

Littekens schreeuwen om wonden

Ludo Verbeeck over Heiner Müller, over zijn biografie *Krieg ohne Schlacht*,
over de vertaalde bundel *Last Voyage* en over de voorstelling *Wolokolamsker Chaussee I-V*

Boulevard of broken dreams

'Duitsland zonder plek'

Heb ik het recht zuiver te blijven in een vunzige wereld? Die vraag beheerste onuitgesproken Heiner Müllers interview in de *Frankfurter Rundschau* van 22 mei 1993, dat een eind maakte aan de controverse in de Westerse pers over Müllers vermeende Stasi-verleden. De vraag is niet politiek maar dramatisch geladen en verplaatst de scène in één ruk naar Shakespeare en de Grieken. Want de dramatische vraag is opruiend en vertroebelt de blik: ze is immers zelf onzuiver. Misschien ligt daar het diepe misverstand dat de geesten in Oost en West gedurende enkele maanden op scherp hield. De feiten zijn sedertdien bekend, de documenten openbaar gemaakt. Politiek liggen dus wat Heiner Müller betreft de zaken eenvoudig: hoewel hij in de akten van de Stasi onder verschillende deksels als informant opduikt, zijn er geen bewijzen gevonden dat hij collega's of wie dan ook zou verklikt hebben; het ging om spooknamen. Blijven zijn contacten met de Stasi, die hij achteraf openlijk heeft toegegeven. Die luisterde toch altijd mee, dus kon je maar beter rechtstreeks met ze praten, aldus zijn verweer. Dat uitgerekend een verlichte Westduitse pers zich geroepen voelde om in deze haar morele reserves aan te spreken, lijkt achteraf bekeken op zijn minst bedenkelijk. Alsof de Treuhand, curator van het failliete industriepark van de ex-Republiek, zich ook nog als beheerder van haar laatste waarheid zou opwerpen. In werkelijkheid ging het in de perspolemieken, toen de verdachtmakingen ijlings in rook opgingen, uiteindelijk om die waarheid. Wat Müller verweten werd, was het feit dat hij met anderen een droom had gekoesterd die in de realiteit

ontspoord was, het feit dat de reëel existierende DDR naar Müllers eigen woorden 'ein Provisorium', een te herroepen constructie bleek te zijn en de idee van een andere DDR een illusie, een herinnering die van de aanvang af nergens op sloeg. Hem werd zijn utopische opstelling voorgehouden, tegen de sloop van de jaren en tegen de bittere lessen in.

Wie een levende dichter wil kastijden, sleept er een dode dichter bij. Zo ook *Die Zeit* in haar artikel van 22 januari 1993. Het stuk sluit af met een bekend vers van Hölderlin, dat evenwel door toevoeging van de negatie in zijn tegendeel wordt verkeerd. 'Was nicht bleibt, stiften die Dichter': wat naar de haaien gaat, daar willen de dichters voor instaan. Een schimp-scheut, zoveel is duidelijk, maar los van zijn politieke context geeft het vervalste citaat vrij nauwkeurig aan waar het in de kunst vandaag misschien om gaat. Als het onhaalbare de inzet is, dan heeft niet de politieke, maar de dramatische optie de voorkeur, en die maakt onder de dictatuur een betere kans, constateert Müller met koude logica. Alleen is het niet zeker of je in die situatie ook aanspraak kunt maken op schone handen: 'Mij was het schrijven belangrijker dan mijn moraal,' verklaarde hij in verband met de perikelen rond *Die Umsiedlerin* in 1961, toen hij, Sergej Eisenstein achterna, noodgedwongen besloot aan openlijke zelfkritiek te doen. Recht van spreken hebben intussen alleen zij die onder de dictatuur geleden hebben. De uitgebannen schrijvers. De leerlingen van de dodenklas.

'Als het theater haar beet verliest, bezetten de tandartsen de zaal'

Hoe voelde jij je als communist, toen? Te-

rugblikkend geeft Müller in zijn autobiografie *Krieg ohne Schlacht* op die hem gestelde vraag een redelijk verbluffend antwoord: '... mij interesseerde de tragedie.' Hij doelt daarbij op de zuiveringen van de jaren dertig in de Sovjetunie, waarover hij thuis als vijftienjarige had gelezen. 'In de burgerlijke wereld vind je immers alleen maar treurspelen.' Ook hier, in een vroeg stadium, de dramatische optie, en wel in enge relatie tot de historische processen die het gelaat van deze eeuw tot een afzichtelijke grimas hebben gemaakt. Het is een visie die vroeg of laat in conflict moest komen met de eisen van een autoritaire staat die zijn schrijvers liefst tot leveranciers van z.g. positieve maatschappelijke helden gereduceerd zag. Dat het niet van meet af aan misliep, is ongetwijfeld te danken – of te wijten – aan de invloed van Bertolt Brecht, die het model aanreikte waarmee de aankomende toneelacteur aan zijn socialistisch engagement gestalte kon geven: het episch-dialectisch theater. Het feit dat Müller door de censuur herhaaldelijk gedwongen werd zijn stukken te herschrijven, doet aan dit engagement geen afbreuk, integendeel. Maar onderhuids groeit de tegenstelling die zijn radicaal temperament versterkt.

Aan de andere kant kon ook het Brechtiaanse model hem niet blijvend boeien. Brecht bracht geen begrip op voor het tragische, meent Müller, evenmin als hij inzag dat in het 'reëel existierende socialisme' van de Arbeiders- en Boerenstaat de klassieke protagonist het toneel al lang verlaten had, meer nog, dit al even denkbeeldig socialisme nog hooguit als spook de scène kon bezetten. Hoe ver hij zich inmiddels van Brecht verwijderd had, maakt de beruchte uitspraak over het 'Lehrstück',

kern van Brechts theaterconcept, duidelijk: '...mij schiet m.b.t. het leerstuk niets meer te binnen.' Het is een afgesloten kapitel, de tijd van het leerstuk moet worden opgeschort tot aan de eerstvolgende aardbeving. Voor een Müller, die in een tijd waarin de molotovcocktail zo ongeveer het ultieme cultuurevenement van het burgerdom vertegenwoordigt (we schrijven intussen 1977) weigert zijn heil te zoeken in privé-dramatiek, wordt dan de vraag des te dringender waar we voor staan, welke kant het op moet. Het antwoord daarop is wat het theater betreft even revolutionair als lucide gefundeerd in de maatschappelijke realiteit van onze dagen: 'Wat blijft: eenzame teksten die wachten op geschiedenis.'

'Alleen met de doden kun je de wereld uit haar hengsels lichten'

'Eenzame teksten die wachten op geschiedenis.' Het blijft een paradoxale formulering, die haar uitwerking op Müllers latere productie niet zal missen. Toch is daarmee niet alles gezegd. Misschien geeft deze uitspraak gewoon aan wat 'schrijven in Duitsland' tegen de achtergrond van de Duitse geschiedenis wel zou kunnen betekenen. Voor Müller vindt het in elk geval zijn impuls in dezelfde teleurgestelde revolutionaire verwachting die reeds Büchner en Hölderlin aan het schrijven zette. En eerst vanuit deze invalshoek kunnen de spectaculaire verschuivingen in Müllers dramaconcept op hun juiste waarde worden geschat. Ter illustratie zij hier *Cement* aangehaald, een relatief vroege tekst uit 1972, die in dit opzicht een cruciale rol speelt.

Dit drama beschrijft de problemen rond de heropbouw van een cementfabriek in de dagen en maanden na de Russische Revolutie. Het eigenlijke thema is echter dat van de gestrande Duitse revolutie. Een lid van het Uitvoerend Comité vraagt aan zijn kameraad collega wat hij in de stad hoort over de revolutie in Duitsland. Het antwoord luidt: 'Er is geen revolutie meer in Duitsland.' Het zinnetje zit weggestopt in een korte scène, die echter wel een centrale plaats inneemt: het is een negatief embleem dat de optimistische constructie van het geheel aan het wankelen brengt. Müller zelf hecht aan deze verborgen passage een groot belang. In zijn autobiografie betoogt hij dat Lenin er in 1917 van uitging dat de proletarische revolutie vrijwel onmiddellijk naar het industrieel hoog ontwikkelde Duitsland zou overslaan. Het uitblijven daarvan betekende volgens Müller meteen het begin van het einde van de Sovjetunie.

Hij herinnert zich hoe hij na het schrijven van deze scène twee weken lang niet verder kon. In een nachtelijke roes ontstond dan de



Heiner Müller / Karin Rocholl

tekst *Herakles 2 of de hydra*, waarin Herakles op zijn tocht tot de ontdekking komt dat het te doden monster dat hem in zijn wurggreep houdt, de aarde zelf is: de bodem waarop hij loopt en de wind die hem aanwaait. De hydratekst heeft iets van een woekerende parasiet, die op een schijnbaar willekeurige plek het verhaal binnendringt. Maar hij staat niet alleen. Mondeling aangekondigde of geprojecteerde titels voeren andere namen aan: 'Thuiskomst van Odysseus', 'Bevrijding van Prometheus', 'Medeacommentaar', 'Zeven tegen Thebe'. De handeling valt uit, antieke helden verdrijven de figuranten van de wereldrevolutie een ogenblik lang van de scène. Deze verwijzingen zijn dus allesbehalve gratis: het lijkt erop alsof de Duitse geschiedenis – 'wij die door de staar van onze geschiedenis verblind zijn' – enkel kan verhelderd worden in de spiegel van de Griekse tragedie, waar de mythe voor het eerst zichzelf aanstaarde. Wat zij zag, kan nagelezen worden in de proloog tot Müllers *Philoktetes*; daar wordt over de acteur die de hoofdrol speelt, gezegd: 'De clown doet zijn masker af: zijn gezicht is een doodshoofd.'

We raken hier aan de kern van Müllers dramaturgie, die bij gebrek aan toekomst inzicht puurt uit het verleden en hoop uit een esthetica van het vergeefse. Het verklaart ook de bezetenheid met Shakespeare: 'Shakespeare is een spiegel door de tijd, onze hoop een wereld die hij niet meer reflecteert. Wij zijn niet bij onszelf aangekomen zolang Shakespeare

onze stukken schrijft', heet het in *Shakespeare een verschil*. Enkele regels verderop ontwaart Müller in een verwaald fragment van Hölderlin de figuur van 'de niet-bevrijde Shakespeare': WILDHARREND/IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG/JAHRTAUSENDE. Niet bevrijd, en in volle wapenrusting zoals de geest van Hamlets dode vader: de grimmige personificatie van het eenzame wachten. Alleen, waarop of hoelang nog is niet meer duidelijk: 'Uitzinnig uitkijkend / in het schrikbarende harnas / millennia lang.'

'Wie in de leegte schrijft heeft geen interpunctie nodig'

Wolokolamsker Chaussee is de welluidende naam van een heirweg die zo'n 120 km ten westen van Moskou richting Berlijn het stadje Wolokolamsk passeert. Die weg heeft weet van een stuk Europese geschiedenis: Napoleon zal hem zich herinnerd hebben. En het gedreun van tanks richting Moskou en weer terug tijdens de Tweede Wereldoorlog en daarna vanuit Moskou richting Boedapest en Praag, maakt hem tot een geschikte metafoor van een fatale omarming die vijftig jaar lang de landen van het Oostblok omkneld zou houden. Op dit gegeven ontwierp Müller een vijfdelige tekst, die in 1987 voltooid werd en naar het zeggen van de auteur geschreven werd als een requiem op het nakende einde van het socialisme in Europa. Duitse tanks en Russische pantsers: het is een ietwat scheve historische constructie. Maar de centrale figuur daarin blijft het fantasma



van een revolutie die nooit heeft plaatsgevonden. De episode DDR betekent immers in deze context niets meer (niets minder) dan een pijnlijk-burlesk tussenspel.

Uit de vijf verhalen die in *Wolokolamsker Chaussee I-V* verteld worden, kunnen evenwel hooguit een paar schaarse data ter oriëntering worden afgelezen: de opmars van de Duitsers in 1941 waarmee alles begon, de arbeidersopstand van 1953, de nasleep van de Praagse lente 1968; ze kunnen voor andere data, plaatsen, gebeurtenissen staan, voor andere betrokkenen ook. In de encensering die begin dit jaar te zien was in het Kaaithheater, werd bij wijze van proloog een videomontage ingelast die het wekelijkse bioscoopjournaal (tv was onbekend) met zijn altijd luidruchtige commentaarstem uit de eerste jaren na de oorlog in herinnering roept: flicsen van de McCarthy-processen tegen vermeende communisten in de USA, herkenbaar ook de overjaarse idylle van een krampachtig aangeprezen DDR, als slotbeeld de handen van een oude vrouw. Een beknopte les geschiedenis, pro memorie voor wie aan geheugenverlies lijdt.

In een korte notitie noemt Müller zijn tekst 'na *Germania* en *Cement* de derde poging tot het schrijven van een proletarische tragedie in het tijdperk van de contrarevolutie'. Even lijkt het erop alsof de tijd van het 'Lehrstück' teruggekeerd was en de quarantaine van de geschiedenis opgeheven, maar dan wel in de gedaante van een historische catastrofe en als de tragedie van een door enkelingen gedragen ideaal. Wat Müller wil tonen zijn drama's waarvan die enkelingen de bakens niet hebben uitgezet, maar waarin ze door hun persoonlijke keuzes niettemin verward zijn geraakt. Niet die drama's zelf maar de traumatische herinnering eraan. Het resultaat is een kale en uitgebeende tekst, zonder interpunctie, in een klassiek harnas gestoken verzen voortbewogen door een hortend ritme, een tekst die een ongewone kracht uitstraalt. De protagonisten in deze tragedie handelen niet meer, de gebruikelijke dialoog is onmogelijk geworden, er is enkel nog het verleden dat niet loslaat en tot spreken noopt. De vijf vertellers brengen ook geen rechtlijnig verhaal, het zit vol echo's van tegenstemmen, twijfels, onopgeloste vragen die uit de leegte komen. Müller heeft er in interviews de nadruk op gelegd dat het hier niet over individuele ervaringen kan gaan, dat b.v. het relaas van de commandant omtrent de executie van een deserteur in het eerste deel een collectieve herinnering betreft. Dat geldt ook voor de confrontatie in deel vijf tussen een trouw partijlid en zijn aangenomen dissidente dochter. In Müllers visie benadert *Wolokolamsker Chaussee I-V* nog het meest de antieke koorzang, waar eveneens een veelvoud

aan stemmen de ontredde en de geweten-snoed van de polis weerspiegelt.

Peter van Kraaij koos bij Kaaithheater voor een sobere regie, die er in de eerste plaats naar streeft de tekst leesbaar te maken. De nieuwe vertaling die Patricia de Martelaere voor deze productie maakte, leverde daartoe de juiste aanzet, doordat ze nauw aansluit bij het origineel en treft door precisie en helderheid. Müller zelf stond blijkens zijn aantekeningen een veel realistischer aanpak voor ogen, met dubbel bezette rollen en hoorbare salvo's. Bij Peter van Kraaij staan de vijf vertellers die om beurten hun verhaal brengen, wezenlijk alleen met hun verleden. De andere acteurs (dezelfden) die in afwachting, zittend, van de zijlijn toekijken, elkaar in de rede vallen of plots unisono een tekstfragment reciteren, zijn geen eigenlijke personages, zij vertolken slechts de stem van hetgeen binnenin uitgesloten werd en nu van buitenaf terugkeert: een duel tussen afwezigen, schimmen van doden die zich roeren.

Ann Weckx en Bart Van Overberghe plaatsen tegenover dit theater van de beschadigde herinnering een nadrukkelijk materieel contrast, een ongeslepen realiteit waaraan niet te ontkomen valt. Op de scène staat een vierkant blok oplopende rijen houten lessenaars, met aan weerskanten treden: een levensgroot verplaatsbaar model van een ouderwets auditorium. Het is niet direct een handig speelvlak, zo blijkt, veeleer een noodoplossing, een hindernis die spontaan acteren onmogelijk maakt. Misschien werd het toevallig op deze plek achtergelaten en ontbeert wat zich daarop afspeelt elke relevantie. De technische uitrusting daarentegen is up to date en performant: onderaan twee tv-monitoren, hoger opgesteld een camera, een bandopnemer, in het midden een micro. Ze worden met trefzekere, nerveuze handgrepen door de vijf bediend. Maar ook die bewegingen behouden alle iets futiels, ze onderstrepen alleen de fundamentele onverschilligheid van de techniek tegenover het gebeuren. Later is, afgezonderd en uitvergroot op het videoscherm, langdurig het gezicht te zien van de acteur die voor de micro heeft plaatsgenomen. Een nutteloze close-up, die in de leegte start.

'Wie rukt een gelukt eindrijm van zijn barkruk'

Wie Heiner Müller enkel als theaterauteur kent, kan zich laten verrassen door de lectuur van *Last Voyage*, een boek dat vorig jaar bij International Theatre & Film Books verscheen. Het biedt naast toneel ook een meer dan ruime keuze uit Müllers poëzie, proza en essays. De vertaling is van Marcel Otten. Het boek is opgevat als een vervolg op de in 1990

verschenen, eveneens door Otten vertaalde bundel *Het eiland van het grote bloedbad* die hoofdzakelijk toneel bevat. In *Last Voyage* werden nog eens zes theater teksten opgenomen: herwerkingen van vroege ontwerpen zoals *Germania Dood in Berlijn*, verder *Anatomie Titus Fall of Rome* en uiteraard ook *Germania 3*, het stuk dat Müller kort voor zijn dood eind 1995 voltooide, zodat thans bijna het volledige toneelwerk van Müller in het Nederlands beschikbaar is.

De volgorde in *Last Voyage* is chronologisch; korte en langere teksten staan door elkaar, wat aanvankelijk een rommelige indruk geeft, maar bij vorderende lectuur de onvoorspelbare en in genre categorieën moeilijk te vatten wendingen van Müllers chaotische inspiratie goed illustreert. De bundel opent met gedichten en proza uit de tijd van Müllers debuut, interessant vanwege de invloed van Brecht op de aankomende schrijver. Maar als je goed kijkt, is daar ook reeds de kille, illusieloze blik, een eigenschap die het fascinerende en tegelijk onthutsende karakter van het latere werk zal uitmaken. Het belang van deze bloemlezing ligt echter vooral in de bundeling van teksten uit de periode 1975 tot 1995. Er zitten moeilijk definieerbare lyrische stukken tussen, maar ook korte beschouwingen, b.v. over Artaud, of een heus essay als de bekende tekst over postmodernisme. Verder brieven aan o.a. Robert Wilson en gelegenheidstoespraken: Büchnerprijs 1985, Shakespearedagen in Weimar 1988, Kleistprijs 1990.

Vertalen zal wel altijd een bijzondere opgave blijven, zeker waar het Müller betreft; de appreciatie vanwege de lezer zal dus navenant zijn. Marcel Otten leverde een erg leesbare en vlotte vertaling van deze vaak moeilijke teksten af, enkele buiklandingen niet te na gesproken. En ook dit nog: de schikgodinnen (de parcen, Dt. 'die Parzen') die Büchner bij diens geboorte de oogleden hebben weggesneden, zijn natuurlijk niet de Perzen, zoals in de vertaling te lezen staat. Verder duidt in dezelfde tekst het Duitse 'den Planeten' (acc. enk.) niet op de planeten, maar wel op 'de' planeet, onze aarde. Dat is dan even rechtgezet.

Müllers essayistische teksten blijken sterk dramatisch geladen en metaforisch gelaagd te zijn. Ook zij lijken wel voor een scène geschreven, al was het een denkbeeldige. Je zou ze dan ook als motto kunnen meegeven wat Müller zelf over de theateraffiches van Gunter Rambow schreef: 'Beelden die geen opvoering zou kunnen inhalen.'