

## THEATER IS UTOPIE, DIXIT HEINER MÜLLER OF DE KRACHT VAN HET RAUWE

André MOTTART

De taaloppervlakkigheid van het dagelijkse spektakel om ons heen kennen we. Evenals de veelsoortigheid van sloganeske woordenbrij van de media : zoveel sierlijke verpakkingen voor inhoudsloze zaken die onze kijkcijfers- en pretparkenwereld beheersen. En we kennen er ook de gevolgen van : er is weinig aandacht voor het zoeken naar de essentie van de dingen. Betrappen wij er ons zelf vaak niet op het intens kijken, lezen, luisteren afgeleerd te hebben ? Lijken wij ons ook niet, overspoeld door die nietszeggende nieuws-quiz-talkshow-blablabla-golf, aan een gemiddelde, vrijblijvende aandacht overgeleverd te hebben ?

De postmoderne mens heeft het bovendien moeilijk z'n wereld ècht te beleven. Media en techniek bieden ons de mogelijkheid de fysieke ervaring maximaal uit te schakelen. Het begint al bij een banale voetbalwedstrijd : wie kiest niet voor een zitje thuis, boven de lijfelijke aanwezigheid in het stadion ? Hoeveel mensen reizen zonder om zich heen te kijken ? Dat doen ze pas achteraf, bij de onvermijdelijke foto's en videofilmpjes. Wie kan nog creatief van muziek genieten, nadat je verbeelding geamputeerd werd door de obligate clipbeelden ? We glijden af naar een ervaringloze wereld; de wereld wordt als het ware uitgewist en vervangen door een kopie, een weerspiegeling van die werkelijkheid.

Om in dit communicatie- en belevingsarme maatschappelijke model enige beweging te krijgen is flink wat ruis nodig. Zo'n ruisfactor, rustverstoorder is de (Oost)duitse theaterauteur Heiner Müller. In het jachtseizoen op politiek wild dat sinds de 'Wende' in Duitsland geopend is, moet ie voortdurend — gelukkig vooralsnog woordelijke — aanslagen verduren. Ongeliefd in West, omdat hij jarenlang zeer bewust voor het communisme koos en als directeur van het Berliner Ensemble dat ook uitstraalde, en in Oost, waar hij niet naliet het reëel bestaande socialisme met zijn afglijden naar terreur en leugens te toetsen aan haar eigen filosofische premissen. Nochtans is hij de voorbije tien jaar naast Shakespeare en Thomas Bernhard één van de meest gespeelde auteurs in duitstalig Europa.

Om een nog andere reden ligt dat evenmin voor de hand, en dat is misschien een teken van hoop : het Mülleriaanse landschap is immers een veelzeggend en complex landschap. En vooral dichtbevolkt : je ontmoet er onder andere Marx, Lenin, Brecht, Hölderlin, Artaud, Lautréamont, Eliot, mythologische figuren uit de antieke tragedie, Shakespeariaanse helden en Müller zelf. De lectuur van Müller doet veel vragen rijzen. Vragen over de Duitse (in het bijzonder de DDR) geschiedenis in relatie tot de Europese; vragen over algemene politieke problemen, inzonderheid de verhouding van het Westen tot de Derde Wereld; vragen over toneelliteratuur, over het schrijven; vragen over de zin van het handelen en het zijn van de mens.

Een dergelijk veelkantig oeuvre laat uiteraard heel wat lezingen toe. De Heiner Müller-studie is in de eerste plaats ongetwijfeld een vette kluit waaraan DDR-ologen (en in hun spoor Brechtkenner en marxisten) zich nog jarenlang te goed kunnen doen. Maar na de val van de muur zijn z'n stukken lang niet achterhaald te noemen. Ontdaan van de DDR-anekdotek waarin ze tot nu toe gesitueerd werden, kan je nu onbevangerder de wijze ontdekken waarmee Müller de geschiedenis tout-court analyseert.

"Das wichtigste einer Person sind seine Folgen" (1), aldus Heiner Müller. Het leven van een individu telt in zoverre dat leven sociale en historische betekenis heeft; in hoeverre het individu in staat is boven zichzelf uit te stijgen. Dat is de voorwaarde voor zo mogelijk meer humanitas. Zo'n gedrag vindt de auteur Müller niet terug in z'n historische excursies; neen, hij ziet slechts het egocentrisme en geboorneerd individualisme van de mens, geïnspireerd door de brutale concurrentieslag om het naakte overleven.

Af en toe treft men in z'n stukken mensen aan die zich op een anarchistisch-heroïsche wijze inzetten voor een betere toekomst die noch zeker noch mogelijk lijkt, maar noodzakelijk is, gezien de verschrikking vandaag en in het verleden. Helden en martelaars zijn er nodig om "het grote bloedbad dat geschiedenis heet" (2) in vraag te stellen. Hier vallen geschiedenisbeeld en mensbeeld samen : de historische ontwikkeling is een lang en moeizaam proces waarin de mensen meestal meer moeten investeren dan ze er kunnen uithalen en waarin terugval de regel en catastrofes aan de orde van de dag zijn.

Dat is het dilemma van Heiner Müller : hoe meer de geschiedenis in bewegingloosheid lijkt te verstarren of hoe uitzichtslozer het voor de geteisterde mens wordt, des te sterker de onvoorwaardelijke, persoonlijke inzet van het individu geëist wordt om het status quo te doorbreken. Vanuit het standpunt van

de enkeling is dit een deprimerend perspectief : een toestand die berusting uitlokt, het verlangen naar het Niets, naar de totale verstening of zoals in Müllers toneelstuk *Mauser* de wens een dode, gevoelloze machine te worden.

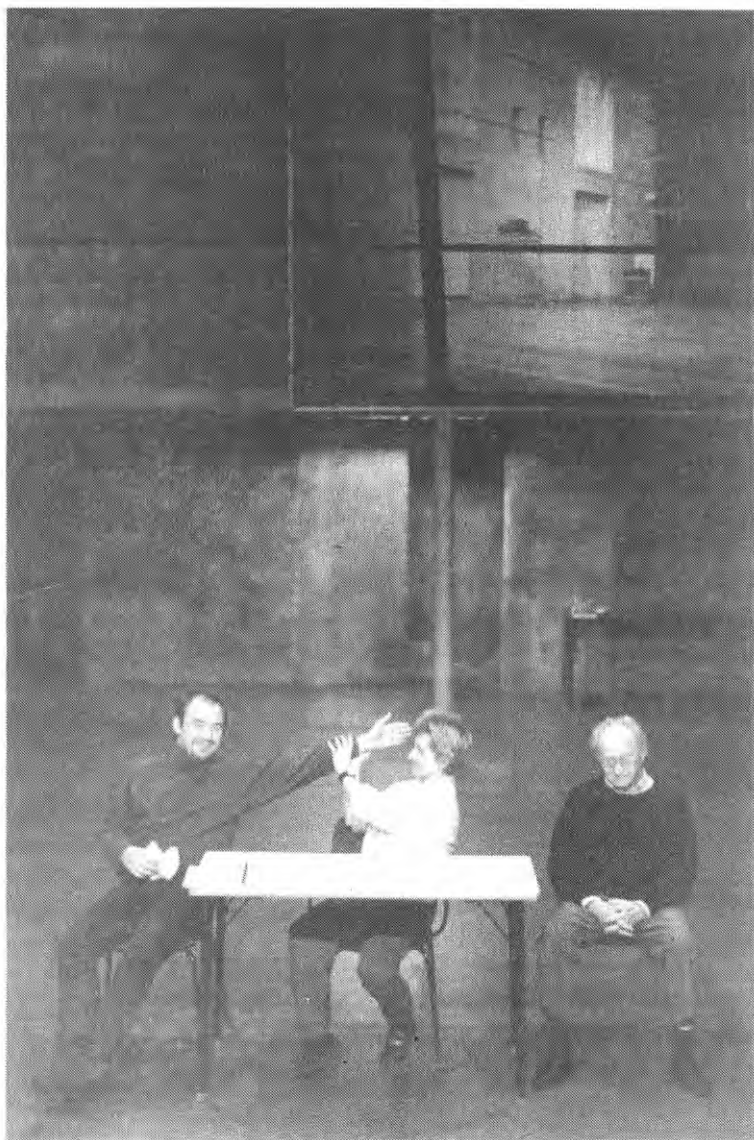
Müller heeft dit perspectief verzinnebeeld in "De onfortuinlijke engel", één van zijn schaarse niet voor toneel gedachte prozateksten :

Achter hem slijbt verleden aan, stort gesteente op vleugels en schouders met een lawaai van begraven trommels, terwijl voor hem de toekomst aanstuwt, zijn ogen indrukt, de oogballen als sterren laat springen, het woord omdraait in een hol klinkende prop, hem wurgt met zijn adem. Nog een tijdlang zie je zijn vleugelslagen, hoor je onder het ruisen het steengruis voor boven achter hem neervallen, luider naarmate de vergeefse beweging heftiger wordt, zeldzamer als ze langzamer wordt. Dan sluit boven hem het ogenblik : op de snel vervuilde pleisterplaats komt de onfortuinlijke engel tot rust, wachtend op geschiedenis in de verstening van vlucht blik adem. Tot een hernieuwd ruisen van machtige vleugelslagen zich in golven voortplant door het steen en zijn vlucht aankondigt. (3)

Geprangd tussen de puinen van het verleden en de toekomst die zich voor hem ophopen, ervaart de engel dat zijn beweging, zijn zich inzetten voor verandering vergeefs zijn, omdat bij die pogingen de steenslag toeneemt. Het verweer van de dode materie neemt toe en dwingt hem tot stilstand, geschiedenis die ter plaatse trappelt... Het lijkt de zinloosheid van de strijd aan te duiden, ware er niet de laatste zin waarin de engel niet in staat blijkt dit onvermogen te aanvaarden. Hij vat zijn vlucht opnieuw aan.

Deze opvatting die de geschiedenis weigert te zien als een onwrikbaar, afgerond gegeven, wordt verder geëxpliciteerd in een latere tekst die in *De opdracht* werd opgenomen. Achtergrond van dat stuk vormen de naweeën van de Franse Revolutie en de vraag naar het aandeel van de enkeling in de strijd voor meer vrijheid, gelijkheid en broederlijkheid. Je gezicht tonen — dat is in tijden van de nederlaag het enige alternatief voor verraad. Het is misschien een stap van vertwijfeling en moedeloosheid, maar het kan verstarring en dood verhinderen. Opnieuw duikt het symbool van de Engel op.

VROUW/STEM : Ik ben de Engel der Vertwijfeling. Met mijn handen deel ik de roes uit, de verdoving, de vergetelheid, de lusten en pijnen van de lichamen. Mijn toespraak is het zwijgen, mijn lied de schreeuw. In de schaduw van mijn vleugels woont de



*De Opdracht* van Heiner Müller in een regie van Jan Ritsema bij Kaaitheater  
(Foto : H. Sorgeloos)

schrik. Mijn hoop is de laatste adem. Mijn hoop is de eerste veldslag. Ik ben het mes waarmee de dode zijn kist openbreekt. Ik ben die zal zijn. Mijn vlucht is de opstand, mijn hemel de afgrond van morgen. (4)

Daarna beginnen de doden te spreken en vertellen hun geschiedenis :

We waren aangekomen op Jamaica, drie afgezanten van de Franse Conventie, onze namen : Debuissou, Galloudec, Sasportas, onze opdracht : een slavenopstand tegen de heerschappij van de Britse kroon in naam van de Republiek Frankrijk. Die het moederland is van de revolutie, schrik van de tronen, hoop van de armen. Waar alle mensen gelijk zijn onder de bijl der gerechtigheid. Die geen brood heeft voor de honger van haar voorsteden, maar handen genoeg om de brandfakkel van Vrijheid Gelijkheid Broederschap naar alle landen toe te dragen. We stonden op het plein aan de haven. In het midden van het plein stond een kooi opgesteld. We hoorden de wind van zee, het harde ruisen van de palmladeren, het vegen van de palmtakken waarmee de negerinnen het stof van het plein keerden, het gekreun van de slaaf in de kooi, de branding. Wij zagen de borsten van de negerinnen, het bloedig gestriemde lijf van de slaaf in de kooi, het paleis van de gouverneur. Wij zeiden : dat is Jamaica, de schande van de Antillen, het slavenschip in de Caraïbische Zee. (5)

Hun bericht is de geschiedenis van een nederlaag, waarover zij zich bezinnen. En juist door dit bericht, precies geformuleerd in al zijn wreedheid, bevrijdt men zich van het verleden. Het is een opstand in de toekomst. Het continuüm van de geschiedenis kan doorbroken worden : de engel zet aan voor een nieuwe vlucht. Op het einde van het stuk horen we dan ook :

Als de levenden niet meer kunnen vechten, vechten de doden. Met elke hartslag van de revolutie groeit het vlees weer aan op hun botten, bloed in hun aderen, leven in hun dood. De opstand van de doden zal de oorlog der landschappen zijn, onze wapens de bossen, de bergen, de zeeën, de woestijnen van de wereld. Ik zal bos zijn, berg, zee, woestijn. Ik, dat is Afrika. Ik, dat is Azië. De beide Amerika's ben ik. (6)

Zo wordt in Müllers stuk meteen ook onze geschiedenis van vandaag erbij betrokken. Ze wordt een deel van de wereldgeschiedenis, die open resp. in beweging blijft.

De metafoor van de onfortuinlijke engel (7) — zijn verstening, maar ook de utopie van zijn opstand uit vertwijfeling — is een topos in Müllers werk. Het gaat telkens om het helder benoemen van historische ervaringen. Een terugblik die pijn doet, de vaak onfrisse waarheid van het proces geschiedenis beklemtoont, maar evenzeer de ermee verbonden solidariteit. Zo'n terugkijken onderzoekt de mens die met zijn daden, zijn offers in alle tijden historische veranderingen heeft weten te bewerken, zonder zelf aan zijn trekken gekomen te zijn, zich liet ruïneren in dit veranderingsproces en toch de last van dit verleden in zijn leven niet kwijtraakte.

Maar 'Arbeit an der Geschichte' betekent voor Müller ook 'Arbeit am Mythos' (8). Geen duitstalig auteur van de 20ste eeuw heeft zich zo hardnekkig, tegelijkertijd verhelderend en verwarring zaaïend, met de mythe ingelaten als hij. Voor Müller is de mythe een aggregaat, een machine waaraan steeds nieuwe machines kunnen gekoppeld worden. De mythe transporteert de energie, tot haar steeds toenemende snelheid een cultuurpatroon doorbreekt. Overeenkomstig hiermee geeft hij bijvoorbeeld zijn tekst *Bildbeschreibung* de volgende regie-aanwijzing mee :

Beeldbeschrijving kan men lezen als een overschildering van Alkestis, die het Noh-spel *Kumasaka*, het 11e boek van de *Odyssee*, *The Birds* van Hitchcock en *The Tempest* van Shakespeare citeert. (De tekst beschrijft een landschap aan gene zijde van de dood. De handeling is willekeurig omdat de gevolgen verleden tijd zijn, explosie van een herinnering aan een uitgestorven dramatische structuur.) (9)

Mythen kunnen echter ook benevelen, dat weet de Duitser Heiner Müller maar al te goed. Wat is zijn recept om dat te verhinderen ?

Hij ziet mythen niet alleen als verhalen waarin de constructie, de logica en de rede zich manifesteren, zoals Walter Benjamin ze ooit definieerde, maar ook als verhalen van geweld en verschrikking. Van en over terreur. Dat zijn de beide polen. Realist als hij is, herkent hij in de mythen zeer vroege formuleringen van collectieve ervaringen en gedrag, die jammer genoeg nu nog gelden, die de 'longue durée' van het menselijk gedrag en met haar van de maatschappelijke verhoudingen illustreren, maar hij accentueert eveneens de behoefte en de sociale noodzaak dit 'continuüm van het verschrikkelijke' te doorbreken. De parallelie met zijn geschiedenisvisie is hier overduidelijk. Daarom moeten verdrongen en niet-verwerkte trauma's die we vanuit de mythen kennen, zo precies geformu-



leerd worden, dat én de immanente terreur zichtbaar wordt én de eveneens immanente logica doorgedacht wordt naar vandaag toe.

In Sofokles' *Philoktetes* vormt de Trojaanse oorlog het decor waarin pragmaticus Odysseus de verstoten Philoktetes met zijn onfeilbare boog poogt te overhalen zich opnieuw ten dienste van de Grieken te stellen. Heiner Müller verandert het slot : geen deus-ex-machina waarbij Herakles als bemiddelaar optreedt en Philoktetes meekrijgt, maar Neoptolemos — Odysseus' volgeling — vermoordt Philoktetes. Odysseus toont zich onmiddellijk heerser over de situatie : hij zal de Grieken vertellen dat de Trojanen Philoktetes in een hinderlaag vermoord hebben. Dood zal Philoktetes hem zo nog meer opbrengen dan levend : hij zal de Grieken tot de ultieme strijd motiveren.

Müllers Odysseusfiguur wordt zo een fundamentele kritiek tegen de opmars van het koele, berekende nutsdenken in onze cultuur, ten koste van de mens zelf. Het politieke dier is geboren. Müller schrijft ook een veelbetekenende Oidipuscommentaar. Hierin legt hij vooral de nadruk op de zelfverminking van Oidipus. Door zichzelf het zicht te ontnemen, sluit hij al het werkelijke, wat buiten zijn eigen rationaliteit ligt, buiten. Een variant op het 'gezonde verstand' van Odysseus zoals blijkt uit Müllers commentaar op de laatste verzen van zijn Oidipusstuk :

Zo leeft hij, zijn graf, en tobt over zijn doden. / Zie zijn voorbeeld, hij die uit bloedige startholtes losbarst, / In de vrijheid van de mens tussen de tanden van de mens. / Op te weinig voeten, met handen te weinig de ruimte grijpt. (10)

Müller hierover :

Ik lees Oidipus/Tyrann niet als een thriller. Dan ware het met de uitspraak van Teireisias uit. Hier ontstaat het dualisme tussen praktijk en theorie. Zijn (bloedige) geboorte beschrijft het stuk, zijn radikaalste formulering is de atoombom op Hiroshima. (11)

Een derde pionier van onze beschaving herkent Müller in Jason (Medea's echtgenoot) in z'n complexe stuk *Verkommerde oever / Medeamateriaal / Landschap met Argonauten*. Ook hier gaat het over overwinnaars en slachtoffers, dubieuze rede en terreur. Het derde deel, "Landschap met Argonauten", toont ons wat de rede van Odysseus en Oidipus ons gebracht hebben. De geest die Medea vernietigd heeft, is dezelfde die de bommen uitvindt en gebruikt. Hier

spreekt geen enkeling meer — het gaat om het principe Jason, het type van Argonaut, die je in elke mens kan terugvinden. Zijn strategie van rationale kolonisering van de landschappen van deze aarde, van de natuurlijke rijkdommen, van de vrouw, van zijn eigen lichaam... stoot overal aan grenzen en stort ineen. Het ik vernietigt zichzelf, zoals het z'n milieu vernietigt.

#### UIT HET LEVEN VAN EEN MAN

Herinnering aan een tankslag

Mijn tocht door de voorstad/lk

Tussen puinhopen en afbraak groeit

HET NIEUWE Konijnshokken met c.v.

Het beeldscherm spuwt de wereld de huiskamer in

Slijtage is gepland/Tot kerkhof

Dient de container Gestalten in de deklaag

Inboorlingen van het beton Parade

Der zombies geperforeerd door de reclame/

In de uniformen van gisterochtend

De jeugd van tegenwoordig/Spoken

Van de doden van de oorlog die morgen plaats zal vinden/

WAT BLIJFT ECHTER STICHTEN DE BOMMEN (12)

Deze drie voorbeelden mogen verduidelijken hoe Heiner Müller het gemeenschappelijke tussen Odysseus, Oidipus, Jason en onszelf ziet, of, zoals hij het zelf uitdrukt : "die Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen". (13) Op het einde van zijn stukken krijg je geen straaltje hoop. Zo eindigt bijvoorbeeld *Verkommerde oever/Medeamateriaal/Landschap met Argonauten* op een glasheldere, als het ware versteende beschrijving van de apocalypse.

Toch beweert Müller in talrijke interviews steeds opnieuw dat zijn theater utopisch is. Utopie echter niet in de betekenis van de utopische roman (bv. Thomas Morus *Utopia*) of het sociaal-politieke utopische denken (Fourier, Proudhon). Müller zelf wijst naar het utopische moment in de vorm : "Das utopische Moment liegt in der Form, auch in der Eleganz der Form, der Schönheit der Form und nicht im Inhalt. Wobei die Form natürlich nur der letzte Widerschein der Möglichkeit einer Überwindung sein kann. Sie ist ja nicht die Überwindung schlechtin, sondern deutet nur an, dass Überwindung möglich ist." (14)

Je kan m.i. de utopie in Müllers werk ook verklaren door de omschrijving van het begrip utopie door Arnheim Neusüss. Hij heeft het over "utopische





Een beeld uit *De Opdracht* in Oost-Berlijn, 1981, geregisseerd door Müller zelf.  
(Foto ontleend aan Denis Calandra, *New German Dramatists*, MacMillan, 1983)

Intention" (15). Niet in het beschrijven van hoe je de dingen zou willen zien, in het uittekenen van een mooie toekomst maar in het beschrijven van wat je niet wil, in een vlijmscherpe kritiek van het verziekte heden treedt de 'utopische intentie' naar voren. Zo toont Müller ons in zijn zwartgallige, apocalyptische verhalen de schrijnende noodzaak om de dingen niet te laten zoals ze zijn.

"Was vermag Reim gegen Strohköpfe ?" (16), vroeg Heiner Müller zich ooit provocatief af. Zijn antwoord : niets of weinig, verplicht hem sindsdien een alternatief voor dat rijm te zoeken. Begonnen in de stijl van de leerstukken van Bertolt Brecht evolueert hij naar theater zonder verhaaltjes : de fabel wordt uit elkaar gehaald; het perspectief wordt meervoudig; hij schuift er allerhande commentaarteksten tussen. En er is vooral de taal : afwisselend zakelijk, barok, poëtisch, plat, maar boven alles strevend naar een vlijmscherpe verwoording. Zaken die je niet kunt zeggen, niet mag zeggen... toch zeggen, in alle eenvoud.

Namelijk de woorden moeten zuiver blijven. Want  
 Een zwaard kan gebroken worden en een man  
 Kan ook gebroken worden, maar de woorden  
 Vallen in het gewoel van de wereld niet-achterhaalbaar  
 Waarneembaar makend de dingen of niet-waarneembaar  
 Dodelijk voor de mens is het niet-waarneembare. (17)

Ze vormen het slotakkoord van het stuk *De Horatiër* : een helder en krachtig verwoord pleidooi voor eerlijkheid, voor een taal die niets versluiert, verhult.

De schrijver Müller wil zich in geen geval laten inkapselen, laten canoniseren, daarom wil hij een literatuur die door haar subversieve energie weet te verijdelen zich door het cultuurapparaat te laten inpalmen, zich tot een autonoom kunstwerk te laten stileren. Hij wil niet tot die cultuur behoren die op de boekenplank staat en onaantastbaar geworden is. Dat, aldus Müller, wordt niet gebruikt, wordt 'in gips gegoten'. (18) Wat hij met dat laatste bedoelt verduidelijkt een passage in z'n stuk *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Traum Schrei* :

De kellners, nu met veiligheidshelmen zetten Lessing een borstbeeld dat hoofd en schouders bedekt, op. Lessing op knieën doet vergeefs pogingen zich van de buste te bevrijden. Men hoort vanuit het beeld zijn donkere schreeuw. (19)

Het zoeken naar nieuwe uitdrukkingvormen vond z'n extreemste toepassing in z'n stuk *Hamletmaschine*: slechts een 9-tal karig bedrukte blz. van opeengeplakte uitspraken, verdeeld over 5 taferelen. Centraal staan — wat je zou kunnen noemen — inwendige monologen van Hamlet en Ophelia. Ter illustratie het volledige (!) tweede bedrijf uit *De Hamletmachine*.

#### HET EUROPA VAN DE VROUW

Enormous room. Ophelia. Haar hart is een klok.

#### OPHELIA (KOOR/HAMLET)

Ik ben Ophelia. Die de rivier niet bij zich hield. De vrouw aan de strop. De vrouw met de doorgesneden polsen. De vrouw met de overdosis OP DE LIPPEN SNEEUW de vrouw met het hoofd in het gasfornuis. Gisteren ben ik opgehouden met zelfmoord te plegen. Ik ben alleen met mijn borsten mijn dijen mijn schoot. Ik verniel de werktuigen van mijn gevangenschap de stoel de tafel het bed. Ik vernietig het slagveld dat mijn thuis was. Ik gooi de deuren open zodat de wind naar binnen kan en de schreeuw van de wereld. Ik sla het raam kapot. Met mijn bloedende handen verscheur ik de foto's van de mannen die ik liefhad en die mij hebben gebruikt op het bed op de tafel op de stoel op de grond. Ik steek mijn gevangenis in brand. Ik gooi mijn kleren in het vuur. Ik graaf de klok uit mijn borst die mijn hart was. Ik ga de straat op, gehuld in mijn bloed. (20)

De tekst die misschien wat hermetisch overkomt, doordat hij uit zijn context is gehaald, bevat een veelheid van gegevens. In tegenstelling tot de 'twijfelaar' Hamlet, die tot geen beslissing kan komen omdat hij geen toekomstplan heeft, voltrekt Ophelia wel de bevrijdingsdaad: "Ik verniel de werktuigen van mijn gevangenschap enz...". Ze doorbreekt het continuüm van de geschiedenis die voor haar niet een opeenvolging van feiten, maar een catastrofe, een slagveld lijkt: "De vrouw aan de strop... met het hoofd in het gasfornuis (ook verwijzing naar zijn persoonlijke geschiedenis — zijn vrouw Inge bracht zich zo om het leven)". Ze verandert haar positie grondig in de maatschappij: "Ik graaf de klok uit mijn borst die mijn hart was". Refereert waarschijnlijk aan het symbolisch kapotschieten van uurwerken tijdens revoluties, bijvoorbeeld Julirevolutie in Parijs. In de regie-aanwijzing is er een verwijzing naar E.E. Cummings' roman *Enormous Room*. Die roman handelt over het lot van mannen en vrouwen in een Frans concentratiekamp. Misschien neutraliseert Müller hiermee de opvatting dat alleen vrouwen slachtoffers zouden zijn van onderdrukking, wat enkele andere zinnen, die naar de vrouwenbeweging zouden kunnen verwijzen, wel lijken te suggereren.

Müller kiest voor fragmentarisering, maar anders dan vele modieuze schrijvers is het fragment bij hem noch gadget, noch produkt van 'écriture automatique' en daarom ook geen vormeloze vrije loop van persoonlijke gevoelens. We hebben hier te maken met een zeer bewust doorgecomponeerd stuk. Er is duidelijk een dialectiek tussen de gekozen vorm en de beoogde inhoud. Het werken met associaties wordt doelbewust gekozen omdat hierdoor producent en recipiënt ruim aan hun trekken kunnen komen. Deze inhoudelijke openheid wordt verkregen door een niet op het eerste gezicht merkbare strenge vorm, die het produkt is van precieze literaire arbeid. Die combinatie van fragmentarisering en een veelheid van beelden dwingt de toeschouwer tot een zeer hoge graad van medewerking : hij moet voortdurend kiezen, dat neem ik, dat niet enz. Zo wordt het traditionele leren, het mechanisch overnemen van iemand anders weten, vervangen door een leren vanuit de eigen ervaring. Op die manier maakt Müller van de toeschouwer de uiteindelijke maker van een inhoud, die nooit afgerond is, nooit tot een uiteindelijk resultaat kan leiden, haar proceskarakter nooit verliest.

Precies dat onvolledig begrijpen is belangrijk, om de illusie van het bewustzijn te bekampen, over een zelfverzekerde blik van het totale, de realiteit, de geschiedenis, zichzelf te beschikken. Dat geldt overigens ook voor de acteurs en regisseur. Vooraleer zij met de schaarse gegevens van Müller aan het werk kunnen, moeten ze beginnen met zich af te vragen, waarom men de tekst wel zou spelen; wat de tekst probeert te vatten, welke realiteit het hier betreft — een verleden, een heden, een toekomst ? die van een individu ? een klasse ? een volk ?

Wat gebeurt er ondertussen met de auteur ? Hij is slechts het aanzetstuk van processen; de schrijver in zijn traditionele functie wordt uitgeschakeld. In *De Hamletmachine* laat Müller dat ook zien : zijn foto wordt op scène verbrand ! Het inhoudelijk utopisch karakter van zijn stukken krijgt hier een verlengstuk in de vorm. Niet alleen biedt de vorm an sich, zoals Müller het zelf formuleerde en hierboven geciteerd werd, een glimp van een mogelijkheid van een overwinning, maar de hoop dient ook gezocht bij het individu dat zich openstelt voor zijn precieze beelden en gewaagde visioenen waarmee hij heden en verleden transparant maakt. Ook zijn zwartste stukken doelen niet op berusting, maar lokken tegenspraak uit, actie van het publiek. Is het dat niet wat Heiner Müller bedoeld met "konstruktiver Defaitismus" (21) of met "Pessimismus des Intellekts und Optimismus des Willens" (22) ?

## Noten

1. Geciteerd door Georg Wieghaus, *Heiner Müller/Georg Wieghaus* (München, 1981), p. 79.
2. Geciteerd naar Marcel Otten, *Heiner Müller. Het eiland van het grote bloedbad - Toneel* (Amsterdam, 1990).
3. Uit de vertaling van Marcel Otten, *Het eiland van het grote bloedbad - Toneel* (Amsterdam, 1990), p. 313.
4. *Ibid.*, p. 231.
5. *Ibid.*, p. 232.
6. *Ibid.*, p. 247.
7. Over het symbool van de engel in het werk van H. Müller wordt uitvoerig ingegaan door Frank Hörnigk, "Texte, die auf Geschichte warten...", in : *Heiner Müller, Texte und Kommentare*, hg. von Frank Hörnigk (Göttingen, 1989), p. 123 e.v.
8. Wolfgang Emmerich, "Der vernünftige, der schreckliche Mythos", in : *Heiner Müller, Texte und Kommentare*, hg. von Frank Hörnigk (Göttingen, 1989), p. 138 e.v.
9. Marcel Otten, t.a.p., p. 323.
10. *Ibid.*, p. 138.
11. Geciteerd door Wolfgang Emmerich, t.a.p., p. 148.
12. Marcel Otten, t.a.p., p. 202.
13. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer : Interviews* (Frankfurt am Main, 1986), p. 168.
14. *Ibid.*, p. 180.
15. Arnhelm Neusüss, "Schwierigkeiten einer Soziologie des utopischen Denkens", in : *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, hg. von, Arnhelm Neusüss (Neuwied/Berlin, 1968), p. 13 e.v.
16. Burkhard Schmiester, "Ein Fragment gegen Strohköpfe", in : *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, hg. von Theo Girshausen (Köln, 1978), p. 156.
17. Marcel Otten, t.a.p., p. 149.
18. Geciteerd door Georg Wieghaus, t.a.p., p. 105.
19. Heiner Müller, *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*, in : *Spektakulum 26* (mijn vertaling). (Frankfurt am Main, 1977), p. 167.
20. Marcel Otten, t.a.p., p. 57.
21. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer...*, t.a.p., p. 107.
22. Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer : Interviews und Gespräche* (Frankfurt am Main, 1990), p. 32.