

## PREMODERN-MODERN-POSTMODERN: CULTURELE VERANDERINGEN ALS GOLFBEWEGING

Luc LAMBERECHTS

Peter Weiss' *Marat/Sade* (1964) en Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* (1977) brengen hoogtepunten van laatmoderne dramaturgie en theater. Gemeenschappelijke trekken uit zich zowel in de afrekening met de geschiedenis en met de last van het verleden als in de revolterende onthulling van het sociale functieverlies van de esthetische creatie. Beide stukken putten hun maatschappelijke kracht nochtans uit een kritische confrontatie met de instituties van literatuur en theater. Zo vindt een creatieve destructie plaats van overgeleverde interne codes, die telkens ontstaan door de ondermijning van een pre-moderne klassieke dramaturgie. Hiertoe worden beide richtinggevende avantgardistische vernieuwingen van de modernen, Brecht en Artaud, met elkaar geconfronteerd en creatief in hun hedendaagse mogelijkheden uitgebreid. Naarmate de inspirerende impuls van de historische avantgarde in zijn functionaliteit nochtans afzwakt, worden pervertering en deconstructie van de pre-modernen dwingend: dit leidt op organische wijze naar een esthetische radicalisering. Zo ontstaat een golfbeweging die de accentverschuivingen binnen de laatmodernen tot aan haar (postmoderne) limieten aantoot.

Hoewel binnen het kort bestek van deze bijdrage enkel de teksten kunnen aan bod komen, kenmerkt een gelijkaardige golfbeweging de enceneringsproblematiek met verschillende inhouden en een geïntensiveerde semiotische problematiek vanuit theaterwetenschappelijk standpunt. Aspecten van de met elkaar verbonden fazes bieden volgende enceneringen: de wereldpremière van *Marat/Sade* in de regie van Konrad Swinarski (Schillertheater, Berlin, 1964) in overeenstemming met Weiss' toenmalige tekst- en theateropvattingen, de orgiastische esthetisering vanuit Artauds "théâtre de la cruauté" door Peter Brook (Royal Shakespeare Company in het Aldwych Theatre, London, 1964), de nog gedeeltelijk mimetisch geïnspireerde weergave van de antimimesis in *Die Hamletmaschine* door Jean Jourdeuil en Gilles Aillaud (Théâtre Gérard Philippe, Paris, 1979) en de resoluut antimimetische encenering van Müllers antimimesis-opvattingen door Robert Wilson (Studiobühne des Thalia-Theaters, Hamburg, 1986).

Zowel in de teksten als in de opvoeringen vertoont de functionaliteit van de interne code en zijn constitutieve bestanddelen evenals de maatschappelijk fixeerbare relevantie opvallende accentverschuivingen. De interne relatie tussen beide

stukken blijkt daarom bijzonder geschikt om het fenomeen van een laatmoderne conditie te belichten, die zich in een historische limietzone bevindt.

Zelfs vanuit een historische situatie van vermeende posthistoire en geïnstitutionaliseerde schizofrenie<sup>1</sup> lijkt het aangewezen om de analyses van beide stukken te situeren binnen het spanningsveld van de historiciteit van de tekst en de historiciteit van de hedendaagse recipiënt<sup>2</sup>. Met Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979) beschouwen we de positie van de hedendaagse recipiënt als een specifieke bewustzijnstoestand, in tegenstelling tot Lyotard houden we nochtans vast aan een welbepaalde historiciteit die de laatmodernen met de zogenoemde postmodernen op een gelijkaardige structureel-functionele wijze met elkaar verbindt als de verschillende voorafgaande stromingen binnen de moderne in hun diversiteit en pluralisme.

De afwijzing van een conditionerend historisme (niet te verwisselen met een gereflecteerde historiciteit) en het hiermee verbonden tegendiscours tegenover het overheersende discours binnen een maatschappelijke orde<sup>3</sup> kenmerken innovatief gerichte strekkingen. Dit geldt zowel voor de innovaties van de modernen als voor vernieuwingen die zichzelf als postmodern bestempelen. Nochtans kan het begrip postmodern niet als alibi optreden om aan een epigonale kunstproductie toch een esthetisch waardevolle valentie toe te schrijven. De vele gemeenschappelijke kenmerken<sup>4</sup> maken het trouwens onwaarschijnlijk dat een werkelijke verandering van paradigma's zou hebben plaatsgevonden. Evenmin is "het postmoderne" als geheel een crisisuiting van de (laat)modernen die zichzelf zouden opgebruikt hebben. Ook binnen de modernen werden golven van experimentele en innovatieve mogelijkheden onverbiddelijk geneutraliseerd door hun institutionalisering. In de mate dat een (post)moderne esthetica niet louter een (resignatieve of opportunistische) afbeelding of weerspiegeling van een historisch maatschappelijke faze en haar institutionalisering wil zijn, plaatst ze tegenover het maatschappelijk-economisch proces steeds weer nieuwe innovaties. Die kunnen zich geenszins beperken tot een vrijblijvend spel met de veronderstelde uitgeholde mogelijkheden van de modernen.

Vanuit hedendaags cultuursociologisch perspectief worden socio-culturele systemen (voor zover ze niet autoritair of fundamentalistisch opgelegd worden) nooit in hun geheel omgebouwd. Een belangrijk deel van de veranderingen geschiedt accumulatief in de zin van een golfbeweging<sup>5</sup>. De vaak geponeerde dichotomie modern-postmodern is vanuit dit inzicht nauwelijks te motiveren en onthult zich snel als uiting van een binair denken<sup>6</sup>. Maar ook de "trichotomie" van klassieke moderne, historische avantgarde en postmoderne strekkingen<sup>7</sup> lijkt zonder het principe van de golfbeweging nauwelijks functioneel. Inderdaad leidt deze trichotomie

tot een systeem van horizonversmeltingen. Vanuit dit perspectief worden de postmodernen hoofdzakelijk gekenmerkt door zowel een intensivering van het auto-semiotisch tekengebruik uit de klassieke modernen als door een intensivering van de aftakeling en ondermijning van het subject uit de historische avantgarde-stromingen. Zulke horizonversmelting neutraliseert de historiciteit van de analyse, waarbij het literaire produkt in hoge mate als autonoom verschijnt tegenover de socio-culturele achtergrond<sup>8</sup>. De projectie van een als postmodern gelegitimeerde ervaring in een suffisante moderne miskent het fenomeen van een culturele cyclische golfbeweging, die in haar historisch wisselende varianten door de creatieve confrontatie met maatschappelijke en technologische ontwikkelingen haar specifieke dynamiek ontwikkelt<sup>9</sup>. Daarbij verschijnen de differentiaties en accentverschuivingen binnen de laatmodernen als radicalisering die naar een limietzone leiden<sup>10</sup>.

De interne code van het literaire werk constitueert zich in een verhouding tot de externe codes van de overige subsystemen van de beschaving die een overkoepelende hypercode vormen<sup>11</sup>. Met betrekking tot deze hypercode ontwikkelden Max Weber en Georg Simmel de interne relatie tussen de moderne maatschappij en het rationaliteitsprincipe, waaruit verzelfstandiging en differentiëring van levenssferen en sociale rollen voortvloeiden. Werden zowel Weber als Simmel bekend voor hun richtinggevend analyses van de modernen, dan worden ze nu begroet als theoretici van de postmodernen avant la lettre<sup>12</sup>. De toenemende rationalisering van de (post)moderne maatschappij leidt nochtans volgens Adorno's analyses naar de paradoxale ervaring dat ze niet langer theoretisch kan gevat worden en als irrationeel moet verschijnen.

Zulke verhouding tussen rationaliteit en irrationaliteit ondermijnt in de (post)modernen de relevantie van het traditionele mimesis-principe en begunstigt een discontinuïteit van teken en betekenis. De confrontatie met een rationeel-irrationele hypercode leidt tot een ontwerkelijking van de realiteit, waarbij de interne code steeds meer aan belang wint. De steeds intensere afwijzing van een steeds opnieuw geïnstitutionaliseerd theater mondt uit in een metatheater<sup>13</sup> dat op creatieve wijze vroegere structuurelementen en hun voorwaarden uit de hypercode perverteert. Deze constellatie evolueert - over Artaud, Pirandello, de late Becket en Jean Genet - bij Weiss en Müller tot een verdere creatieve destructie van pre-moderne interne codes en tot een vernieuwende valentie van vroegere avantgardistische coderingen. Belangrijk is een steeds toenemende radicalisering die zich niet ontpopt als een louter spel met gegeven en voorradige mogelijkheden, maar in de esthetische vernieuwing een duidelijke socio-culturele positie inneemt tegenover een zich radicaliserende maatschappij.

De esthetische produktie van tekst en theater toont zich als oord waar fluctuerende processen zich zinvol en functioneel kunnen ontplooiën. Zo blijkt anomie<sup>14</sup> als uiting van een esthetisch dereguleringsproces tegenover de hypercode het middel bij uitstek om institutionalisering en canonisering te overwinnen. Tegelijkertijd wordt nochtans in de interne code - met belangrijke accentverschuivingen van Weiss naar Müller binnen eenzelfde golfbeweging - de relatieve onmacht van de anomie tegenover de overmacht van de hypercode aangetoond.

Anomie wordt in de cultuursociologie verschillend gewaardeerd naargelang behoud of verandering als doel wordt vooropgezet. Een eerste hoogtepunt bij de contrasterende evaluatie trad op bij de herontdekking van het begrip door de Franse moderneren op het einde van de 19de eeuw. Guyau evalueerde anomie uiterst positief als bron voor vernieuwing<sup>15</sup>. Hoewel Emile Durkheim dit werk oorspronkelijk lovend recenseerde, wees hij de anomie later bij de fundering van de Franse sociologie resoluut af als toestand van deregulering die ontstaat wegens het gebrek aan concensus over waarden en normen<sup>16</sup>. Ongewild legde hij hiermee de relevantie van het begrip vast voor de culturele ontplooiing van de moderneren. De Amerikaanse sociologie wordt door een gelijkaardige controversie gekenmerkt. Zo situeerde Merton anomie binnen het spanningsveld van een verstoord evenwicht tussen middelen en doel bij sociale acties<sup>17</sup>. Daarentegen trad anomie in het sociologische systeem van Talcott Parsons op als systematische bedreiging voor een rationele en doelgerichte uitbouw van de maatschappelijke structuur<sup>18</sup>. Jean Duvignaud keerde dan terug naar de oorsprong en beklemtoonde als cultuurvernieuwend element naast het subversieve aspect vooral het innovatieve karakter van de anomie<sup>19</sup>. Op deze wijze onthult zich de produktieve deregulering en pervertering van geïnstitutionaliseerde codes als geschikte functionele categorie om de golfbeweging in de limietzone van de laatmoderneren te vatten.

Weiss' *Marat/Sade*<sup>20</sup> put zijn esthetische kracht uit de vormgeving van een "spectacle total", Müllers *Die Hamletmaschine*<sup>21</sup> vertoont de tegengestelde richting van een toegespitste dramaturgische reductie. Nochtans vertonen beide stukken in historische radicalisering elementen van een metatheater. De destructie van overgeleverde pre-moderne en moderne interne codes laat toe de anomie binnen de eigen interne codering te situeren als uiting van een fundamentele anomische houding tegenover de hypercodes van het bestaande cultureel systeem en van de beschaving.

Het "spectacle total" in *Marat/Sade* berust paradoxaal op een handeling in stilstand die als negatie van een overgeleverde dramatische structuur verschijnt. In zover bij elke negatie de idee van het genegeerde e contrario aanwezig is, lijkt het zinvol dit genegeerde bij de analyse te betrekken. In twee akten worden vier op

zichzelf statische handelingslagen getoond<sup>22</sup>. Uitgangspunt is de moord op Jean Paul Marat door Charlotte Corday in 1793. Dit gegeven wordt als metatheater geënceneerd in de vormgeving van een spel in het spel. We beleven immers een encenering van Donatien de Sade die vijftien jaar na Marats dood, in 1808, zijn mede-geïnterneerden in de psychiatrische inrichting Charenton als acteurs van het Marat-stuk enceneert. Het publiek uit de tijd van Napoleon wordt hoofdzakelijk vertegenwoordigd door de directeur van Charenton, Coulmier, die tegelijkertijd het gezag incarneert. Sade gebruikt dit metatheater en de daaruitvoortvloeiende deconstituering van de rollen om een statische confrontatie met de instituties (Coulmier) uit te bouwen. Statiek kenmerkt ook het derde niveau van handeling dat als structurerend principe optreedt: de gesprekken tussen (een geënceneerde) Marat en Sade. De fictieve tijdsduur van de Charenton-opvoering stemt bovendien overeen met de tijdsduur van de reële opvoering voor een hedendaags publiek. Weiss gebruikt dit gegeven, dat idealiter in het klassieke drama moest verwezenlijkt worden, om aan de hand van rollendoorbekeringen de buitenesthetische realiteit in haar onderdrukkingsmechanismen aan te klagen en te ondermijnen. Het metatheater wint op deze wijze een functie van anomie in de overkoepelende werking naar de externe code toe.

Deze fundamentele anomie wordt gerealiseerd omdat de verschillende horizontale tijdslagen verticaal op elkaar betrokken worden: "Du sprichst von Marat/ Doch wer ist Marat/ irgendein hergelaufener Corsikaner Verzeihung Sardinier/ oder gar Jude." De opperste beschimping als Jood oefent (in samenhang met Weiss' biografie en met de Duitse geschiedenis) vanuit het recente verleden haar subversieve werking uit op het hedendaagse publiek. Gecombineerd met Cordays beschrijving van de vernietigingsmethoden ("Es ist jetzt die Rede von Backofenschüben") wordt de nazistische gruwel gefixeerd. De beschimping als "Corsikaan" (Napoleon) richt zich regelrecht tegen Coulmier en de door hem geïncarneerde restauratie, terwijl de revolutionaire "Sardinier" Marat vanuit Girondijns standpunt gekleineerd wordt. Daardoor ontstaat tevens een ontmanteling van een propagandistisch affirmatief gericht taalgebruik. Het samenspel van de verschillende tijdslagen maakt een revolutionair potentieel vrij dat ook op het heden gericht is: "Marat wir wollen zu fressen haben/Marat wir wollen keine Tüten kleben/Marat wir wollen im Wohlstand leben." Zo ontstaat in de overkoepelende werking een nieuwe anomische dynamiek: grondslag vormt de pervertering van de doelgerichte klassieke handeling in statiek en de montage van verschillende tijdsniveaus; later in Müllers *Die Hamletmaschine* op extreme wijze toegespitst.

Het eerste handelingsniveau ondermijnt de interne code van het klassieke historische drama. Geen drie of vijf akten als noodzakelijke structuur voor een rationeel gerichte opbouw van conflict en catastrofe waarbij de tragische held zijn

menselijke waardigheid bekrond ziet. Evenmin een dynamische dialoogstructuur waarbij de rol geconstitueerd wordt door een dialectische wisselwerking tussen woord en autonoom subject. Wel een indeling in twee akten die zelf parodistisch geneutraliseerd wordt door de verwijzing naar de externe code van de huidige geïnstitutionaliseerde theateropvoering: "Erfreuen wir uns jetzt unsrer gegenwärtigen Tage/ und erwägen wir in der Pause dessen Lage/ den Sie bald wieder nach Kaffee und Bier/ sehen werden in der Wanne hier." Hoewel volgens de historische overlevering Corday driemaal aan Marats deur aanklopte, wordt deze mogelijkheid tot klassieke intensivering van de handeling bewust afgewezen. Bij Weiss heeft dit handelingsniveau van bij het begin hoogtepunt en doel bereikt.

Deze perversiteit van het klassieke drama maakt het mogelijk de avantgardistische vernieuwingen in de zin van Brecht als structurele component in te schakelen: de dramatische spanning is niet langer op het doel van de handeling gericht, maar verschuift naar de wijze van handelen, de "Gestus". Deze accentverschuiving was er bij Brecht duidelijk op gericht, de sociale dimensies van het handelen aan te tonen en het potentieel vrij te maken voor een dynamisch gerichte maatschappijkritiek.



*"Marat/Sade" in de regie van Konrad Swinarski (1964)*

Ook hier perverteert Weiss: desillusionerende beelden peilen een revolutiegebeuren zonder toekomst uit. Dialoogstructuren als constituties van samenhangende rollen en handeling ontbreken. Verbonden worden de beelden door een "Ausrufer" en vier zangers die slechts formeel nog enige verwantschap met Brechts episch speleider vertonen. Net zoals in *Der Kaukasische Kreidekreis* verbinden en scheiden ze de scènes, het didactisch-revolutionair element wordt nochtans vervangen door een bonte spot die in haar oorspong naar de commedia dell' arte verwijst. Op deze wijze wordt een geïnstitutionaliseerde Brecht geconfronteerd met een theatervorm die bij zijn ontstaan tegen de institutie van het Italiaans hoftheater gericht was. Maar ook de accentverschuiving naar de spanning van de Brechtiaanse handelingsgestus wordt ondermijnd. De moord op Marat groeit immers uit tot een ritueel liefdesceremonieel, bekroond door de dolkstoot als orgasme. Dit verwijst naar Artauds théâtre de la cruauté en zijn invloed op de ritualiteit in het surrealistische (Weiss' literaire oorsprong) en absurde drama (Ionesco: *La Leçon*; Genet *Les Nègres*). Binnen dit eerste handelingsniveau wordt de ondermijning van het premoderne theater ingevuld door een pervertering van Brechts theatertechniek tot in haar tegenpool: Artaud. Zo ontstaat een verdere interne codering.

In Sades encenering, het tweede handelingsniveau, wordt Corday gespeeld door een somnambule patiënte. Marats rollenspeler leidt aan paranoia en moet bij de weergave van de historische Marat, die aan een huidziekte leed, in een badkuip opgesloten blijven. Deze statiek wordt opgeheven door een dynamische rollensplitsing tussen patiënt en historisch personage. Ook hier weer wordt de constitutie van een autonoom subject uit het klassieke drama verhinderd. De vrijgekomen ruimte perverteert binnen de interne code opnieuw Brechts theatervernieuwingen. Vervreemdingseffecten en de distantie-theorie van de deixis verschijnen binnen het spel te Charenton als metatheater. De reële acteur op de scène speelt bij Weiss immers afwisselend twee rollen die met elkaar geconfronteerd worden. Enerzijds verschijnt de tekst van de historische personages als citaat in de zin van Brecht, anderzijds moet de sociale dimensie uit Brechts visie opnieuw de plaats ruimen voor Artauds cruauté-opvattingen.

Artauds principes concretiseren zich in het narrengedeelte van de rol, die zelf een dubbele samenstelling vertoont. Het blijkt immers dat de patiënten zowel wegens psychische ziekte als wegens hun politieke overtuiging werden geïnterneerd. Hierdoor wint de narrencomponente van de rol een revolutionair-anarchistische dimensie die verwijst naar de opvattingen van Michel Foucault, Gilles Deleuze en Felix Guattari<sup>23</sup>. Niet primair de menselijke psyche, wel het burgerlijk staatsysteem in zijn repressiviteit wordt hier verantwoordelijk geacht voor de constitutie van schizofreen gedrag.

Waar de psychoanalyse als onderdeel van geïnstitutionaliseerde burgerlijke repressie verschijnt, vindt ze haar weerspiegeling in de geïnstitutionaliseerde theateropvoering te Charenton. Ironisch wordt in de proloog het standpunt van het gezag door Coulmier verwoord, die aan Sades encensering de sociale valentie toeschrijft van "Unterhaltung" van het aanwezige publiek en "Erbauung" (een pervertering van het Verlichtingsideaal) van de geïnterneerden. Deze institutionalisering zal zich nochtans op subversief-anomische wijze tegen de institutie zelf keren. De voorlopige anarchistische triomf van de patiënten viert op het einde hoogtij: "Denn was wäre schon diese Revolution/ Ohne eine allgemeine Kopulation", meteen een confrontatie van de kunstenaar als regisseur (Sade) met de externe code van de institutie (Coulmier).

Sade, door Weiss geconcipieerd in functie van een mimesis-principe, gebruikt het antimimetische rollenspel binnen het Charenton-niveau om het maatschappelijk machtsprincipe te ondermijnen, zoals dit mimetisch in het Coulmier-personage verschijnt. Het metatheater als wapen: binnen de gesloten institutie verkondigt de interne code van het theater de opstand. Zulk "spectacle total" in de zin van Artaud constitueert anomie, die in haar werking tegenover de institutie onmachtig moet blijven. Toch dwingt ze de mimetisch geconcipieerde vertegenwoordiger van de externe code het masker van de zelfgenoegzaamheid af te leggen. Vertwijfeld geeft de incarnatie van de institutie het signaal om het doek te laten vallen. Binnen deze constellatie wordt gerealiseerd, wat Heiner Müller later als de essentie van een niet-affirmatief gericht theater zal vatten: indien het de functie van het drama is, de maatschappij tot aan haar grenzen te drijven, dan provoceert dit tegelijkertijd alle restauratieve krachten, die onvoorwaardelijk aan de grens willen vasthouden<sup>24</sup>.

De statische confrontatie van Marat en Sade structureert op een derde handelingsniveau het "spectacle total". Ook visueel wordt het statische op de scène beklemtoond: links de protagonist van een cynisch apathisch individualisme, rechts de revolutionaire vertegenwoordiger van het sociale engagement<sup>25</sup>. Ook hier weer een pervertering van de klassieke conflictsituatie, gesteund door de verhinderende van elke communicatieve dialoogsituatie. Geen organisch groeiende antithese van spel en tegenspel, evenmin een dialogische dialectiek. Wel een epiek voor twee stemmen die zich in de wederzijdse betrokkenheid tot een (soms geïroniseerd) trefwoordenleveren beperkt: Marat: "Ich las bei dir Sade/ in einer deiner unsterblichen Schriften/ das Prinzip alles Lebendigen sei der Tod."/ Sade: "Und dieser Tod besteht nur in der Einbildung/ nur wir stellen ihn uns vor." De tiraden resulteren in een uitpeiling van gedachten zonder antithetische conclusies. Maar ook op dit niveau wordt de vrijgekomen ruimte uit het klassieke drama door een pervertering van Brecht ingevuld die tenslotte bij Artaud zal uitmonden.



Brechts dialectiek van tegengestelde posities was gericht op de dynamische beïnvloeding van de buitenesthetische hypercode. Bij Weiss moet Sade nochtans terecht vaststellen: "...Jedoch finde ich wie ichs auch dreh und wende/ in unserem Drama zu keinem Ende/... So sehn Sie mich in der gegenwärtigen Lage/ immer noch vor einer offenen Frage." Toch is het de mimetisch geconcipieerde Sade-figuur die de rollenspeler van het antithetische Marat-personage encenseert. Daarmee fixeert Weiss zijn Sade-personage opnieuw als structureel centrum van het stuk en realiseert hij de programmatische doelstelling van Antonin Artaud: "C'est autour de la mise en scène, considérée...comme le point de départ de toute création théâtrale, que se constituera le langage type du théâtre."<sup>26</sup>

Zulke "mise en scène" gebeurt volgens een welbepaald principe: "Le vrai théâtre...nâit d'une anarchie qui s'organise"<sup>27</sup>. Op deze wijze worden binnen de interne code het Charenton-niveau en de antithesen tussen Sade en Marat met elkaar verbonden. De noodzakelijke maar relatief onmachtige anomie weerkaatst zich op beide niveaus. De uitpeiling van Sades en Marats principes berust immers evenzeer op een confrontatie tussen kunst resp. wetenschap en maatschappij. Sade werd in 1801 om politieke redenen in Charenton geïnterneerd<sup>28</sup>. Als auteur ontblootte hij de decadentie van de opeenvolgende politieke regimes. Steeds had hij het versmaad om een leverancier van conservatief leesvoer te zijn, terwijl zijn gedachten het affirmatief aspect van de Verlichting perverteerden. De historische Marat vertegenwoordigt op een ander vlak een soortgelijke houding van anomie. Niet alleen als politiek publicist maar ook in zijn natuurwetenschappelijk werk (door Goethe geprezen, door Voltaire en Lavoisier gesmaad) ondermijnde hij de instituties<sup>29</sup>. In Weiss' stuk tematiseert de intertekstualiteit van hun monologen met de historische geschriften (vaak indirect geciteerd)<sup>30</sup> opnieuw de vraag naar macht en onmacht van anomie binnen de instituties van de maatschappij.

Walter Benjamin karakteriseerde het episch theater van de jonge Brecht als dialectiek in stilstand<sup>31</sup>. De voortdurende confrontaties van interne en externe codes en de functie van het metatheater toont Weiss' post-dialectisch drama als weergave van een anomie in stilstand. Brechts maatschappelijk gerichte theater vernieuwingen nemen de plaats in van een systematisch ondermijnde klassieke dramaturgie, maar worden op hun beurt tot in de avantgardistische tegenpool geperverteerd: Antonin Artaud. De esthetische weergave van de niet-gerealiseerde anomie zal later bij Heiner Müller toegespitst worden tot de esthetische weergave van de onmogelijkheid om anomie te realiseren.

Binnen die socio-culturele golfbeweging leeft *Marat/Sade* in een mentale structuur van een laatmoderne esthetica: het bewustzijn dat een socio-culturele

anomie tegelijkertijd noodzakelijk is en tot mislukking gedoemd<sup>32</sup>. Op deze wijze vertoont Weiss' "spectacle total" een uitgesproken mentale structuurhomologie met een geestesgesteldheid die tot de theatrale "révolte fête" en haar gedeeltelijke mislukking in 1968 heeft geleid.

De accentverschuiving in de relatie van het esthetische tot de hypercode bij Heiner Müller blijkt duidelijk: "Het enige wat een kunstwerk kan, is verlangen te wekken naar een andere toestand van de wereld. En dit verlangen is revolutionair"<sup>33</sup>. Waar het bewustzijn van de onmacht van anomie tegenover de externe code dwingender wordt, verplaatst zich de anomische werking steeds pregnanter naar de interne code. De afrekening met en de pervertering van vroegere dramatische structuren verkrijgt in *Die Hamletmaschine* als metatheater een progressieve waarde die geenszins als resigatief kan bestempeld worden: het utopische moment blijft in vorm en interne structuur als uitdaging voor de institutie verder leven. Zulke retheatralisering bewerkt een anomie waarvan de onmacht zelf een subversieve werking uitoefent.

Veel meer dan in *Marat/Sade* bewerkt de intertekstualiteit van *Die Hamletmaschine* een toegespitste discontinuïteit van teken en betekenis. De systematische montage van vreemde en eigen citaten heeft betrekking op de externe code van zowel een laatkapitalistische als een communistische maatschappij: beide worden getoond in een laatste stadium van zelfuitholling. Meteen verschijnt in de interne code een zelfde zelfuitholling van de culturele en theatrale produktie die door deze maatschappelijke structuren gedragen werd. Vanuit de anomie-valentie van het metatheater ontstaat een nieuwe interne codering als fundamentele structuur voor Müllers tekst waar verwijzingen naar externe en interne codes in de montage met elkaar versmelten.

"Heil COCA COLA": de reminiscentie aan de fascistische groet wordt anomisch met een symbool van de consumptiemaatschappij verbonden. Tegelijkertijd ontstaat in de intertekstualiteit een verbinding van interne en externe code. Functioneel wordt een reminiscentie aan de *Canto General* van Mikis Theodorakis op teksten van Pablo Neruda ingeschakeld (in de DDR congeniaal door Erich Arendt vertaald): "Cuando sono la trompeta, estuvo/todo preparado en la tierra/y Jehova repartito el mundo/a Coca-Cola Inc., Anaconda,/ Ford Motors, y otras entidades..." ("Toen de bazuin weerklonk, alles was voorbereid op aarde, en Jehova verdeelde de wereld aan de Coca-Cola Inc., de Anaconda, Ford-Motors en andere wezenlijkheden...") De montage binnen de interne code creëert nochtans niet uitsluitend anomie tegenover een hedendaagse externe code. Dezelfde intertekstualiteit perverteert immers ook een traditionele interne code en zijn verwijzingssamenhang met de overeenkom-

stige externe code: "Heil den unbekanntem/ Höhern Wesen./ Die wir ahnen !/ Ihnen gleiche der Mensch!"<sup>34</sup>. Waar Goethes idealistisch gedachtengoed door het vermoeden van *Das Göttliche* het wezen van het humane poogde te verwoorden, leidt dit nu tot een consumptiemaatschappij. Bovendien versterkt Müller de anomie door een verdere intertekstuele (de-)montage: "Heil COCA-COLA/ Ein Königreich/ Für einen Mörder". De Shakespeare-referentie (naar *Richard III*: V: IV: 7: "A horse ! A horse ! My kingdom for a horse") richt in de demontage ("voor een moordenaar") een ruimte van afstand op, die tenslotte verleden en heden als ruïne encenseert.

Vijf korte, hoofdzakelijk monologische tekstblokken constitueren *Die Hamletmaschine*. Samen vormen ze één grote negatie die het genegeerde e contrario evocert. Vooreerst richt zich de negatie tegen de overgeleverde interne code van het theater en de alibifunctie ervan voor de externe code. Het scenario van Hamlet is immers zoek geraakt: geen Shakespeare-stuk meer, evenmin een theaterrepertoire. Zowel handeling, samenhangende rollen als personages worden genegeerd: een demonstratie binnen de interne code van de vernietiging van het klassieke drama en het autonoom subject (waardoor - zoals later wordt aangetoond - Müller zich als auteur en historisch subject zelf constitueert). Ook de institutie theater uit de (pre) modernen wordt vernietigd: de traditionele acteur en zijn souffleur worden de laan uitgestuurd, terwijl het traditionele publiek wegrot. Elke identificatie van lezer of toeschouwer met Shakespeares personages, elke traditionele of "moderne" encenseerwijze en theatersemiotische werking worden resoluut verhinderd.

Reeds van bij het begin bepaalt demontage en subtractie van institutie en dramaturgie een gedecomposeerde Hamlet-rol: "Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa". Maar in de negatie van Hamlets beroemde, al te vaak geciteerde, door de receptie te vaak uitgeholde en overgeconsumeerde monoloog legt Müller tegen de ruïnes van de externe code in door een geraffineerde creatieve intertekstualiteit de eigen esthetische positie van anomie vast. De lyriek van T.S. Eliot behoort tot Müllers vroegere lectuur<sup>35</sup>. In het fragment gebleven gedicht *Coriolan* lezen we: "So we took young Cyril to church. And they rang a bell./ And he said right out loud, CRUMPETS"<sup>36</sup>. In de tweetalige editie met de Duitse vertaling van de dichter, romancier en essayist H.M. Enzensberger (eveneens door Müller gelezen<sup>37</sup>), luidt dit: "Und als die Glocke klang/ Da rief er auf einmal ganz laut Bla-bla-bla"<sup>38</sup>. Ontstaat hier een anomie tegenover de externe code, dan onthult zich Müllers destructie van Hamlets monoloog bovendien als verdekt zelfcitaat dat het formalisme in de overgeleverde interne code ondermijnt. In Müllers stuk *Der Bau* (1963/64) lezen we immers: "Er konnte nur noch mit sichselber reden, blubblubb und blabla. Das ist der Formalismus"<sup>39</sup>. Vanuit deze achtergrond verschijnt het zelf-

gesprek in Shakespeares *Hamlet* en zijn hedendaagse valentie als een esthetisch uitgeholde vorm die beroofd werd van haar politieke werkingsdimensie<sup>40</sup>. De dubbele negatie creëert nochtans een eigen interne codering van anomie zowel tegenover de overgeleverde interne code als tegenover de externe code van verleden en heden: "...wie schamlos die Lüge vom POSTHISTOIRE vor der barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte"<sup>41</sup>.

Müllers rollenconcept - "Ich war Hamlet" - gaat terug op Brecht. Niet alleen dat de Hamlet-rol als volledig negatief verschijnt en daarmee aanknoopt bij Brechts concept van de negatieve personages. Brechts historiserend en vervreemdend distantieprincipe wordt van bij het begin tot constitutieve drijfveer bij de conceptie van Müllers Hamlet-rol. Getoond wordt immers een nieuwe rol die de traditionele rol volledig demonteert. In een polyfoon herinneringsdiscours wordt de vroegere rol tot citaat vervreemd en zijn negatieve valentie voor verleden en heden afgetast. De deconstituering van de Hamlet-rol en het overeenkomstige subject wordt toegespitst waar hij met antipoden versmelt: het spook van de vader (als patriarchaal onderdrukkend principe), de intrigerende staatsambtenaar Polonius, de opportunistische intellectueel Horatio. Ook Ophelia wordt in de demontage van Müllers Hamlet-vertolker tot haar tegenpool geësceneerd. Als projectie van erotische verlangens verschijnt ze als object. De vader wil bij zijn dochter slapen, in de deconstructie van de overgeleverde interne code verschijnt ze als "die reizende Ophelia, sieh wie sie den Hintern schwenkt, eine tragische Rolle". Later zal de Hamlet-vertolker versmelten met een kortstondige Ophelia-rol als hoer.

Antithetische rolmogelijkheden vervreemden de dramaturgische conflicten tot citaat, verwijzen steeds naar het toegespitste deiktische rolconcept. De demontage van rol naar acteur ("Ich wußte, daß du ein Schauspieler bist. Ich bin es auch, ich spiele Hamlet") leidt in de vierde scène tot een uiterste reductie, waar Müllers Hamlet-vertolker zelfs aan deze rol van de vertolking verzaakt. Op paradoxale wijze bereikt deze destructie haar hoogtepunt, van zodra Hamlet tenslotte in het harnas van de vader treedt en alle hoop op revolutionaire verandering (de drie naakte vrouwen Marx Lenin Mao) met een bijl vernietigt: daarmee verduidelijkt hij zelf de onmacht van zijn rollenspel.

De toepassing van Brechts deiktisch principe leidt bij Müller tot de deconstructie van elke mogelijkheid tot personagevorming. Geen representatiekarakter, evenmin een mimetische werking: "L'art n'est pas l'imitation de la vie"<sup>42</sup>. Het gebruik van Brechts vervreemdingsprincipe mondt opnieuw uit bij Antonin Artaud, waar personages gereduceerd worden tot tekens: "ces signes spirituels ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement..."<sup>43</sup>. Wat binnen de interne code belangrijk blijft is de bewegingstaal zelf van de tot tekens gereduceerde rollen.

De voortdurende deconstructie van de Hamlet-rol neemt de plaats in van de handeling uit het klassieke drama. Nochtans wordt deze beweging contrapuntisch betrokken op een andere Shakespeare-deconstructie: de Ophelia-rol. Verschijnt ze in de projectie van wensen, gebonden aan een patriarchaal systeem, als erotisch object in de eerste scène, dan wordt meteen Shakespeares Ophelia-rol en zijn receptie vernietigd. Op de ruïnes van deze destructie begint een omgekeerde rollenopbouw in de tweede scène: "Ich bin Ophelia". Als teken voor de "femme révoltée" verzet ze zich tegen de patriarchale onderdrukking: haar revolte hangt nauw samen met de opwaardering van eigen seksualiteit en lichamelijke, los van elke mannelijke binding. Als teken voor de bevrijding verbrandt ze haar klederen: haar naaktheid verkrijgt de dimensie van de revolutie, later als beeld opgenomen door de drie "naakte vrouwen" Marx Lenin Mao. De laatste scène toont de Ophelia-rol als Elektra: een feministisch discours vertoont dimensies van een mythische opstand. De utopie van een anarchistische wereldvernietiging contrasteert nochtans met de visuele van de scène: Ophelia, in een rolstoel gekluisterd, wordt door artsen gekneveld. De volkomen antithese toont de Ophelia-rol tenslotte als teken voor de onmacht van de anomie.

De specifieke opwaardering van de Ophelia-rol binnen de interne code is de voorwaarde voor het ontstaan van een antithetische structuur. Met betrekking tot de externe code verschijnen Ophelia en Hamlet immers als protagonist en antagonist: hun structurele verhouding onthult zich zo als pervertering van het klassieke en gesloten drama. Hoogtepunt brengt de enige directe confrontatie van beide rollen in de derde scène, die structureel als middenas verschijnt. In duidelijke omkering van de klassieke structuur bevinden zich beide rollen hier op hun dieptepunt. In een universiteit van dode filosofen treedt Ophelia op als hoer en stripteaseuse. De enige dialoog in *Die Hamletmaschine* drukt Hamlets wens uit identiek te zijn aan deze Ophelia, waarop die de erotische wensen van het patriarchaal systeem inwilligt.

Rond dit omgekeerde hoogtepunt van het klassieke drama - door Müller onthullend als "Scherzo" betiteld - zijn de vier andere discours chiasisch opgebouwd. Daarbij verschijnt de eerste discours als een expositie die de tegengestelde handelingsbewegingen van de rollen mogelijk maakt, het laatste discours als de catastrofe die de onmacht van anomie bevestigt. In functie van de expositie bouwt Müllers Ophelia in het tweede discours de rol op die tot de catastrofe leidt, antithetisch bereikt Hamlets destructie van de rol een dieptepunt in het vierde discours wat de voorwaarde schept voor het aan banden leggen van de anomie door het patriarchaal systeem. In die zin roept *Die Hamletmaschine* in de destructie niet alleen een herinnering op aan de afgestorven dramatische structuur van Shakespeares *Hamlet*: de constructie-beweging van Müllers rollen perverteert evenzeer de klas-

sieke structuur van het Duitse idealistische drama zoals dit in Schillers *Maria Stuart* een hoogtepunt bereikte en later structureel-technisch door Gustav Freytag beschreven werd in *Die Technik des Dramas*. De vroegere symmetrisch pyramidale opbouw verschijnt in Müllers dramaturgie e contrario als een chiaistisch geordende omgekeerde piramide.

De confrontatie Hamlet-Ophelia wordt in het centrale Scherzo-discours afgesloten door het beeld van een Madonna met borstkanker die zich als een zon metastasisch over de wereld verspreidt. Waar de desintegratie inhoudelijk en visueel tot op de uiterste limiet wordt toegespitst, verschijnt ze structureel in volkomen pervertering van het klassieke drama als centraal integratiepunt. Zulke paradoxaliteit van de wreedheid is uitermate representatief voor Müllers interne codering. In overeenstemming met dit integratiepunt van een negatief geschiedenisconcept vertoont de montage van machine-metaforen in geciteerde vorm een verdere pervertering van de interne code uit het premoderne en moderne drama.

Szondi's *Theorie des modernen Dramas* legde de dialoogstructuur van het klassieke drama vast als uitdrukking van absolute tussenmenselijke verhoudingen. Als middel tot handeling werd deze structuur in de moderne tijd steeds meer vervangen door monologiserende tendensen die impliciet een episch karakter bezaten. Peter Weiss' *Marat/Sade* vertoonde in de toespitsing tot een epiek voor twee stemmen duidelijk laatmoderne aspecten. In Heiner Müllers *Die Hamletmaschine* wordt dit principe door een intertekstuele montage geradicaliseerd. Gecombineerd met de destructieve variatiestructuur brengt Müller datgene wat Szondi voor het (klassieke) drama volledig afwijst: "Das Drama kennt das Zitat sowenig wie die Variation. Das Zitat würde das Drama aufs Zitierte beziehen, die Variation seine Eigenschaft, primär, das heißt 'wahr' zu sein, in Frage stellen und (als Variation von etwas und unter anderen Variationen) sich zugleich sekundär geben. Zudem würde ein Zitierender oder Variierender vorausgesetzt und das Drama auf ihn bezogen"<sup>44</sup>. Müller neemt deze problematiek creatief op door het secundaire (epische) aspect demonstratief op thematisch vlak te vernietigen. In de vierde scène wordt de fotografie van de auteur (als epische instantie) getoond en verscheurd. Daarmee is de weg vrij gemaakt voor een structureel nieuw primair verloop van tekst en handeling: die van de machine, ontworpen door het historische en niet-gedesintegreerde subject van de auteur. Het machinale tekstverloop wordt daarbij gewaarborgd door metaforische verbindingen die een structurele valentie winnen en opnieuw Artauds principe over het theater als "une anarchie qui s'organise" realiseren. Dit "absoluut" (in Szondi's betekenis) montage-verloop binnen het metatheater komt programmatisch tot uiting in de metaforische verbinding hart-uurwerk-machine. Als structuurprincipe voor de interne codering bewerkt ze tevens een uitgesproken anomie tegenover de externe code.

Op het einde van het eerste discours wenst Hamlet: "Dann laß mich dein Herz essen, Ophelia, das meine Tränen weint." Waar Ophelia bij het begin van het tweede discours verschijnt, luidt het: "Ihr Herz ist eine Uhr". Als stripteaseuse verleidt ze Hamlet: "Willst du mein Herz essen, Hamlet"; een toespeling op het tweede discours waar ze haar revolte vastlegt: "Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war". In het vierde discours neemt Hamlet de tegengestelde positie in: de identificatie hart-uurwerk wordt toegespitst als machine. Zo mondt het uitgeholde en gedesintegreerde Hamlet-subject binnen de codering uit in volledige zelfnegatie: "Ich bin die Schreibmaschine... Ich bin die Datenbank... Ich will eine Maschine sein." Tenslotte wordt Ophelia, die vanuit het "hart van de duisternis" de anarchistische utopie verwoordt, op machinale wijze ontmondigd.

De metafoor van het uurwerk wordt als citaat uit Walter Benjamins kritiek van de geschiedenis<sup>45</sup> tot teken voor de voortdurend evoluerende historiciteit van geweld en onderdrukking. De verbinding hart-uurwerk vat de verschillende en wisselende posities van de rollen tegenover het onderdrukkende en moordend machinaal verloop van de geschiedenis in zijn technische perfectie. De als primair en absoluut geësceneerde textuur wordt tot structuur. Vanuit het verloop van de metaforische verbinding verkrijgt de tekst van *Die Hamletmaschine* zelf dimensies van een machine die gethematiseerd worden in de montage van het Andy Warhol-citaat: "Je voudrais être une machine"<sup>46</sup>.

Jean Baudrillard zag in Warhols uitspraak (en kunstproductie) "L'indifférence" van een nieuw formalisme waarvan hij de seismografische betekenis vastlegde: "C'est tout l'art de la disparition ou la disparition de l'art"<sup>47</sup>. De confrontatie van de Hamlet-rol met het visuele slotbeeld van het stuk bevestigt de valentie van anomie die Müllers esthetisch procédé bezit<sup>48</sup>. In verband met het Warhol-citaat beklemtoonde hij: "Der Satz wird auch kritisiert, indem er zitiert wird... In dem Kontext wird er kritisiert"<sup>49</sup>. Op deze wijze toont *Die Hamletmaschine* als geheel de laatste fase van de golfbeweging die naar de limieten van de laatmodernen leidt: De esthetische verwoording van een fundamenteel anomische houding die binnen de hypercode van de maatschappij tot onmacht gedwongen is. Juist de verwoording van deze onmacht en de revolte tegen de machteloosheid van de anomie bepalen de interne codering.

## NOTEN

<sup>1</sup> Cf. Fredric Jameson: "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". In: *New Left Review* 146, 1984, pp.53-92; Fredric Jameson: Postmodernism and Consumer-Society. In: Peter Brooker (Ed.): *Modernism/Postmodernism*, London, 1992, pp. 163-

- 179; Fredric Jameson: "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism". In: Francis Mulhern (Ed.): *Contemporary Marxist Literary Criticism*. London, 1992, pp.168-187.
- <sup>2</sup> Dit blijkt (gedeeltelijk in tegenstelling tot Fredric Jameson, Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism, o.c.) ook in de receptiesituatie van een veronderstelde postmoderne mogelijk. Cf. voor de problematiek van de historiciteit van de interpretatie: Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1965, p.290. De gevolgde methode en de overeenkomstige inzichten wijken aanzienlijk af van David Roberts' studie over Peter Weiss' *Marat/Sade* als postmoderne tekst (David Roberts: *Marat/Sade* oder die Geburt der Postmoderne aus dem Geist der Avantgarde. In: Christa Bürger en Peter Bürger (Ed.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M. 1987, pp.170-195). Ook verschilt onze analyse aanzienlijk van de bijdrage door Erika Fischer-Lichte die Heiner Müllers creatief-destructieve intertekstualiteit als toespitsing van het moderne montage-procédé in de zin van Walter Benjamin verklaart. Centraal staan daarbij pluraliserings- en decentraliseringsprocessen. (Erika Fischer-Lichte: "Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montage-Verfahrens bei Heiner Müller". In: Erika Fischer-Lichte en Klaus Schwind, ed.: *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, Tübingen, 1991, pp. 231-245).
- <sup>3</sup> Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M., 1971, pp. 265-266 (oorspronkelijke titel: *Les mots et les choses*).
- <sup>4</sup> Cf. Mike Featherstone: In Pursuit of the Postmodern. An Introduction. In: Mike Featherstone (ed.): *Postmodernism (=Theory Culture and Society, vol.5, nrs. 2-3)*, London, 1988, p.202 en Bryan S. Turner: Periodization and Politics in the Postmodern. In: Bryan S. Turner (ed.): *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, 1990, pp.3-4.
- <sup>5</sup> W.Bühl: *Kulturwandel*. Für eine dynamische Kultursoziologie, Darmstadt, 1987, p.98.
- <sup>6</sup> Het dichotomische schema modern-postmodern, zoals het door Ihab Hassan (The Culture of Postmodernism. In: *Theory Culture and Society* 2, 3, 1985, p.123) werd uitgewerkt, kan als voorbeeld gelden voor een a-historisch amalgaam dat tenslotte de modernen in een dwangbuis van conjunctieve en gesloten (!) vormen opsluit. Maar ook de genuanceerde benadering van Scott Lash (Discourse or Figure ? Postmodernism as a "Regime of Signification". In: Mike Featherstone, *Postmodernism* o.c., noot 4, pp.311-337) toont de grenzen van een bipolair geconcipieerde visie. De tegenstelling modern-postmodern verschijnt hier als de dichotomie van differentiatie ("Ausdifferenzierung") en de-differentiatie ("Entdifferenzierung") als tegengestelde richtingen. Op deze wijze worden surrealisme (incl. Antonin Artaud) en andere historisch moderne stromingen waar het reële tot teken wordt binnen de esthetische vormgeving tot uitingen van een (pre?)postmoderne. Nog problematischer verschijnt de (niet-behandelde) verhouding van die "moderneren", waar het teken mimetisch naar het reële zou verwijzen, tot de pre-modernen.
- <sup>7</sup> Erika Fischer-Lichte: Vorwort. In: Erika Fischer-Lichte en Klaus Schwind, o.c. (noot 2), pp. 7-12.
- <sup>8</sup> Cf. Klaus Hempfer: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, 1973, p.



223. Daniel Bell (*The Coming of Post-Industrial Society*, New York, 1973 en *The Cultural Contradiction of Capitalism*, New York, 1976) vertegenwoordigt daarentegen de opvatting, dat cultuur, maatschappij en politiek door tegengestelde principes beheerst worden. Deze "postmoderne" differentiëring bevindt zich in tegenspraak met het model dat in deze bijdrage later ontwikkeld wordt.
- <sup>9</sup> cf. Walter Bühl, o.c. (noot 5), pp. 72-103.
- <sup>10</sup> Dieter Borchmeyer (Postmoderne. In: Dieter Borchmeyer en Victor Zmegac, ed.: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Frankfurt/M., 1987, p. 308) wijst vanuit andere perspectieven het begrip van de postmoderniteit als overbodig af. Ons lijkt nochtans dit begrip nuttig als werkinstrument ter verduidelijking van een golfbeweging die de historische laatmodernen tot aan hun limieten drijft.
- <sup>11</sup> Voor de problematiek van interne en externe codes: cf. o.a.: Erika Fischer-Lichte: Theater als kulturelles System. In: Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 1 (=Das System der theatralischen Zeichen), Tübingen, 1983, pp. 7-20. Fischer-Lichtes inzichten worden in deze bijdrage gecombineerd met Guy Michaud et Edmond Marc: *Vers une science des civilisations?*, Paris, 1981.
- <sup>12</sup> Cf. Bryan S. Turner, o.c. (noot 4), pp. 6-10; Deena Weinstein en Michael A. Weinstein: Simmel and the Theory of Postmodern Society. In: idem., pp. 75-86 en Mike Featherstone: Georg Simmel. An Introduction. In: *Georg Simmel*, London, 1991 (=Theory, Culture and Society 8, 3), pp. 1-16.
- <sup>13</sup> Cf. bijv.: Birgit Bürster: *Das Finale der Agonie: Funktionen des "Metadramas" im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*, Frankfurt/M., 1993, pp. 1-49.
- <sup>14</sup> Cf. Marco Orrù: *Anomie. History and Meanings*, Boston, 1987.
- <sup>15</sup> Jean-Marie Guyau: *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, 1885.
- <sup>16</sup> Emile Durkheim: *La division du travail social*, Bd. 3, Paris, 1893.
- <sup>17</sup> Robert K. Merton: Social Structure and Anomie. In: *American Sociological Review* 3, 1938, pp. 672-682.
- <sup>18</sup> Cf. bijv.: Talcott Parsons: *The Social System*, London, 1952, p. 39.
- <sup>19</sup> Jean Duvignaud: *L'Anomie*, Paris, 1973.
- <sup>20</sup> Peter Weiss: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt/M., 1964. In deze bijdrage wordt niet ingegaan op de tekstwijzigingen in volgende uitgaven nadat Weiss zich ideologisch aan het marxisme oriënteerde.
- <sup>21</sup> Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: Theo Grishausen (ed.): *Die Hamletmaschine*. Heiner Müllers Endspiel, Köln, 1978, pp. 11-23.
- <sup>22</sup> Uitgangspunt voor de volgende analyse vormt: Luc Lamberechts: Peter Weiss' Marat-Drama. Eine strukturelle Betrachtung. In: *Studia Germanica Gandensia* X, 1968, pp. 133-151. Cf. verder o.a.: Karlheinz Braun (ed.): *Materialien zu Peter Weiss "Marat/Sade"*, Frankfurt/M., 1967; Otto F. Best: *Peter Weiss, Vom existentialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*, Bern, 1971; Manfred Durzak: *Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Stuttgart, 1972. Wolfgang Rothe: Peter Weiss. In: Wolfgang Rothe, *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*, Darmstadt, 1989; David Roberts, o.c. (noot 2).
- <sup>23</sup> Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt/M., 1969; Gilles Deleuze en Félix Guattari: *Anti-*

- Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie, Frankfurt/M., 1974.
- 24 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*. Interviews und Gespräche, Frankfurt/M., 1986, p.59.
- 25 Latere opvoeringen zullen de visuele plaatsing op politiek-symbolische wijze verwiselen.
- 26 Antonin Artaud: *Le Théâtre et son Double*, Paris, 1964, pp.111-112.
- 27 Idem, p.62.
- 28 Aanleiding was de publicatie van Sades roman: *Zoloë et ses deux acolytes ou Quelques Décades de la vie de trois jolies femmes*. Histoire véritable du siècle dernier par un contemporain (Paris, Thermidor, an VIII). De roman was een heftig pamflet tegen Bonaparte en Joséphine de Beauharnais die in effige op de titelpagina werden afgebeeld (cf. Eugen Dühren: *Der Marquis de Sade und seine Zeit*, Berlin, 1917, pp. 338-341).
- 29 Cf. Wolfgang Rothe, o.c. (noot 22), pp.226-227.
- 30 Enkele voorbeelden: "Die Hinrichtung des Damiens" in Sades werk is een getrouwe weergave van Dührens beschrijving (cf. noot 28, pp.250-253). De geciteerde aanhef van het eerste gesprek tussen Marat en Sade neemt haast letterlijk een karakteristiek van Pierre Klossowski over: "Sade...ne conçoit qu'un principe unique: 'Le principe de vie dans tous les êtres n'est autre que celui de la mort'" (Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Paris, 1947, p.82).
- 31 Walter Benjamin: Was ist das epische Theater (1). In: W.B.: *Gesammelte Schriften*, Bd.II: 2 (ed.: Rolf Tiedemann en Hermann Schwepenhäuser), Frankfurt/M., 1977, p.530.
- 32 Vanuit dit perspectief verschijnen de opvallende mentale overeenkomsten met Jean Genets *Le Balcon* als uiterst relevant. De conclusies van onze analyse vertonen met betrekking tot de externe code maar vanuit andere categorieën overeenkomsten met die van Lucien Goldmann: *Le théâtre de Genet. Essai d'étude sociologique* (1966). In: L.G.: *Structures mentales et création culturelle*, Paris, 1970.
- 33 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*, o.c. (noot 24), p.133.
- 34 Johann W. v. Goethe: *Werke* Bd.1 (ed.: Erich Trunz), München, 1989, p.147 (=Hamburger Ausgabe).
- 35 Cf. Christian Klein: *Heiner Müller ou l'Idiot de la République*. Le dialogisme à la scène, Bern, 1992, p.284.
- 36 T.S.Eliot: Coriolan. In: T.S.E.: *The Complete Poems and Plays of T.S.Eliot*, London, 1969.
- 37 Cf. noot 35.
- 38 T.S.Eliot: *Gedichte*. Frankfurt/M., 1964, pp.165-166 (vertaald door H.M.Enzensberger).
- 39 Heiner Müller: *Stücke*, Berlin, 1975, p.129.
- 40 Cf. Norbert Otto Eke: *Heiner Müller*. Apokalypse und Utopie, Paderborn, 1989, p.78.
- 41 Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: *Süddeutsche Zeitung* 242, 19-20.10.1985, p.15.
- 42 Antonin Artaud: *Oeuvres complètes*, Paris, 1964, Bd.IV, p.310.
- 43 Idem, pp.65-66.
- 44 Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt/M., 1963 (1956<sup>1</sup>), pp.16-17.
- 45 Walter Benjamin, o.c. (noot 31), Bd.I:2, pp.701-702. Cf. Norbert Otto Eke, o.c. (noot

40), p.88.

- <sup>46</sup> cf. Christian Klein, o.c. (noot 35), pp.322-323.
- <sup>47</sup> Jean Baudrillard: "La vie sous vide" (interview). In: *Télerama* 24.10.1990, p.12 (geciteerd volgens Christian Klein, o.c., p.322).
- <sup>48</sup> Cf. Jean-Paul Bier: "Müller und kein Ende" oder "Wie die Revolution von den eigenen Kindern gefressen wird". In: *DAAD: Dokumentationen und Materialien* Bd.21 (= Germanistentreffen Belgien - Niederlande - Luxemburg - Deutschland), Bonn, 1992, p. 195: "Das Stück leistet den Innovationsimpuls, dessen sein Hamlet nicht fähig ist". In deze zin contrasteert onze analyse met de "postmodern" resignatieve besluiten van Douglas Nash: *The Commodification of Opposition: Noots on the Postmodern Image in Heiner Müller's Hamletmaschine*. In: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, 81, 1989, pp.298-311.
- <sup>49</sup> Heiner Müller: "*Ich bin ein Neger*", Darmstadt, 1986, p.37.