

Quartett door het Berliner Ensemble

Een gezelschapsspel van de liefde

*Heiner Müller enceneerde zijn eigen tekst voor het Berliner Ensemble.
Hij blijft verbazen, vindt Luk Van den Dries.*

Kwartet van Heiner Müller kan je nog het best omschrijven als een gezelschapsspel van de liefde. Een spel voor twee spelers en vier pionnen. Doel van het spel is uiteraard de overwinning op de ander. Decor van het spel: een boudoir, een 18de eeuwse rotstun of een bonbonnière-theatertje. Inzet: het leven.

Het stuk gaat over het geduldig galante, heerlijk prikkelende, want altijd op uitstel, afwijzing, gracieusheid, volharding, omfloersing, beheersing, berustende spel van de jacht. Het plukken van de appel. Het trekken van het zwaard. Een trillende boogpees. De poorten van het paradijs. Een verguld foedraal. De belofte van het kruis... Het is maar een greep uit de bloeiende, onuitputtelijke metaforiek die de 18de eeuw ter beschikking stelde om het te hebben over wat in de no-nonsense taal van de 20ste eeuw gewoon lust en seks heet.

Daarover gaat *Kwartet* van Heiner Müller. En wel over de meest perfide belichaming van lust: de belichaming die geen lichaam meer nodig heeft, die zich afspeelt buiten de reële beleving ervan en zich enkel tot het domein van de fantasie en de taal beperkt. Lust die in de eerste plaats geuit wordt in de luchtige mantel van de taal, in de opstulpingen en verdiepingen van de dialoog, in de appetijtelijkheid van een beeld, de nauwelijks verhulende omfloersdheid van een metafoor. Vooral ook lust die zich manifesteert als spel – dus als tegendeel van drift – als

superieur door spelregels gereguleerde vrijplaats voor het aftasten van de grenzen van de ander: hoe ver kan je gaan? hoe perfide is de ander? welke strategie te volgen?...

Kwartet is de erotiek van de schaakspelers: hun lust ontlene ze aan de mate van perfecte berekening. Of beter nog: *Kwartet* is de lust van de pokerspelers: winnaar is wie het best bluft. Het is een spel dat gebaseerd is op het handig gebruik van het masker, een spel waarvan de spelregels berusten op het liegen.

Traditiegetrouw haalt Müller zijn stof elders vandaan. Ditmaal vond hij inspiratie in de belletrise van de 18de eeuw, meer bepaald bij Choderlos de Laclos' *Les Liaisons Dangereuses*: het is een briefroman die bij zijn verschijning in 1782 nogal wat schandaal verwekte en samen met boeken van zijn tijdgenoot de Sade onder het kopkussen verstoep diende te worden. Het is een roman waarin het heersende verlichtingsdenken, het rationalisme, hoogtij viert, maar dan toegepast op het domein van de begeerte: een begeerte die bestuurd wordt door het mechanisme van het verstand en in het teken staat van de macht en de beheersing van de ander. Merteuil en Valmont zijn de hoofdspelers van dit amorale schaaktornooi, zij zijn de opzieners in dit terrein van de jacht op de deugd en de huwelijkstrouw of tenminste wat daarvan nog rest in het aristocratische milieu. Een jacht waarin niet het eten van het wild vooropstaat maar het drijven. Suprême moment van de jacht wanneer het dier, afgemat en uitgeput voor de jager door de knieën gaat en zich overgeeft. De opziener houdt de jacht dan voor bekeken en laat de buit achteloos liggen. In 175 brieven vertellen Merteuil en Valmont over hun groeiende verzameling trofeeën: hoe de onschuldige maagd Cécile Volanges aan Valmonts bloedige zwaard geprikt wordt; en hoe de super-trofee want streng deugdzaam Madame de Tourvel uiteindelijk bezwijkt: voor haar een zonde die ze betaalt met een zelfgekozen dood: op het schaakbord van Merteuil en Valmont een toren die gevallen is. Merteuil wint uiteindelijk het liefdestornooi, maar de prijs die ze ervoor betaalt is hoog: Valmont sterft een roemloze dood in een duel en zij krijgt de pokken.

Je kan deze roman op een politiek niveau lezen als een klinische ontleding van het verlichtingsdenken en het failliet ervan, amper 7 jaar voor het uitbreken



Quartett, Berliner Ensemble / Brigitte Maria Mayer

van de Franse revolutie. Je kan hem feministisch lezen als de ultieme wraak van Merteuil op haar eeuwenlange vernedering. Je kan hem lezen als analyse van de liefde en de bezetting van de partner in termen van macht. Je kan er vooral de destructiviteit in zien waarmee de lust hier gepaard gaat. Voor Heiner Müller is het dat allemaal tegelijk, maar vooral ook een aanleiding tot spel, maskerade, simulatie. Merteuil en Valmont zijn in zijn bewerking van Laclos' briefroman in de eerste plaats acteurs. Acteurs die alle rollen voor hun rekening nemen: hun eigen rollen, de rol van Cécile de Volanges en Madame de Tourvel maar ook mekaars rol. Daardoor betreden ze verboden terrein, gevaarlijk terrein, omdat ze de grenzen van het bekende overtreden. Als kinderen die vadertje en moedertje spelen, of slachterke in de sprookjes van Grimm; of als bordeelbezoekers die zich inleven in

de rol van generaal en bisschop in *Het Balkon*, of als meiden die de plaats overnemen van hun meesters in *De Meiden*, twee stukken van geestesgenoot Jean Genet. Het verleidingsspel van de liefde wordt een ritueel, een simulatiespel met een virtuele realiteit op de grens van werkelijkheid en illusie, in het spiegelkabinet van de verwarring. De acteurs geven zich uitbundig over aan de nieuwe rollen, kantelen moeiteloos van de ene in de andere rol, om ten slotte enkel leegte na te laten, in de spiegel geconfronteerd te worden met waarvoor ze op de vlucht zijn: een lege vlek. Als de vele maskers afgezet zijn rest enkel het niets.

Müller is gefascineerd door dit niets: het punt waar het ik ophoudt, het gebied tussen leven en dood. In *Kwartet* uit zich dit op het vlak van de seksualiteit. In de libertinage van Laclos is de seksualiteit een middel om uitdrukking te geven aan

de enorme wilskracht en de perfecte zelfbeheersing waarmee men uiteindelijk het doel bereikt. Als zodanig betekent het de overwinning van de rede op de al te haastige drift. Het is een vrijplaats waarin het van alle taboes bevrijde individu kan experimenteren met de grenzen van wat toelaatbaar is. Müller haalt het mechanisme van de seksualiteit uit elkaar, geobserveerd laat hij de personages zoeken naar wat verborgen wordt, naar wat de huid aan het zicht onttrekt: 'Ik wil uw bloed bevrijden uit de beknelling van de aders, de ingewanden uit de gevangenis van het lichaam, het gebeente uit de wurggreep van het vlees'. Maar het lichaam, bevrijd van de bijkomstigheden van het vlees, loopt leeg. En als alle bloed, tranen, water, zweet, de vele vloeistoffen die in de tekst voorkomen als beekjes uit de al even talrijke openingen zijn weggestroomd, blijft slechts een leeg omhulsel over. De engel die bevrijd moest worden uit de dieptes van het lichaam, heeft zich met het bloed een masker van de dood geschilderd. Valmont spreekt over zijn 'groeinichts' en Merteuil bewijst, in de rol van Valmont, met overtuiging dat het mannelijk geslachtsdeel niet bestaat: 'leg uw tedere hand gerust tussen mijn dijen, daar: één leegte. U hebt werkelijk niets te vrezen, ik ben één en al geest. Uw hand, madame.'

Opdracht en verraad

Kwartet is geschreven in 1981, 'toen de politieke stof even afwezig of niet zo dringend meer was.' Het stuk situeert zich, net als *De Opdracht* waarop het chronologisch volgt, rond de tijd van de Franse revolutie. *Kwartet* juist ervoor, *De Opdracht* juist erna. Maar dat historische tijdstip maakt voor Müller weinig verschil: *Kwartet* toont het failliet van de menselijke verhoudingen aan het eind van het feodale tijdperk; *De Opdracht* toont hoezeer de revolutie de handlanger wordt van het verraad en zo de grondvesten van de nieuwe verhoudingen gebaseerd op democratie en gelijkwaardigheid zelf vernietigt.

Op het eerste gezicht is het een tekst die niet past in het oeuvre van Müller. Het ritme is minder hortend, maar vloeit lange lange lijnen. Ook de historisch-politieke dimensie, anders een prominent thema bij Müller, lijkt afwezig. Het grote conflict tussen mens en gemeenschap waar bijna alle stukken van Müller uit putten gaat aan *Kwartet* voorbij. Het thema van de plaats van het individu t.o.v.

het collectief, de verscheurdheid tussen opdracht en verraad, de wig tussen vrijheid en verantwoordelijkheid, allemaal Müllerthema's bij uitstek, blijven hier ongebruikt. Het gaat hem in dit stuk niet zozeer om het ontmaskeren van maatschappelijke processen, maar om de microverhoudingen tussen man en vrouw, die volgens Müller trouwens op dezelfde principes berusten: ook daar dus een spel van macht en verraad, strijd en overwinning; geweld als catalyserende kracht en de dood als ultieme drift; maar altijd met stijl, en met veel cynische humor.

De schrijver Müller verlangt van de regisseur dat hij de tekst naar boven haalt: dat hij in zijn regie het grondvlak waarop de tekst berust laat zien. Dat kan natuurlijk op heel verschillende manieren, naargelang de interpretatie van het stuk of de dringendheid van het ogenblik. Müller gaat in de regies van zijn eigen stukken daarin het verst: hij springt nogal vrij om met de tekst, schrapt passages, verplaatst of voegt toe. Of hij monteert verschillende teksten aan mekaar zoals met zijn *Mauser*-productie in het Deutsches Theater Berlin (1992-93) dat in het teken van het tweehonderdjarige Europese drama van de revolutie, de teksten *Herakles 2*, *Mauser*, *Quartett*, *Herakles 13* en *Der Findling* op één avond samenbracht. De regisseur Müller veroorlooft zich niet alleen tekstueel vrij spel, ook teatraal creëert hij een eigen universum met een eigen logica en een eigen taal. Een universum dat zich slechts weerspannig en weerbarstig laat inlijven binnen de marges van de zelfgeschreven tekst. Zijn regie van *De Opdracht* in het Schauspielhaus Bochum (1982) laat in mijn herinnering daarvan nog sporen na: een zeer beeldende voorstelling, en een muzikale behandeling van de tekst: soms dreunend stampend, dan vloeiend-zangerig; onderbroken door gezongen jiddische liederen. De tekst werd ontheemd en ging een eigen leven leiden zoals ook de beelden en het spel zich autonoom gedroegen. Het meest ingrijpend was ongetwijfeld de scènische opstelling die het kader reduceerde tot een driehoek die bovendien doorsneden werd door een dwars door de zaal lopende tunnel waarin een panter lijdzaam op en neer liep. De beeldend-associatieve poëtische voorstellingen dateren dus al van voor Müllers ontmoeting en latere samenwerking met Bob Wilson maar zullen daarin nog een verheugde uitdrukking vinden.

Lustmachine

Opvallend in zijn regie van het stuk *Kwartet* bij het Berliner Ensemble is hoe Müller dit stuk terug in zijn oeuvre plaatst. Nu niet langer door het tekstueel te verbinden met andere stukken – hij behoudt de tekst volledig op één toegevoegde zin na – maar door via zijn regie precies de historische dimensie ervan uit te lichten. Dit doet hij in de eerste plaats door twee figuren aan de cast toe te voegen: twee dienstmeiden in het zwart gekleed met witte schort die in de verte herinneren aan *De Meiden* van Jean Genet. Gaandeweg krijgen deze figuren een belangrijker functie in de opvoering: van huispersoneel groeien ze uit tot spelers in een macaber ritueel waar ze zoals bij Genet af en toe de rol van hun meesters overnemen om ten slotte geofferd te worden tijdens één van de vele rolwisselingen van het stuk. Terloops laten ze echter een glimp zien van hun eigenlijk dominante rol in het historische verloop van de encenering: tijdens een 'stille' scène snijden ze nl. met lipstick de keel over van hun aristocratische meesters en maken zo duidelijk wat hun plaats zal zijn tijdens de komende revolutiejaren. Het ruimtebeeld als geheel trouwens kan gelezen worden als verwijzing naar de belangrijkste handlangers van de Franse Revolutie: de guillotine. Regelmatig schuift de verroeste ijzeren achterwand omhoog en omlaag, als een gigantisch scherp mes dat revolutionairen van verraders scheidt.

Maar ook de keuze voor de 83-jarige Marianne Hoppe in de rol van Merteuil trekt een historisch spoor door de opvoering. We zijn intussen in de opvoeringsgeschiedenis van *Kwartet* vertrouwd geraakt met jonge Valmonts en Merteuils die vooral de erotische spankracht van de tekst aandraaien: dat is ook de manier waarop in Vlaanderen het gezelschap van de Witte Kraai (voorloper van De Tijd) en het intussen opgeheven Brussels Kamertoneel de tekst brachten (zie Etcetera 9, 1985). De aanwezigheid van deze grand old lady van het Duitse toneel in de cast, geeft het stuk een verleden: de acteurs roepen hun herinneringen wakker die sluimeren in de rimpels van hun door lust getekende huid en spelen die na of laten ze naspelen door de jonge meiden. De encenering wordt op die manier getekend door een tijdsverloop: de duur van de decadentie. Het leeftijdsverschil tussen beide acteurs, Martin Wüttke is als Valmont half zo oud als Merteuil,

maakt bovendien duidelijk dat Merteuil op het vlak van de decadentie niets meer te leren heeft. Deze actrice domineert dan ook het scènegebeuren: haar klassiek theatrale prosodische behandeling van de tekst (veel ritmische variaties, onverwachte stemflectie) gecombineerd met een veelal statische maar zeer krachtige aanwezigheid centreert haar personage niet alleen op de scène maar ook in de dramatische handeling: zij beheerst de lustmachine en bepaalt het dodelijke verloop ervan.

Maar nog op een andere manier genereert Hoppe geschiedenis. Ze is nl. ook de vrouw van Gustav Gründgens, net tijdens diens meest controversiële periode als intendant van het Staatstheater Berlin in het fascistische Duitsland (1934-1944). Haar rol als Merteuil is ook beladen met de herinnering aan die eindtijd. Zoals de *Mauser*-productie in het Deutsches Theater incarneert ook deze *Quartett*-versie tweehonderd jaar geschiedenis: twee eeuwen waarin de mens werkt aan utopieën en tegelijk aan zijn eigen ondergang, aan revolutie en verraad, aan vrijheid en dictatuur. Müller kan het niet laten, zelfs wanneer hij het over seks heeft, tegelijk ook commentaar te geven op de ideologieën en hun politieke consequenties.

Zijn encenering is tegelijk helder en bombastisch. Uiteraard is dat mede verdienste van de tekst: Müller schreef met *Kwartet* een perfect raderwerk: met ietwat degelijke acteurs klikt dit mechanisme ook voortreffelijk in mekaar. Maar Hoppe en Wüttke doen meer: ze gaan wat scheef tegen de tekst aanleunen, houden afstand, verkillen, en houden intimiteit, conspiratie, het lijf-aan-lijf-gevecht daardoor tegen. Ze blazen de tekst niet vanbinnen uit aan, maar leggen haar voor zich uit, demonstratief, ver-tonend. Daardoor krijgt de opvoering minder zenuwen maar meer botten, minder huid en meer karkas, minder geslacht maar meer historische diepte. Maar Müller doet nog meer. Zoals in zijn vorige enceneringen zoekt hij als regisseur een eigen beeldtaal op. Zijn scenografen hebben daarin een heel belangrijk aandeel: Erich Wonder voor *De Opdracht*, Jannis Kounellis voor *Mauser*. Ook Hans-Joachim Schlieker herdenkt de theatrale ruimte in functie van *Kwartet*: hij brengt in de eerste plaats diepte aan door twee schermen te gebruiken: een doorzichtig gaasdoek dat zich als een mond opent en

sluit en een verroeste ijzeren plaat die als een valblijf een diepere ruimte ontsluit. Vooral met het voorbeeld ontstaan interessante haast filmische kadreringen: Müller houdt ervan de blik van de toeschouwer te geleiden, in te perken, hem een zichpunt op te leggen: alsof de vrijheid die de auteur t.a.v. zijn teksten laat door de regisseur dan toch gestuurd wordt. Ook breekt Müller in *Kwartet* de zaal in door de zijbalkons in het spel te integreren: regelmatig verschijnen Valmont en Merteuil op de balkons om mekaars spel op het voortoneel beter gade te slaan. Dat levert telkens heldere dubbel theatrale beelden op die het simulerende ritueel van begeerte en dood onderstrepen. Op het einde zijn het de meiden die hun plaats op het balkon ingenomen hebben: zij kijken toe op de ondergang van hun meesters en wachten

om straks hun plaats in te kunnen nemen.

De beeldtaal in de vorige enceneringen van Müller had een eigen associatief-autonome kracht. Dat is ook hier af en toe het geval, vooral in de scène met de blauw geverfde dubbelganger van Valmont: een beeld als een raadsel (het blauw van de aristocratie, de droom, of de vrouw in de strop, de antipode van jezelf?). Maar af en toe glijdt Müller uit in bombast, met zeer kitscherige beelden zoals een neerdalende cupido op een schommel. Het slotbeeld tart wat dat betreft alle grenzen: Valmont die operastervend aan zijn einde komt, die Don Giovanni-gelijk in het hellevuur ten onder gaat en Merteuil die triomferend als een wraakgodin de ondergang van de wereld aanschouwt. Ze krijgt plots divaachtige allure in een derderangs opera: het vuur laait op, Puccini's *Manon Lescaux*

zwelt aan, kanonnen bulderen, kraaien roepen, en zij spreekt de verkorte laatste zin: 'nu zijn we alleen.'

Müller verbaast dus weer: door zijn historische lezing van een van zijn mooiste teksten, door een veellagige zich constant vervellende encenering, maar ook door een teveel: teveel aan bombast, teveel aan slechte smaak.

Luk Van den Dries

Quartett, Berliner Ensemble / Brigitte Maria Mayer

