

HEINER MÜLLER, BRECHTS EERSTE ERFGENAAM

Luk VAN DEN DRIES

Laat ik beginnen met een citaat: "Brecht gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat." Het citaat is van Müller, dateert uit 1980, en komt voor in een essay geschreven voor het Brecht-jaarboek. Het citaat is opnieuw actueel, want zopas besliste een rechter dat *Germania III*, het laatste stuk van Müller en zijn theater-testament, niet langer in boekvorm mag verschijnen. Müller, zo oordeelde de rechter, heeft te veel Brecht gebruikt zonder hem te bekritisieren. De lange flarden tekst uit *Coriolan* en *Leben des Galilei* die Müller in zijn stuk verwerkt heeft, overschrijden het citaatrecht. Post mortem wordt Müller zo van plagiaat beschuldigd. En zijn de wettige erfgenamen van Brecht en Müller in een moeilijk juridisch kluwen verwickeld rond de grenzen van het auteurschap, een notie die voor beiden achterhaald was.

Heiner Müller geldt traditioneel als de belangrijkste opvolger van Brecht. Vaak wordt deze these eenvoudig geponereerd, vanuit de al te evidente overeenkomsten tussen deze twee theaterfiguren. En die zijn er in overvloed. Geografische overeenkomsten: beide auteurs leefden en werkten in Duitsland en het thema Duitsland is bij beiden prominent aanwezig. Politieke gelijkenissen: zowel Brecht als Müller hebben zich marxistisch geschoold en schrijven vanuit deze maatschappelijke analyse stukken over de werkelijkheid. Historische parallellen: beiden kiezen ervoor om na 1945 in Oost-Duitsland te werken. Receptieparallellen: het werk van beide auteurs was in de DDR sterk omstreden en weifelde, naargelang de periode, tussen ophemeling en kritiek. Beiden hebben vandaag de graad van classicisme bereikt die grenst aan het woord van Max Frisch de "durchschlagende Wirkungslosigkeit". Zelfs biografisch neigen beide auteurs naar elkaar toe: allebei omringen ze zich graag met vrouwelijke medewerkers die leven en werk met hen delen. Het is enkel nog wachten op een John Fuegi die ook Müller vanuit een verkeerd begrepen feminisme in de broek kijkt, en een schandaalboek schrijft over de schaamteloze uitbuiting van zijn vrouwen. Maar staat Müller wel in een directe lijn met zijn grote voorganger, zijn Müllers stukken te lezen als een voortzetting van de epische dramaturgie of juist als een breuk met de brechtiaanse schrijftechniek? De waarheid is natuurlijk, om Müller te citeren, onrein. Tussen dissidentie en modellering ligt namelijk een veel productiever werkveld. Daar, tussen alle tegenstellingen in, houdt Müller zich graag op. Net zoals hij graag in Berlijn woonde, op de rand van twee grote politieke systemen. Ergens tussenin.

De verhouding tussen Brecht en Müller is als een relatie tussen vader en zoon:

complex. Er is de onvermijdelijke gelijkenis, het voorbije voetspoor waarin Müller als onmiddellijke opvolger in de Brechttraditie treedt. Maar de vadermoord is even onafwendbaar opdat er ruimte ontstaat voor iets nieuws, voor een eigen identiteit. En er is de concurrentie waarmee de zoon de vader wil overtreffen. Dit tegelijkertijd verbonden zijn aan, en het zich willen losscheuren van, resulteert in een onophoudelijk gevecht van Müller met zijn geestelijke vader. Die dominantie van Brecht in Müllers positiebepaling als theaterauteur spreekt levensgroot uit Müllers autobiografie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*: Brecht fungeert daarin als leidraad en als boksbal in een schaduwgevecht. Een boekhoudersblik leert dat Brecht meer dan vijftig keer vernoemd wordt, op grote afstand gevolgd door o.a. Stalin en Honecker. Deze optelsom geeft snel een zeer klaar beeld van de vorm en de inhoud van Müllers schriftuur. Heiner Müllers referentiewereld is opgebouwd uit de epische dramaturgie en de communistische dictatuur. Brecht, Stalin, Honecker: deze driehoek bakent het terrein af waarin Müller zich probeert te bewegen. Shakespeare, nochtans een grote leverancier van materiaal - denk aan bewerkingen van *Macbeth*, *Hamlet*, *Titus Andronicus*, *A Midsummer Night's Dream*, *As You Like it* - moet het stellen met amper zeven vermeldingen. Brecht was de ultieme meester. Wegens Brecht, getuigt Müller in zijn autobiografie, is hij in de DDR gebleven. "Brecht war das Beispiel dass man Kommunist und Künstler sein konnte."²

Dat vond trouwens niet alleen Müller, ook voor Peter Hacks vormt Brecht het voornaamste oriëntatiepunt en is hij voldoende reden om het Westen te ruilen voor Oost-Duitsland. Het Oostblok telt dan de beste schrijvers: Brecht, Anna Seghers, Majakovski. Hun literatuur is niet eng nationaal, maar beweegt zich in een Europese ruimte, en situeert zich op een internationaal niveau³. Het pas opgerichte Berliner Ensemble is dan ook de place to be voor jonge theatermakers. Müller probeert herhaaldelijk tot dit bastion door te dringen. Hij probeert eerst rechtstreeks bij Brecht zelf. Tweeëntwintig jaar oud klopt Müller aan in diens huis aan de Weissensee. Brecht heeft voor de jonge auteur echter geen tijd. Wat later onderneemt hij een nieuwe poging, nu via het Berliner Ensemble. Brecht is iets toeschietelijker nu: welwillend bekijkt hij de poëtische probeersels van de jonge schrijver en mompelt, "sehr interessant. Und wovon leben Sie?"⁴ Hij stuurt hem door naar zijn secretaresse Käte Rülcke. Die meldt hem dat hij kan meedoen aan een toelatingsproef als Meisterschüler. Er zijn drie plaatsen en vier kandidaten. Ze moeten op basis van bestaand materiaal een fabel ontwerpen. Müller, de enige van de vier die zich als schrijver zal doorzetten, zakt voor dit Brechtexamen. Achteraf gezien, misschien gelukkig, want de Brechtfabriek was een verslindende machine. Nu moest Müller noodgedwongen op eigen benen staan. De afstand tot Brecht bleek op termijn productiever voor de zoektocht naar een eigen schriftuur. En Müller keert uiteindelijk toch via de voordeur terug naar het Berliner Ensemble: van 1970 tot 1976 is hij

er onder Ruth Berghaus dramaturg; vanaf 1992 tot zijn dood intendant van het gezelschap.

Brecht was dus zelf niet bepaald onder de indruk van het kunnen van de jonge schrijver Müller. Hij heeft hem niet in zijn entourage opgenomen. Daar figureerden wel andere medewerkers die zich met meer recht in een directe erfopvolging kunnen plaatsen. Elisabeth Hauptmann natuurlijk, de echte auteur van Brechts wereldhit *Die Dreigroschenoper*. Maar de laatste jaren van zijn leven had Brecht opvallend veel vertrouwen in Martin Pohl, op wie hij steunde voor zijn *Urfaust*-enscenering, maar ook voor het uitschrijven van het materiaal over Hans Garbe. Pohl belandt echter voor vier jaar in het tuchthuis, en wanneer Brecht erin slaagt hem er voortijdig uit te halen, loopt hij over naar het Westen. Directe erfgenamen zijn er eigenlijk in overvloed: Egon Monk, Peter Palitsch, Matthias Langhoff, Tragelehn, Manfred Wekwerth en zelfs Patrice Chereau en Hans-Jürgen Syberberg. Natuurlijk ook Benno Besson en Giorgio Strehler, die zeer direct in de Brechttraditie hebben gewerkt. Alleen niet Heiner Müller. Hij ging onrechtstreeks met Brecht in de clinch en dit liet hem toe de Meester ook sneller te verlaten.

Dialectiek als springstof

De plek waar Brecht en Müller elkaar kruisen is gelegen in het begrip 'dialectiek'. Het is een centraal concept in Brechts theoretische reflectie tijdens zijn laatste DDR-jaren. Hij probeert daarin zijn oude marxistische leertheorie aan te passen aan nieuwe behoeften en nieuwe tijden. Met name tracht hij het vroegere algemene concept voor zijn anti-aristotelische vorm van theater, het zgn. 'epische theater' te vervangen door een meer werkbare term die hij vindt in 'het dialectische theater'. In de term 'episch theater' staat de fabel centraal, het vertellend tonen van de wereld waarin de mens in een bepaald spanningsveld opgenomen is. In tegenstelling tot in de klassieke dramaturgie draagt het personage de handeling niet meer, maar wordt het gepositioneerd in een vertelling die erop gericht is maatschappelijke verhoudingen en conflicten aan te tonen.

In de jaren vijftig streefde hij ernaar die epische component af te lossen: niet langer wilde hij uitgaan van de vertelling, maar van de botsing van tegengestelde krachten, en het spel van de dialectiek. Niet om daarmee terug het conflict als basiscategorie van het drama te herstellen, en zo emotionele empathie op te wekken, maar om de toeschouwer sterker te confronteren met springstof die hij zelf moet ontladen. In een fragmentarische aantekening uit 1955 noteert Brecht: "Die Veränderbarkeit der Welt besteht auf ihrer Widersprüchlichkeit."⁵. Het is Brechts voornemen om de toeschouwers daarmee voluit te confronteren, hen elke rust en

stilstand te ontnemen, ze beweeglijk te maken, en te mobiliseren om verder te denken dan het stuk lang is. Het is er Brecht om te doen het materiaal zo te schikken "dass die jeweiligen, komplizierten, vielfältigen und widerspruchsvollen Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft eingesehen werden können (zum Teil auch eingefühlt werden können)".⁶

Geschreven in 1955 klinkt dat als een oorlogsverklaring. In de DDR is op dat moment nog steeds het socialistisch realisme gebetonneerd als enige gepropageerde en getolereerde kunstvorm, en daarin is geen sprake van tegenstelling tussen individu en gemeenschap, tenzij in de vorm van een verloren zoon die aan het einde van de vijf bedrijven uiteindelijk toch nog voor de goede socialistische zaak gewonnen wordt. De Kulturkammer van het politbureau eist partijdiscipline van de schrijvers, dat mocht Wolfgang Harich ondervinden, die, beschuldigd van revisionisme, in 1956 in de gevangenis vloog. (Uiterekend deze Harich zal Müllers grootste en gevaarlijkste opponent zijn in de discussie rond Müllers *Macbeth*-bewerking die hij van historisch pessimisme beschuldigt, een aantijging die in het rijtje 'formalisme', 'revisionisme', 'pornografie' normaal linea recta tot tuchthuis leidt.) Maar Brecht is sluw, dat had hij in Amerika al bewezen, want in diezelfde tekst manipuleert hij zijn begripsconstructie zo dat ze toch binnen de krijtlijnen van het socialistisch realisme past.

Met het elastische begrip 'dialectisch theater' waarmee hij zijn nieuwe theateropvattingen wilde overspannen, plaatst Brecht de toeschouwer middenin een probleemveld. Hij schotelt niet langer een narratieve oplossing voor, maar laat het publiek met het materiaal werken. Hans Van Maanen heeft er onlangs al op gewezen hoe dicht Brecht op het einde van zijn carrière in de buurt komt van het forumtheater van Augusto Boal, waarin ook zelfwerkzaamheid van de toeschouwer concreet toegepast wordt in de vorm van een meespelende functie.⁷ Het was allicht het antwoord van een utopist op de ontstellende gebeurtenissen van de zeventiende juni 1953 waarbij de arbeiders in opstand kwamen tegen hun eigen nieuwe arbeiders- en boerenstaat. Brecht bleef geloven in de wijsheid van de massa, en trachtte die met behulp van een aangepaste vorm van agitproptheater te bewerkstelligen.

Maar de theoreticus Brecht was moediger dan de schrijver. De verhevigde vorm van dialectiek zoals Brecht die in zijn theoretische reflecties beleed, kreeg geen actuele dramatische vorm. Brechts dialectisch dramaturgisch programma bleek te blokkeren wanneer er niet langer klassentegenstellingen of vijandbeelden in het spel waren. Tegenover de nieuwe DDR-realiteit, met haar eigen complexen, verdringingen en problemen, stond Brechts gepunte dialectiek machteloos. Hij kreeg dramaturgisch geen greep op de inherente spanningen van dit nieuwe maatschappelijke model. Dat

blijkt duidelijk uit het Hans Garbe-materiaal, nieuwe stof niet langer uit kapitalistische verhoudingen of het fascistische verleden, maar rechtstreeks aanknopend bij de opbouw van de DDR. Hans Garbe was een arbeider die in 1949 op spectaculaire wijze een hoogoven van de Siemens-Plania fabrieken herstelde, zonder dat de oven buiten bedrijf gesteld moest worden wat een totale instorting van de productiequota betekend zou hebben. Brecht blijft er tot het eind van zijn leven koppig aan kneden en bewerken, maar breekt er uiteindelijk zijn tanden op. Zijn Hans Garbe bereikt naar zijn gevoel niet de bewustzijnsgraad die een protagonist nodig heeft. Met andere woorden, Brecht wil nog steeds een held boetseren, terwijl in zijn theoretische geschriften niet meer met helden gerekend werd. Noodgedwongen moest het Garbe-experiment mislukken. Het is enkel fragment gebleven. En precies op dit punt kruisen Brechts en Müllers wegen elkaar.

De open dialectiek die Brecht theoretisch voorafspiegelde, wordt door Müller ook in de praktijk gebracht. De eerste stukken van Müller, *Die Umsiedlerin*, *Der Lohndrucker*, *Der Bau*, worden dan ook traditioneel op één lijn geplaatst met de dramaturgie van Brecht. Bij zowel de behandeling van de fabelstructuur als de figuuropbouw wordt gewezen op opvallende parallellen met Brecht⁸. Belangrijker lijkt mij nochtans hoe de nieuwe DDR-auteur die verhevigde vorm van dialectiek toepaste waarvan Brecht enkel droomde. De tegenstellingen situeren zich niet langer tussen klassen of belangen, tussen vroeger en nu, maar hebben zich verplaatst in de figuren zelf. De figuren staan niet langer middenin een conflict, het personage is zelf een vat van tegenspraak, dubbele belangen, onder de mat geschoven strategieën. Müller laat die hele bundel met elkaar strijdende tegenspraak toe en verweeft die zorgvuldig met de actueel-maatschappelijke plot, wat resulteert in die bijzonder mülleriaanse verdichting: subjectieve houdingen, maatschappelijke belangen, historische processen ballen zich samen op enkele vierkante centimeter, wat een ongelooflijke energetische massa genereert. Dat wordt o.a. duidelijk in zijn stuk *Der Lohndrucker*, dat zich baseert op het Hans Garbe-materiaal dat Brecht niet afgewerkt kreeg. Zijn 'loondrukker' Balke is geen positieve socialistische held die zich belangeloos inzet voor de opbouw van de nieuwe staat: hij is ook en vooral geil op bekendheid, een premiejager, door de andere arbeiders beschouwd als een rat, bovendien verklikte hij tijdens de oorlog een communist. Deze laatste, nu partijsecretaris, wordt Balkes medestander. De begrippen reactionair, communist, fascist zijn niet langer netjes verdeeld: de posities zijn voortdurend troebel. Müller maakt die tragische verscheurdheid bijna lijfelijk voelbaar. Dialectiek vertaalt zich bij Müller in een haast onophoudelijke wrijving van tegengestelde krachten. De lectuur van die stukken laat schaafwonden na.

Paradox als eindstation

Met *Der Lohndrucker* valt Müller in de prijzen. Eerste partijsecretaris Walter Ulbricht, een verklaard tegenstander van Brecht⁹, drukt Müller aan de borst en bekroont het stuk met de Heinrich Mann-prijs. Gesterkt door 's lands hoogste handdruk, gaat Müller aan de slag om verder dramatisch gestalte te geven aan de nieuwe DDR-reëliteit. Verscheurende dialectiek blijft daarbij de norm. De problematische verhouding tussen subject en samenleving het explosieve mijnenveld waartussen Müller hinkstapspringt. Maar met zijn volgende stuk komt hij verkeerd terecht. In 1961, het cement van de Berlijnse muur is nog niet droog, wordt zijn stuk *Die Umsiedlerin* na de première verboden. In DDR-stijl gaat dat zo. De regisseur Tragelehn, een leerling van Brecht, wordt als hoofdschuldige naar het tuchthuis gestuurd, de acteurs worden gehersenspoeld en ondertekenen een verklaring dat ze met deze opvoering "onbewust de klassenvijand, de West-Duitse militaristen, gesteund hebben en zo actief meegewerkt aan de pogingen om de arbeider- en boerenstaat te vernietigen en de mensheid in de catastrofe van een derde wereldoorlog te storten."¹⁰ Müller zelf wordt uit het Schriftstellerverband gestoten en moet een zelfkritiek schrijven. Helene Weigel, die wel al meer waters doorzwoomen had, zal hem daarbij helpen. In 1965 wordt dat nog eens dunnetjes overgedaan. "Ich bin der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune" had Müller in *Der Bau* geschreven, een ware dialectische positie. Dat viel niet in de smaak bij de nieuwe partijsecretaris Erich Honecker die net uitgevaardigd had dat de DDR geen oefening was voor een toekomstig communisme, maar een 'reëel existierend socialisme'. Maar wellicht viel hij nog meer over het feit dat in het stuk een partijsecretaris overspel pleegt. "De DDR-staat is rein" had Honecker namelijk bij zijn toespraak tijdens het elfde plenum van het centraal comité gezegd.¹¹ En opnieuw werd Müller uit het systeem gesloten en kon hij wachten op een nieuwe dooi.

Müller is minder sluw, maar zeker even koppig als Brecht. Ondanks de openlijke afkeuring van het didactische theater door de partijleiding, bijt Müller zich vast in het leerstuk. Opnieuw knoopt hij aan bij Brecht. Zoals Brecht concipieert hij zijn leerstukken (*Der Horatier*, *Mausier*) als denkoefening voor spelers. Personages zijn afgeschafte ten voordele van wisselend in te vullen posities door de spelers, die door rolverwisseling zich concreet oefenen in dialectiek. Het publiek is principieel coproducent of medespeler. Ook de taal doet erg brechtiaans aan. En zelfs de thema's ontleent hij aan Brecht. En toch, ook hier, radicaliseert Müller de bouwprincipes van het brechtiaanse model. Opnieuw doet hij dat door het dialectische proces te verheven. De tegenstellingen zijn in zijn leerstukken niet langer verzoenbaar, maar blijven zich tegen elkaar aanschuren, tot bloedens toe. *Der Horatier*, in het Nederlandse taalgebied enkel door Jan Ritsema opgevoerd, is daarvan een goed

voorbeeld. Müller plaatst de twee strijdende partijen, de Horatiër en de Kuratiër, tegenover elkaar, maar verbindt ze ook: de zus van de Horatiër is verloofd met de Kuratiër. Wanneer deze laatste in de tweekamp zwaargewond het onderspit delft en nodeloos vermoord wordt, komt zijn verloofde tegen haar broer in opstand. Ook zij wordt gedood door de bloeddronken overwinnaar. Een deel van het volk wil hem daarvoor berechten. Een ander deel viert zijn overwinning. De rechters beslissen dat hem de lauwerkrans wordt opgezet en dat hij tegelijkertijd onthoofd wordt. De synthese is enkel nog mogelijk in de leegte van de dood. Dialectiek wordt hier vervangen door de paradox. "Het gras moeten we uitrukken opdat het groen blijft" klinkt het dreunende leitmotief in *Mauser*, een stuk dat zoals *Der Horatier* de grenzen van het revolutionaire geweld laat zien¹². Geïnspireerd door Büchners *Danton's Tod* demonstreert Müller hoe de revolutie haar eigen kinderen opvreet.

Deze leerstukken situeren zich duidelijk in het verlengde van Brechts leerstuk-praxis, maar markeren tegelijkertijd ook de breuk met Brecht. Müller drijft namelijk de verscheurende positie van het subject op de spits waardoor de "tragische Dimension"¹³ van het individuele lot versterkt wordt. Tegelijk heft hij de "Instanz kollektiver Vernunft"¹⁴ / het collectieve bewustzijn op als instantie die oordeelt over recht en onrecht. Daardoor valt het stuk buiten de categorie van het corrigeerbare. Er valt m.a.w. niets meer te leren. De paradox als eindstation van de dialectiek. Heiner Müller is zo de auteur van de "unreine Wahrheit"¹⁵. Het mens- en wereldbeeld dat hij schetst is nooit enkel schoon of lelijk. Altijd is er ook een andere kant, een andere waarheid die zich als een virus in het ene genesteld heeft. Beide waarheden leven in een voortdurende botsing zij aan zij zonder elkaar ooit op te lossen. Zo vormt de paradox Müllers machtigste wapen tegen de journalistieke blik die de wereld graag in binaire kampen verdeelt, in wit en zwart.

Müllers leerstukken zijn dan niet langer oefeningen in dialectisch denken, zoals Steinweg het genre omschrijft, maar een poging om de communistische geschiedenis in al haar paradoxale tegenspraak te vatten¹⁶. Of zoals de titel van een interview met Müller luidt: "Viv(r)e la contradiction!"¹⁷ Müller spiegelt zich aan Brechts leerstukmodel, maar slaat tegelijk het voorbeeld kapot en toont de overgebleven vlijmscherpe scherven. Als dialectiek geldt niet langer het opheffen van tegenstellingen in het zoeken naar een synthese, maar het vermenigvuldigen van tegenspraak. Deze "pluralisering"¹⁸ en onoplosbare tegenspraak voeren Müller tot aan de grenzen van het genre, dat hij uiteindelijk verlaat. In een brief aan Steinweg uit 1977 verklaart Müller het leerstuk tot vehikel van een voorbije tijd.

Je kan dus stellen dat Müller tot ca. 1970 verder gewerkt heeft in het spoor van Bertolt Brecht: taal, thema's, maatschappelijke binding, verdichting, gebruik van

vervreemding, fabel en gestus zijn duidelijk brechtiaans geïnspireerd. In navolging van Brechts latere geschriften ligt de nadruk minder op de epische vertelling dan op de radicalisering van het dialectisch principe. Dit brengt hem echter op de rand van wat nog in een dialectische vorm zegbaar is. De opgedraaide tegenstellingen leiden tot een innerlijke verscheurdheid die niet langer in een didactische structuur vatbaar is. Müller zal deze dramaturgische piste dan ook opblazen en de innerlijke breuken als verbrokkeling en fragment weergeven. En op dat punt verlaat hij Brecht. Het is onmogelijk om precies de vinger te leggen op dit breekpunt. Het is ook geen klare overgang van het didactische paradigma naar het fragmentprincipe. Eerder is er een sluimerend onbehagen, een aanzwellende kritiek die zich zowel manifesteert in theoretische geschriften als in de schrijfp praktijk. Müller wordt in toenemende mate ongemakkelijk van de brechtiaanse fabelstructuur, het na elkaar openplooiën van een probleemstelling in de verschillende standpunten. Hij gelooft niet langer in personages die zich klaar uitspreken over hun houding. Juist de complexiteit, de chaos, de verscheurdheid worden de inzet van het openbreken van alle dramaturgische principes. Müller ontwikkelt zich als ontregelaar en stoorzender. Met een koevoet ontwricht hij elke dramatische wet. De tijd versplintert onder het historische gewicht en in zijn montagestukken springt hij van de Nibelungen naar de bouw van de Muur via een omweg langs Pruisen. De dialoog trekt zich terug in een door geen leesteken onderbroken bewustzijnsstroom of verkruint tot flarden. Vanaf *Hamletmaschine* dat begint met "Ich war Hamlet" staat ook het personage op de helling: in een vervellingsproces maakt dit plaats voor het masker en de stem als spreekinstanties. En de ruimte is niet langer een plaats of een omgeving, maar een slagveld van indrukken en beelden.

Surfdramaturgie

In de breuklijn met Brecht introduceert Müller zo nieuwe mogelijkheden voor het drama. Symptomatisch voor het effect dat hij daarmee wil bereiken is de titel van zijn essay over postmoderne dramaturgie dat hij twee jaar na zijn stuk *Die Hamletmaschine* voor een congres in New York schrijft: *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen*. Müller wil met zijn zogenaamde gefragmenteerde teksten, zijn "surfdramaturgi"¹⁹, het publiek confronteren met botsingen. Door de toeschouwer te overladen met verschillende tekstsporen ontstaat een soort 'Materialschlacht'. In een interview uit 1975 formuleert Müller het zo:

Ich habe, wenn ich schreibe, immer das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit.

(...) Man muss jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so dass die Leute in einen Wahlzwang kommen.²⁰

Müller wil door tegen de haren van de toeschouwer in te strijken, opnieuw ervaring mogelijk maken in theater. Er is niet langer een boodschap of een lering, wat rest zijn flarden tekst gecomprimeerd tot uiterst verdichte vorm. Müller wordt de auteur van het fragment en van de botsing: ver weg van het brechtiaanse antagonisme, probeert Müller de complexiteit van de werkelijkheidservaring weer te geven in losse stukken tekst en krappe beelden. Artaud is nu het nieuwe oriëntatiepunt. De tekst is autonoom geworden als een gedicht en kan het best als louter ritmische structuur gebracht worden, zoals ook Artaud dat bedoelde. Tekst, beeld, muziek, geluid, worden autonome expressiesystemen. Robert Wilson wordt een model naast het Bunraku-theater of de films van Godard. Ervaring komt op de eerste plaats, besef groeit later. De Frankfurter Schule maakt plaats voor de postmoderne theorieën van Deleuze, Guattari, Lyotard, Derrida. Het binaire systeem wordt afgelost door de eindeloze vertakking, het rizoom.

Met deze nieuwe dramaturgie, die loskomt van de dictatuur van het personage en de vertelling en die de kracht ontdekt van het brokstuk, vindt Müller vanaf 1981 aansluiting bij de Vlaamse theater vernieuwing. De dubbelproductie *Mauser/Die Hamletmaschine* markeert in de recente Vlaamse theater geschiedenis de breuk tussen het politieke en het postmoderne theater. Voor de nieuwe theater generaties vervult Müller de inspirerende rol die Brecht had voor de generaties daarvoor.

Daarmee wil ik die twee boegbeelden van het Duitse theater van deze eeuw niet tegen elkaar uitspelen. Trouwens Müller loopt ook na 1970 nog geregeld aan bij Brecht. Het *Antigone*-voorspel bijvoorbeeld is spek naar de bek voor de gruwel sprookjes die Müller over Duitsland vertelt. Brechts kinderlijke knuppelverzen zijn namelijk doordrongen van een gruwelijk geweld. Dit taalgeweld zal Müller gebruiken om zijn versie te schrijven van de Duitse geschiedenis: een bloeddorlopen spoor van terreur en walg. De boze Brecht is Müller het liefst.

Maar ook als lid van wat in de Duitse pers genoemd is 'het vijf koppige politiebureau van het Berliner Ensemble', keert hij geregeld naar Brecht terug. Voor zijn eerste regie aldaar kiest hij het *Fatzer*-fragment dat hem al jaren fascineert²¹. Hij beschouwt het als Brechts beste stof, een van de belangrijkste teksten die deze eeuw geschreven zijn²². Anders dan in de encscenering van 1978 wil Müller geen verhaal vertellen, maar monteert hij de brokstukken ruwweg aan elkaar. Hij lardeert ze met eigen stukken (*Tractor, Wolokolamsker Chaussee*) tot een wonderbaarlijke Müller-Brecht-melange. De encscenering mislukt op grandioze wijze. Twee jaar later - Müller is intussen de enige overgeblevene van de stokoude directie - neemt hij revanche met zijn regie van *Arturo Ui*. Hij verplaatst de intro naar achteren en schrapt de didactische schoolborden en zodat de parabelstructuur wat meer lucht

krijgt. Dan gaat hij op zoek naar de Genet in Brecht: de herkenning van de boosheid achter het masker van de deugd. De combinatie Brecht-Müller werkt hier uitstekend: het gestus-begrip wordt door Martin Wuttke op een zeldzame hoogte gebracht, die ook Brecht wel zou smaken.

Müller blijft dus ook op het einde van zijn carrière Brecht nodig hebben. Niet de klassieke, bewuste Brecht, maar de boze anarchist. Müllers oeuvre vormt op die manier een evenwichtsoefening tussen Brecht en Artaud. Het bijt zich als een horzel vast in de gang van de geschiedenis, en schuift tegelijk het individu naar voren, schreeuwend tegen de branding. Wil Brecht achterna, met zijn verleidelijk geloof in de kracht van het bewustzijn als catalysator van maatschappelijke verandering, maar kan niet zonder Artaud en diens theater van de wreedheid. Tussen beiden loopt Müller heen en weer, in een aangehouden onverzoenlijke spanning van verstorende subjectiviteit en gewelddadige geschiedenis.

Ondanks de aanhoudende canonisering, blijven Brecht en Müller nog steeds actueel. Als we de draad van de Vlaamse theatergeschiedenis tot vandaag vasthouden, dan merken we dat beide tradities verdergezet worden. De plebejische, epische kant van Brecht vindt aansluiting bij de actuele interesse voor genre-experimenten met volkstheater en vertelling (Peter De Graef, Arne Sierens, Bart Van Nuffelen). Daarnaast blijft de fragmentdramaturgie actueel in het werk van tal van Vlaamse theatermakers en -schrijvers (Paul Pourveur, Stefan Hertmans). Die twee lijnen, met hun vele varianten, zullen allicht ook de volgende jaren verder doorgetrokken worden. In de betekenis die Müller aan de erfenis van Brecht gegeven heeft: geen museum maar een fabriek voor nieuwe theatertaal. Want ook omgekeerd geldt: Müller gebrauchen ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.

NOTEN

- ¹ Cf. Gerhard Fischer (ed.), *Heiner Müller. ConTEXTS and HISTORY?*, Tübingen, 1995, p. 3.
- ² Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Frankfurt am Main, 1986, p. 112.
- ³ Over het theater in de DDR zie:
 - Ulrich Profitlich, *Dramatik der DDR*, Frankfurt am Main, 1987.
 - J.R.Scheid (ed.), *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*, Stuttgart 1981.
- ⁴ Müller, *Gesammelte Irrtümer*, p. 82.
- ⁵ Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke, deel 16*, Frankfurt am Main, 1967, p. 925.
- ⁶ *ibid.*, p. 922.
- ⁷ Cf. Hans Van Maanen, "Brecht, de grote onbekende in het vormingstheater", in: Edmund Licher en Sjaak Onderdelinden (red.), *Het gevoel heeft verstand gekregen. Brecht in Nederland*, Rotterdam/Amsterdam, 1998, pp. 116-138.

- 8 Cf. – Marianne Streisand, “Heiner Müllers ‘Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande’”, *Weimarer Beiträge*, 32, nr. 8, pp. 1358-1384.
- Joachim Fiebach, *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*, Berlin, 1990, p. 35 e.v.
- B. Greiner, geciteerd in: Marc Silberman, *Heiner Müller*, Amsterdam, 1980, pp. 31-32.
- 9 Cf. Hans Mayer, *Brecht*, Frankfurt am Main, 1996, p. 476 e.v.
- 10 Cf. Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*, Köln, 1992, p. 395.
- 11 Cf. Hans G. Huettich, *Theater in the Planned Society*, Chapel Hill-North Carolina, 1978.
- 12 Cf. de analyses van:
- H. Brenner, “Heiner Müllers ‘Mauser’-Entwurf: Fortschreibung der Brechtschen Lehrstücke”, in Scheid, *Zum Drama in der DDR*, pp. 80-92.
- Genia Schulz, *Heiner Müller*, Stuttgart, 1980, pp. 108-117.
- 13 Cf. Georg Wieghaus, *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*, Frankfurt am Main, 1984, p. 173.
- De editie van *Mauser* die ik gebruikte is deze verschenen in 1978 in Berlijn.
- 14 Brenner, *Heiner Müllers ‘Mauser’-Entwurf*, p. 87.
- 15 Heiner Müller, *Der Horatier*, 1987, p. 53.
- 16 Cf. Wieghaus, *Zwischen Auftrag und Verrat*, p. 184.
- 17 Interview met J. Poulet, geciteerd in Wieghaus, p. 173.
- 18 Cf. Schulz, *Heiner Müller*, p. 24.
- 19 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, p. 286.
- 20 Müller, *Gesammelte Irrtümer*, p. 20.
- 21 Al in 1978 had Müller het *Fatzer*-materiaal gemonteerd voor Karge/Langhoffs encenering in het Schuaspielhaus Hamburg.
- 22 Müller, *Krieg ohne Schlacht*, p. 309.