

HEINER MÜLLER ALS KOPIIST

Jonathan Kalb, *The Theater of Heiner Müller*, Cambridge University Press, 1998, 255p.

Dat het werk van Heiner Müller onuitputtelijk is, weten we in Vlaanderen onderhand wel. Sinds de introductie van zijn stuk *Philoktet* in Arca (1969) -de eerste keer dat een stuk van hem buiten Duitsland gespeeld werd- is zijn werk door verschillende Vlaamse regisseurs op het programma genomen. Een aantal van zijn bekendste stukken (*Quartett*, *Verkommenes Ufer...*) werden al een paar keer gemonteerd, telkens vanuit andere gezichtspunten en met andere accenten, die een nieuw licht op die uitermate condense en open teksten wierpen. Deze werkwijze illustreert Müllers stelling dat er niet één juiste interpretatie van zijn werk bestaat, en al zeker niet de zijne, maar dat zijn teksten zich als ijsbergen gedragen, die door theatermakers zelfstandig gepeild kunnen worden.

De openheid van Müllers oeuvre heeft ook tot gevolg dat de secundaire literatuur almaar aanzwelt. Zeker nu dat oeuvre met de dood van de auteur afgesloten werd, ligt de boekenmarkt breed open. Er verschijnen om de haverklap nieuwe studies die de hele Müller onder dak willen krijgen, een thema chronologisch uitspitten of leven en werk met elkaar verbinden. Nu ook de onderste schuiven van Müllers bureau verder geleegd worden, is het te verwachten dat aan deze vloed van geschriften niet onmiddellijk een einde zal komen. Opvallend was dat deze dissectie vooral Duits georiënteerd bleef. Op de immense Engelstalige boekenmarkt drong Müller nauwelijks door. Dat heeft wellicht vooral te maken met de afwezigheid van zijn stukken op de theaterscène. De vrij traditioneel ingestelde Amerikaanse en Engelse theatermarkt heeft absoluut geen voeling met de bekende thema's van Müller als geschiedenis, de ervaring van fascisme en communisme, de botsing tussen individueel en collectief belang. En al evenmin met zijn montageprincipes, het synthetisch fragment, zijn surfdramaturgie. De enige die met Müller aan de slag wou, is Bob Wilson. Maar hun ontmoeting vond in Keulen plaats, bij het werk aan het *CIVIL warS* project, en zou zich verder voornamelijk in Europa afspelen.

Heiner Müller is dus nauwelijks in het Engels geïntroduceerd. Carl Weber was in 1984 de eerste om Müller te vertalen: onder de titel *Hamletmachine* bundelde hij Müllers bekendste teksten, aangevuld met *Leben Gündlings* en *Die Korrektur*. Een jaar later volgde Arlene Teraoka's *The Silence of Entropy or Universal Discourse*, dat Müller als postmodernist fixeerde. En tien jaar later verscheen de neerslag van een congres over Müller in Australië: *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY*. Het werk kijkt over de evidente rand van het postmodernisme heen en spit eerder millimetergewijs in minder bekende stukken, zijn autobiografie en zijn poëzie.¹

Met Jonathan Kalbs *The Theater of Heiner Müller* is nu eindelijk ook, ik citeer de flaptekst, “the first comprehensive study in English of Heiner Müller” verschenen. De titel en dat ‘comprehensive’ klinken ambitieuzer dan het boek zelf uitvalt. Heel wat stukken van Müller blijven globaal onbesproken en heel wat aspecten van het werk onaangeroerd. Dat kan ook moeilijk anders, tenzij men meteen voor een meerdelige publicatie geopteerd had. De auteur excuseert zich in de inleiding voor het feit dat hij niet dieper op de materie kon ingaan en in debat treden met de Duitstalige Müller-watchers. Maar hoewel het vrij algemeen blijft, is het toch een interessant boek geworden. Consequent kiest Kalb er namelijk voor om ook de theaterpraktijk achter de teksten te laten zien, met vele voorbeelden van belangrijke, vooral Duitse producties. Door zijn verwijzingen naar de Müllerpraktijk zet Kalb zijn interpretaties in een scenisch perspectief, wat ze bruikbaar maakt en minder definitief. Het laatste hoofdstuk is trouwens compleet gewijd aan een vergelijking van negen versies van *Quartett*, met inbegrip van die van Wilson en de twee monteringen van Müller zelf. Jammer is dat de auteur die lijn niet doorgetrokken heeft naar andere Müller-Müller confrontaties zoals zijn memorabele *Der Auftrag* in Bochum.

De invalshoek van dit werk is beslist bijzonder. Kalb poneert Müller als kopiist niet in de zin dat hij plagiaat zou hebben gepleegd, noch als intertekstuele stapelaar, maar als literatuurvreter. Hij propt zich vol met andere modellen, die hij dan vermaalt en verteert tot een eigengereid dichtselsel. Hij is een virus dat andermans lichaam binnendringt en aantast. Meteen is ook het probleem-Müller gesignaleerd, want iemand die zich te goed doet aan andermans werk, heeft zelf nauwelijks een gezicht. Want wie is de echte Müller achter al die wisselende gedaantes die zijn werk aannemen? En is er achter de maskers van Brecht, Artaud, Beckett en vele anderen nog wel sprake van een eigen identiteit? De Amerikaan Kalb heeft het daar knap lastig mee. Amerikanen, zegt Kalb (het is dus niet mijn cliché), rekenen het liefst in eenheden, in copyright en originaliteit. Een Amerikaan wil de waarheid kennen en vindt dat geflirt met maskers hoogst dubieus en zelfs verdacht. Ondanks dat zelfbewustzijn, sluip ook Kalb af en toe als een detective doorheen het leven van de Oost-Duitse auteur op zoek naar momenten waar het masker valt en er misschien iets van hypocrisie of profitariaat achter de sigarenmist en de dikke brilglazen zichtbaar wordt. De paradoxale verknoppingen in zijn werk, de vele contradicties in zijn interviews, belemmeren het zicht op een morele integriteit. De vrijheid die de auteur Müller voor zichzelf opeist, ook en vooral op ideologisch terrein, is een zwart gat in het tafelkleed van political correctness. Ondanks enig voorbehoud, aanvaardt Kalb toch deze fluiditeit en gebruikt ze zelfs als structuur en ijkpunt van zijn doortocht doorheen Müllers personamaskers.

Zo ontstaan acht spiegelingen als evenzovele modellen die door Müller in zijn dramawerk gehanteerd worden. De eerste spiegel is uiteraard Brecht. Maar niet de

Brecht van de epische exilstukken, noch de expressionistische metropooldichter. Kalb kiest voor de didactische Brecht van het leerstukgenre en koppelt daaraan Müllers *Horatier*. Hij demonstreert hoe Müller voortbouwt op de leerstukprincipes van Brecht door conflicten van individuele en collectieve moraal nog op de spits te drijven. Het is een tactiek die Müller in nogal wat stukken gebruikt. In één individu laat hij botsende belangen samenkomen, b.v. in *Der Horatier*, die tegelijk gekroond wordt om zijn overwinning en onthoofd omdat hij nodeloos vermoord heeft. Het individu staat tussen die tegenstellingen en kan ze niet oplossen in een mooie synthese. De dialectiek wordt m.a.w. vervangen door de paradox. En die paradox, getuigt Kalb, staat aan gene zijde van de moraal. Müller laat tegenspraak zien, zonder zelf partij te kiezen.

Kalb maakt in zijn boek een onderscheid tussen kleine en grote spiegels, waaraan hij dan in verhouding aandacht besteedt. Genet, Beckett en Kleist behoren tot de kleine reeks. Deze laatste staat model voor wat je Pruisserij zou kunnen noemen: de dichter als outcast in een militaristisch regime. Het is inderdaad een zwakke lijn in Müllers oeuvre, enkel *Der Findling* en *Leben Gündlings* kunnen in dit Kleistparadigma geplaatst worden. Anders is het met Genet en Beckett. Bepaalde fragmenten van Müller lezen als Beckettiaanse eindspelsituaties. En Genet is een levenslange obsessie voor Müller gebleven. Niet toevallig monteerde hij twee personages uit *Les Bonnes* in zijn regie van *Quartett*, niet toevallig trad hij, ondanks zijn gebrekkige kennis van het Frans, op als vertaler van de stukken van Koltès. Het zijn allemaal auteurs die net als Müller de onderkant van de wereld laten spreken en personages kiezen die geen tijd en geen geld hebben om zich met moraal bezig te houden. Meteen wordt een zwakte van Kalbs modelstructuur duidelijk: op zoek naar expliciete referenties naar deze of gene auteur in zijn oeuvre of in zijn interviews, blijft de meer impliciete aansluiting met thema's, sfeer of taal wat buiten beeld. Het spiegelbeeld wordt daardoor soms nogal vervormd.

Majakovski vormt een andere grote parallel, die vooral zichtbaar wordt in Müllers aanvangsperiode (*Der Lohndrücker*, *Die Korrektur*, *Die Umsiedlerin*). Het zijn stukken waarin Müller, net als de Russische dichter, probeert de verwezenlijkingen van de revolutie vorm te geven. Ook Müller laat zich daarbij weinig gelegen aan het voorgeschreven sociaal-realisme. Het Majakovski-paradigma wordt dus gebruikt om aan te tonen hoe engagement in het communistisch systeem en in de avant-garde toch kunnen samengaan. Kalb toont voor wie het mocht vergeten zijn aan dat Müller serieus geprobeerd heeft zich in een partijlijn in te schrijven, zelfs op het compromitterende af. Herhaalde ingrepen van de censuur en zelfs broodroof hebben hem uiteindelijk in een dissidente positie gebracht wat hem meteen interessanter maakte voor het Westen.

Bijna uit berekening, als we ten minste Kalb mogen geloven, lijkt Müller via de

nooduitgang Artaud een sluipweg naar de rijke westerse theaterscène gevonden te hebben. De *Hamletmachine* geldt in deze lezing als een Artaudiaanse afrekening met elke vorm van rationalisme, als een appèl aan het driftige corps-sans-organes. Kalb rekent af met de evidente antithetische Hamlet/Ophelia-interpretatieschema's, om vooral het schimmenrijk en de theaterkoffer van dit stuk te legen. Met Derrida in de rugzak wordt het identiteitsprogramma ontmanteld tot loutere deconstructie van allerlei stemecho's. *Hamletmachine* geldt zo als centraal paradigma in het oeuvre van zijn auteur: het is een stoet van maskers, een eindeloze stapel carbonpapier die op geen enkel moment naar een origineel verwijst.

Shakespeare en Wagner zijn ten slotte nog twee grote folio's waarop Müller zich beroept. De eerste als leverancier van bruikbare stof (*Macbeth*, *Titus Andronicus*), die de complexe bloedige machtsmechanismen van de mens blootlegt. Wagner geldt als droom van een Duits *Gesamtkunstwerk*. Want hoewel Müller met zijn synthetisch fragment vooral de breuklijnen en botsingen wil laten zien, is de *Bilderbogen* van *Germania Tod in Berlin* evengoed als Wagners excessieve totaalkunstwerk een manier om het publiek een indigestie te bezorgen. Kalbs methode is erop gericht de veelkantigheid van Müllers oeuvre te benadrukken. Tussen *Der Lohndrucker*, *Der Horatier*, *Die Hamletmaschine* en *Quartett* liggen inderdaad werelden van verschil. Elk stuk schrijft zich in een andere context in, en Kalb toont aan hoe daarin verschillende factoren meespelen. Hij heeft b.v. veel aandacht voor de cultuurpolitieke context en de zeer kritische receptie van zijn werk in zijn eigen achterland. De spiegelstructuur laat bovendien zien hoe Müller heel verschillende invloeden verwerkt en uiteenlopende tradities verbruikt. Men kan kritiek hebben op het relatieve belang van die modellen, of op gebreken (b.v. het ontbreken van een spiegel met T. S. Eliot of Kafka), maar dit doet weinig af aan de inscriptie van Müllers oeuvre in het spoor van literaire voorgangers. Maar de belangrijkste kritiek op deze werkwijze is dat naar mijn gevoel te weinig nadruk komt te liggen op de specifieke manier waarop Müller de modellen naar zijn hand gezet heeft om zijn eigen accenten te plaatsen. Müllers uitspraak "Brecht gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat" is namelijk van toepassing op alle mogelijke bronteksten. Müller is meer dan een kopiist. En in zijn besluit lijkt Kalb dat te beseffen: "the playwright of lasting importance cannot simply be an exquisitely feeling ego or 'subject' like Strindberg, O'Neill, or Beckett. This playwright must rather be an engaged intellectual, someone capable of perceiving both the historical impasse in the theater (...) and the historical impasse in subjective experience."

Luk VAN DEN DRIES

NOOT

¹ Dit werk werd besproken in *Documenta*, 14 (1996), nr. 4, pp. 277-279.