen. In die zin toont Hutter zich als

erfgenaam van Müllers 'montagedramaturgie met haar discontinue tijd-ruimtes, die voor een surreële atmosfeer zorgt, waarin de realiteitsgraad van figuren en gebeurtenissen onduidelijk fluctueert tussen realiteit, droom en fantasie en de bühne het geliefkoosd terrein is voor geesten en citaten wars van elke homogene ruimte-tijd' (Hans-Thies Lehmann).

\*\*\*

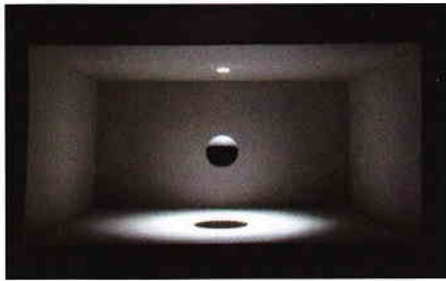
Voor hedendaagse regisseurs ligt het stimulerende van Müllers werk in de methodiek van het *stukwerk*. Hun bewerkingen zijn pogingen om zich in te schrijven in Müllers herinneringsruimtes, die brokstukken laat botsen uit de meest uiteenlopende literaire tradities en historische tijdvakken. Zoals criticus Stefan Broniowski aangeeft, was Müller niet zozeer een 'Erfinder' (een uitvinder) als wel een 'Vorfinder' (een verzamelaar) of een jutter, die datgene wat hij vindt niet louter conserveert maar het verscheurt, uitholt en verminkt. Het schikken van heterogene tekstuele en historische brokstukken in nieuwe constellaties maakt spanningen vrij, genereert een associatief proces van vergelijking en wederzijds commentaar. De vaak brute en bloederige teksten evoceren zowel de geschiedenis van het vervloekte tantalidengslacht en de geschiedenis van het militaristische Pruisen als de dictatoriale estaffeteloop van de twintigste eeuw. Stukken als *Germania 3 Gespenster am toten Mann* worden bevolkt door Frederik de Grote, de Nibelungen, Stalin, Hamlet, Hitler, Brutus en vele andere *revenants* – niet in het minst ook de vergeten en anonieme slachtoffers van al dat historisch geweld. Stijn Devillés omschrijving van Müllers oeuvre als 'de *In Europa* van het theater' is dus meer dan treffend. Het staat niet toe dat etterwonden van de moderne Europese geschiedenis dichtgroeien.

Wat Müllers breed uitwaaierende collages blootleggen is – zo zegt Müller zelf – 'de terreur, die uit Duitsland komt'. *Germania* staat voor een eindeloze keten van oorlog, geweld en dood. Het fatale grondpatroon waarop echter niet alleen de Duitse geschiedenis maar de algehele geschiedenis der mensheid geschraagd lijkt is een eeuwige terugkeer van hetzelfde en nog eens hetzelfde... Müllers

constructies dwingen de toeschouwer ertoe het voortleven van wat schijnbaar overwonnen is (het oude in het nieuwe) te (h)erkennen: 'Elke revolutie of elke vooruitgang is slechts een herverdeling van geweld' (Müller/Kluge). Ze ontlede kantelmomenten, waarop Verlichting omslaat in dictatuur, revolutie in verraad, utopie in ontgoocheling.

Zo'n kantelmoment, waarop weerstand omslaat in volgzzaamheid, staat ook centraal in Raven Ruëlls bewerking van *Philoktetes*, waarin Heiner Müllers tekst gemixt wordt met Sophokles' tragedie. Zoals ook Bart Philipsen aangeeft in zijn bespreking van Ruëlls adaptatie in *Etcetera 123* (september 2010), herschrijft Ruëll de ontknoping van het stuk. In Müllers versie wordt de weerbarstige banneling *Philoktetes* uiteindelijk afgemaakt om zelfs als lijk nog door de bureaucratistische macht, gerepresenteerd door Odysseus, misbruikt te worden. Tegenover deze representatie van *Philoktetes* als martelaar staat, volgens Ruëll, Sophokles' ontvullende versie van de 'recupereerbaarheid van de dissident' (Ruëll):<sup>2</sup> bij Sophokles wordt *Philoktetes* namelijk plotsklaps een mak lammetje bij het aanhoren van *deus ex machina* Herakles. Ruëll grijpt terug naar dit slot, maar laat Sophokles' brontekst op de bühne voorlezen – een geniale ingreep, die de kunstmatigheid en gewelddadigheid van deze plotse wending blootlegt.

Ook met de spanning tussen montage enerzijds en model anderzijds, die in Müllers werk present is, gaat Ruëll magistraal om. Enerzijds behandelt hij de antieke tragedie – in de zin van Müller (in 'Shakespeare eine Differenz') – als een 'aggregaat' of een 'machine', 'waarop steeds nieuwe en andere machines kunnen worden aangesloten'. Concreet zet Ruëll het montagespel verder door tal van actuele referenties te verwerken. Dit spel met anachronismen vertoont zich ook in de kale, cirkelvormige speelruimte, ontworpen door scenograaf Leo de Nijs: de Griekse arena als spacy spiegelplatform. Anderzijds lijken ook de figuren in Ruëlls opvoering een zeker modelkarakter te bezitten. Maar – in navolging van Müller zelf – drijft Ruëll het spel met archetypes zo op de spits dat hun exemplariteit aan ambivalentie ten onder gaat: Odysseus, Neoptolemos, *Philoktetes*, de triade van pragmaticus, twijfelaar en dissident



SPACES 2 – Und keine Hand, Zeit, Mörderin, alterslose  
© Andreas Hutter

kan evengoed beschouwd worden als triade van tiran, opportunist en lafaard.

De vraag is nu of Müllers vermeende catastrofisme niet getuigt van een pathetiek die hopeloos achterhaald is. Niet voor niets noemt Günther Rühle hem in zijn inleiding op het huldenummer van Theater Heute van februari 1996 ‘de laatste, die in Duitsland nog patheticus was’. Enerzijds hebben verschillende critici – zoals Richard Herzinger – er terecht op gewezen dat Müllers pathetisch doemdenken (en concreter, zijn bijna irrationele afkeer van het Westen, civilisatie en burgerlijke democratie) zich op topoi uit de traditie van de rechts-conservatieve civilisatiekritiek baseert. Vele van zijn dwangvoorstellingen getuigen inderdaad van het manicheïsme dat hij probeerde te bestrijden. Anderzijds negeert zo’n perceptie van Müller als cultuurpessimist en kapitalismebestrijder een cruciale dimensie van Müllers stukken: de drang tot (zelf-)ironische overdrijving, de weliswaar zwarte humor, het obscene leedvermaak, het groteske. Zoals Müller in zijn autobiografie *Krieg ohne Schlacht* aanduigt, viel het hem op dat zijn stukken in Frankrijk ‘aan gewicht verliezen’. Ook in Stijn Devillé’s en Raven Ruëlls bewerkingen van respectievelijk *Kwartet* en *Philoktetes* treedt deze onderbelichte dimensie op de voorgrond. Zo liet Devillé het publiek van de bombast van Müllers mitraillette-tekst *Die Hamletmaschine* bekomen door het de speelruimte van *Kwartet* te laten betreden, terwijl dezelfde acteurs zich nog aan het omkleeden waren. Deze kunstgreep zette onmiddellijk een ‘luchthartigere toon’ (Deville) voor wat niet toevallig Müllers meest populaire stuk buiten de Duitse landsgrenzen is. Ook in Raven Ruëlls opvoering van *Philoktetes* wordt het pathos van de banneling

VERSCHILLENDE CRITICI – ZOALS RICHARD HERZINGER – HEBBEN ER TERECHT OP GEWEZEN DAT MÜLLERS PATHETISCHE DOEMDENKEN (EN CONCRETER, ZIJN BIJNA IRRATIONELE AFKEER VAN HET WESTEN, CIVILISATIE EN BURGERLIJKE DEMOCRATIE) ZICH OP TOPOI UIT DE TRADITIE VAN DE RECHTS-CONSERVATIEVE CIVILISATIEKRITIEK BASEERT.

doorprikt, wordt zijn halsstarrig verzet ontmaskerd als een pose ontmaskerd waaronder zelfmedelijden schuilgaat. Magistraal zijn de momenten waarop acteur Nico Sturm niet alleen de waanzin speelt, maar ook Philoktetes’ spel met de waanzin laat doorschemeren. Uit die momenten blijkt dat Philoktetes’ geschreeuw en gescheld vanuit zijn supersonische rolstoel niet alleen een uiting is van onmenselijk leed, maar ook van een kleinmenselijk verlangen om uit de verbanning te treden.

Ruëlls *Philoktetes* getuigt echter ook van de blijvende radicaliteit van Müllers geschiedsdiagnose. In figuren als Philoktetes verdichtte Müller zijn inzicht dat politiek – of ze nu democratisch of totalitair is – steeds is gebaseerd op de reductie van de mens tot *bare life*, tot een specimen over wiens leven en dood de staat rechteloos kan beschikken. Philoktetes is als het ware het paroxisme van deze biopolitieke macht: naargelang de grillige behoeften van de staat wordt hij in- of uitgesloten. De amorf vleesmassa waartoe Philoktetes verworden is, staat embleem voor de ‘stoorfactor’ (Müller/Kluge) mens – of zoals de laureaat van de Büchner-Preis 2010 Reinhard Jirgl het in de roman *Abtrünnig* verwoordt: ‘*Im Mittelpunkt steht der Mensch – und damit im Weg!*’

Volgens Andreas Hutter is het Müllers verdienste dit ‘verdwijnen van de mens’, oftewel zijn inkrimping tot een functionele eenheid, in theatrale vormen gevat te hebben: ‘Was de mens ooit het subject van de ruimte, dan is hij vandaag de dag slechts een kenmerk van de ruimte. “Human resources” is het nieuwe woord daarvoor. [...] Vandaag in tijden van globale economische crisis en hegemoniale kentering zien we dat de wereldpolitieke ontwikkeling slechts haar oorlogsmasker af-

gelegd heeft, maar geenszins de dynamiek en aanvalsrichting verloren heeft, zoals die door Müller vanuit een vogelperspectief vastgesteld werd – en zo ontwikkelen zijn teksten op een ander niveau terug hun kritisch potentieel.’ De basisoperatie van het geglobaliseerde systeem (dat Müller in een interview als ‘structureel stalinisme’ omschrijft) lijkt de reductie van de mens tot statistische gegevens. In die context is het volgens Hutter de taak van het theater om de mens en zijn lichamelijkeheid terug te laten verschijnen.

Het fantasma van het menselijk lichaam dat tegen zijn fragmentisering rebelleert neemt in Müllers werk verschillende vormen aan. Opvallend is vooral dat deze wederopstanding van het onbewuste, het natuurlijke en het driftmatige te midden van het verstarde, rationalistische Europa als ‘ZWARTE WRAAK’ wordt verbeeld, dit wil zeggen als wraak van de ‘Derde Wereld’: ‘DE ROOF VAN DE KOLONIËN DIE OVER EEN JAAR / DE HOEVEN VAN HUN PAARDEN ZULLEN KUSSEN / THUISHALEND IN HET NIETS DE EERSTE WERELD’ (*Anatomie Titus*, vertaling Sam Bogaerts). In stukken als *Der Auftrag* (1979) en *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar* (1984) neemt de emancipatie van de onderdrukten – ook wel de ‘negers van alle rassen’ genoemd – de gestalte aan van een natuurrevolte. Zelfs de doden wreken zich en ‘STIJGEN UIT DE STRONT VAN ROME’.

Dat de idee van kolonies die zich wreken op Westerse metropolen brandend actueel is, spreekt voor zich. Dat dit denkbeeld ook tot innovatieve dramaturgie aanzet, illustreert de filmische installatie *Anatomie Titus / Fall of Rome* van de fotografe en cineaste Brigitte Maria Mayer, die met Müller getrouwd was van 1992 tot zijn dood in 1995. Ze vertaalt Müllers ‘com-

mentaren' in associatieve beelden, die parallel op drie schermen geprojecteerd worden. Landschaps- en metropoolpanorama's (uit China, Dubai, Egypte, Ghana en Syrië) worden contrapuntisch geconglomereerd met choreografiën van jonge balletdansers en beelden van een koor (die beide het Oude Europa oproepen) tot een bedreigende 'triptiek over almacht, onmacht en wereldmacht' (Irene Bazinger). De toeschouwer bekruipt het onbehaaglijke gevoel dat de gehele wereld het voorbeeld van Rome volgt en onherroepelijk in een spiraal van zelfdestratieve megalomanie verstrikt is geraakt. De combinatie van beelden van relictten van verre, verdwenen of verdwijnende 'rijken' met die van periferiebewoners overgeleverd aan vijandige landschappen laat de nakende implosie voorvoelen. Interessant is overigens dat de beroemde Franse Mülleractrice Jeanne Moreau (die figureert als Tamora) en Müllers dochter Anne Müller (als Lavinia) in deze filmische installatie verbaal in de clinch gaan.

\*\*\*

Müllers *zwarte utopie* is slechts één manifestatie van zijn obsessieve zoektocht naar wat hij in *Bildbeschreibung* 'het gat in de afloop' noemt, 'het andere in de terugkeer van hetzelfde, het stotteren in de sprakeloze tekst, de bres in de eeuwigheid, de misschien verlossende FOUR'.

Müllers geloof in de mogelijkheid van literatuur om het historische continuüm te doorbreken nuanceert het clichématige beeld van de doemdenker. Cruciaal is dat Müller dit utopische moment niet in de inhoud, maar wel in de vorm van de literaire tekst situeert. Net de associatieve montagestructuur van Müllers teksten moet weerstand bieden aan de totalitaire grip op de werkelijkheid. Het doorbreken van gangbare theatergewoontes en stereotiepe zinrasters leidt bij het publiek idealiter tot nieuwe ervarings- en denkruimtes. Hier ligt voor Müller de politieke opgave van het theater: het produceren van 'vrijruimtes voor fantasie – tegen het imperialisme van de bezetting van de fantasie door voorgefabriceerde clichés en mediasjablonen' (Müller).

Zowel Devillé, die spreekt van 'een soort mentaal groepswerk', als Hutter tonen zich erfgenamen van deze visie op theater als een

laboratorium, waarin de toeschouwer een actieve rol vervult: 'In die zin gaat het er niet om om met theater de historische werkelijkheid te veranderen of de geschiedenis om te denken, maar wel om heel concreet op de bühne in de vorm van een opvoering iets uit te beelden dat buiten het continuüm van onze dagelijks ingeoefende waarnemingpatronen ligt, zoals ook de droom dat doet. Dat betekent vandaag voor mij het "onmogelijk maken van de werkelijkheid"' (Müller) – en dat is de plaats van het theater' (Hutter).

Het paradoxaal is dat net de 'asocialiteit van het schrijven' (Müller) de sociale interactie tussen bühne en zaal intensificeert; de 'overspoeling met materiaal' (Müller) dwingt de toeschouwer namelijk tot keuze en creatie. Zo bestaat ook voor Hutter het 'juiste recept' om aan traditionele en institutionele verwachtingspatronen te ontsnappen eruit, 'zich aan de werkelijkheid [te] herinneren, het publiek [te] vergeten, zich van de toeschouwer [te] emanciperen, en ik voeg daaraan toe: voor niemand meer [te] spelen. De energie van een werk heeft een bevrijdende kracht als ik als toeschouwer merk dat de acteurs niet voor mij spelen. Ik heb geen macht meer over hen, zij zijn niet meer in mijn macht geïnteresseerd, ik kan de opvoering niet meer integreren [*zurecht-schauen*], ze verloopt volgens haar eigen wetten, haar vorm gehoorzaamt mij niet – enkel dan kom ik niet vernederd uit het theater, omdat ik ervaren heb dat mensen aan zichzelf en aan hun recht op verandering vasthouden.'

Dit recht op verandering is waar Müllers theater op staat – en wat ook zijn fascinatie voor hedendaagse regisseurs uitmaakt. Müllers fantasieruimtes zijn enerzijds hoogst permeabel doordat ze permanent open staan voor nieuwe waarnemingen, ervaringen en vooral ook duidingen. Anderzijds werken zijn tekstblokken afstotend: elke poging om het terrein af te bakenen laat de lezer met het gevoel achter een 'hond zonder boom' (Müller) geweest te zijn: 'Als ik de kritieken lees, voel ik me langzamerhand als een monument waar de honden tegen pissen. – Maar ik leef nog (ik ben geen monument) → Op deze dappere idioten – honden zonder boom (critics)' (notitie in het Heiner Müllerarchief). ©

## Bronnen

- Roland Barthes, 'On Bunraku', in: *The Drama Review*, 15.2 (1971), pp. 76-80.
- Irene Bazinger, 'Schen heißt die Bilder toten', in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.04.2009.
- Stefan Broniowski, 'Mein Ekel ist ein Privileg', in: *Wiener Zeitung*, 30.12.2005.
- Norbert Otto Eke, 'Geschichte und Gedächtnis im Drama', in: *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi, Metzler, 2003, pp. 52-58.
- Urs Jenny, 'Der Katastrophenliebhaber', in: *Der Spiegel*, 2/1996.
- Peter Laudenbach, 'Das Orakel spricht', in: *Der Tagesspiegel*, 09.01.2009.
- Hans-Thies Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theater-texten*, Theater der Zeit, 2002.
- Ursula März, 'Lust am Polaroid', in: *Deutschlandfunk*, 13.12.2005. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/448285/>
- Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, 1990.
- Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992.
- Heiner Müller, 'Shakespeare eine Differenz', in: *Shakespeare Factory 2. Texte 9*, Rotbuch Verlag, 1994, pp. 227-230.
- Heiner Müller / Alexander Kluge, 'Ich bin ein Landvermesser'. *Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*, Rotbuch Verlag, 1996.
- Heiner Müller, 'Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995', in: *Ich Wer ist das / Im Regen aus Vogelkot / Im Kalkfell. Für Heiner Müller. Arbeitsbuch*, ed. Frank Hörnigk e.a., Theater der Zeit, 1996, pp. 136-143.
- Dirk Pitz, 'Die Lücke der Komik', in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.01.2009.
- Günther Rühle, 'Am Abgrund des Jahrhunderts', in: *Theater Heute* 2/1996, pp. 6-11.
- Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering. Heiner Müller en drie decennia theater in Vlaanderen*, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taalen Letterkunde, 2001.
- <http://dramagent.be/hm/> (voor online-vertalingen van Sam Bogaerts)
- <http://www.anatomie-titus.net/> (voor info omtrent Brigitte Maria Mayers filmische installatie *Anatomie Titus / Fall of Rome*)
- interview met Stijn Devillé op 10 april 2010
- interview met Raven Ruëll op 11 april 2010
- interview met Andreas Hutter op 19 april 2010 (integraal op [http://www.spaces-andreas-hutter.net/trojan\\_pferd.html](http://www.spaces-andreas-hutter.net/trojan_pferd.html) onder de titel 'Von der Dramaturgie des Trojanischen Pferds')
- interview met Sam Bogaerts op 21 april 2010

## Noten

- 1 Voor een gedetailleerd overzicht van de Müllerreceptie in Vlaanderen en Nederland verwijs ik graag naar de teksten van Luk Van den Dries en Klaas Tindemans' bijdrage in het *Heiner Müller Handbuch*.
- 2 Ruëlls suggestie dat Müllers tekst Odysseus als stalinistisch tiran zou diaboliseren en Philoktetes als martelaar zou verheerlijken dient genuanceerd te worden. Müller zelf heeft zich steeds tegen zulke – volgens hem typische Westerse – interpretaties afgezet door (bv. in *Krieg ohne Schlacht*) te beklemtonen dat Odysseus in feite de echte tragische hoofdfiguur van het stuk is: 'De figuur van Odysseus is een grensgeval. Dat konden ze niet begrijpen. Wat niet werkte in het Westen, was de tragedie. Voor de tragische dimensie van de geschiedenis had men geen oog, enkel voor de sentimentele'.