

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*-produktie 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*-produktie 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 klinkt 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