

Heiner Müllers theater van de haat

Heiner Müller is een controversieel dramaturg, verwickeld in de woelige en onduidelijke hedendaagse geschiedenis van zijn land. In zijn werk gaat hij zijn reputatie niet uit de weg. Klaas Tindemans zag en bespreekt De opdracht.

In het eengemaakte Duitsland is een bijzonder historisch proces aan de gang. Vertrekkende vanuit de idee van de rechtsstaat oordelen officiële en minder officiële tribunalen (in justiepaleizen, en in de media) over individuele en collectieve verantwoordelijkheid bij de wandaden van het SED-regime in de voormalige DDR. Dit soort 'tabula rasa'-gebeurtenissen zijn op zich niet nieuw - elke revolutie kent zijn bijltjesdagen - maar het feit dat deze inspanningen gesteund worden door zowat de gehele weldenkende publieke opinie, is uitzonderlijk. Voor Duitsland heeft de afrekening een speciale betekenis. Het 'juiste' Duitsland (in 1945 de westelijke bezettingszones, nu de nieuwe eenheidsstaat) doet wat het bij de val van het Derde Rijk niet heeft kunnen, willen of durven doen: de mechanismen van totalitaire verwording blootleggen, en daarbij zonder scrupules de namen noemen, op elk niveau. We zien waar dit toe leidt: zelfmoorden bij de 'stille dissidenten', betweterij van een generatie die de realiteit van het totalitaire leven bewust schromelijk onderschat - anders dan Helmut Schmidt die zegt: 'Ik weet hoe ik mij onder de nazi's gedragen heb, ik oordeel dus niet.' Terreur en tegen-terreur, subtieler dan de guillotine van Robespierre: de veroordeelden slaan de hand aan zichzelf, nog voor het vonnis. De dichters, jarenlang door de Honecker-klik gebruikt als een bizar teken van repressieve tolerantie (alleen Wolf Biermann ging te ver), lagen al langer onder vuur, zelfs zonder bezwarend materiaal uit de Stasi-archieven. De

dichter Heiner Müller zei in 1986 over het communisme, toen het nog bestond: 'Het voortbestaan van het communisme in Oost-Europa beschouw ik nog altijd als belangrijke voorwaarde voor de effectiviteit van anarchistische of absurde bevrijdingsbewegingen in andere werelddelen.'

Niet alleen om dit soort uitspraken wordt Heiner Müller momenteel uitgespuwd door weldenkend Duitsland. Müller is directeur geworden van het Berliner Ensemble, het door Bertolt Brecht opgerichte gezelschap. Dit Berliner Ensemble heeft na Brechts dood in 1956 gefunctioneerd als ondersteunings- en propaganda-instrument van de esthetische ideologie van het SED-regime, en heeft daarmee zowel de politieke als de kunsthistorische betekenis van Brecht grondig vervalst. Müller heeft, sinds de val van de Muur, enkele van zijn belangrijkste 'terreur/anti-terreur'-stukken zelf geësceneerd, en lijkt zich daarbij niets aan te trekken van een kritiek die hem arrogantie, opportunisme en nog meer fraais verwijt. Dat er, zowel bij deze dichters zelf als bij hun bewonderaars aan gene zijde van de Muur en de automatische schietinstallaties, sprake was van een intellectuele verdringsstrategie, spreekt vanzelf; het zou verwonderlijk zijn als die er niet geweest was, aangezien de afloop van de Koude Oorlog en het historische (nood)lot van het 'reëel bestaande socialisme' niet te voorspellen waren. Maar anders dan rechts-totalitaire systemen is het 'reëel bestaande socialisme' niet ten onder gegaan omdat de filosofische premissen ervan fout waren, of principieel in strijd met algemeen aanvaarde humanitaire beginselen. Het communisme is failliet gegaan omdat het geen antwoord kon bieden op de problemen van economische groei. Of nauwkeuriger: omdat het nooit kon coëxisteren met een politiek-economisch systeem, namelijk het

kapitalisme, dat deze problemen wél min of meer kan beheersen. Het is ook failliet gegaan omdat het, in tegenpraak met zijn eigen filosofische premissen, de geschiedenis van zijn eigen institutionalisering (= het afglijden naar terreur en officiële leugens) niet wilde, kon of durfde toetsen aan diezelfde ideologische premissen. Dichters als Heiner Müller hebben dit laatste wél gedaan - met marxistische of postmarxistische kritiek op het reële marxisme - en zijn daarover ook, bij gelegenheid, gekapitteld door hun 'socialistische' heersers.

Is dit de proloog van de bespreking van een toneelvoorstelling? Ja en nee. Nee, omdat de argumenten die in het historische zuiveringsproces van Duitsland de dienst uitmaken niet verward mogen worden met de (anti-)logica van een esthetisch discours, van een kunstwerk zoals een toneelvoorstelling er een is. Ja, omdat Müllers *De opdracht* precies gaat over de problematiek van verraad versus trouw aan de filosofische premissen van de revolutie, van elke mogelijke gewelddadige ommekeer in menselijke verhoudingen en de institutionalisering daarvan - privé en politiek.

Ik denk dat het lang geleden is dat een voorstelling bij de intelligente toneelkritiek in Vlaanderen zo vijandig onthaald is. Navelstaanderig exhibitionisme van zelfingenomen toneelspelers, elitaire afkeer van het 'normale' toneelpubliek en moeilijkdoenerij, een preek voor de eigen postmoderne parochie: zo klonk het ongeveer. Terwijl ik, bij het einde van de voorstelling in het Kaaitheater, precies het gevoel had naar de helderste enscenering van een Müller-tekst sinds tijden gekeken te hebben. Een lege scène, met drie auteurs die voordien nog mee koffie dronken in de geïmproviseerde foyer van de Kaai-garage, een videocamera

die close-ups van de acteurs registreert en projecteert op een groot scherm achteraan, waarop af en toe het beeld stilhoudt bij een betekenisvolle pose.

De opdracht is het 'verhaal' van drie revolutionairen die, in opdracht van het Franse directoire, een slavenopstand moesten ontketenen op Jamaica, naar Haïtiaans voorbeeld. Het mislukt, mede door de veranderde politieke context: Napoleon heeft ondertussen de macht veroverd. De Bretoense boer Galloudec, stervend aan gangreen, geeft de opdracht terug aan Franse heren die hun zendingsdrang verloochend hebben. Zijn kameraden gaan huns weegs. De neger Sasportas, een ontsnapte slaaf, wordt opgeknoopt, Debuissou, zoon van een plantagehouder, keert terug naar zijn ouderlijk erfgoed - met de passende, subtiële argumenten voor zijn ideologische ommekeer, voor zijn verraad.

Deze geschiedenis - die niet rechtlijnig verteld wordt - wordt doorkruist door een ander, nog vreemder verhaal. Een man zit in een lift, hij is op weg naar een afspraak met zijn baas. Terwijl de tijd op hol slaat, merkt hij plots dat de lift stopt in een Peruviaanse sloppenwijk, waar hij met moeite de gevaren van opstandig geweld en tropische verleiding weerstaat.

In haast alle enceneringen van *De opdracht* die ik in het verleden zag, staat deze monoloog van de man in de lift als een 'Fremdkörper' in een voor het overige vrij coherente drama-tekst. In de voorstelling van Jan Ritsema, waarin Dirk Roofthoof de neger Sasportas én de 'man in de lift' speelt, sluiten de kroniek van het verraad en de vreemding van de kantoorklerk naadloos bij elkaar aan. Het stuk gaat over de ideologische en analytische onmacht van de westerse cultuur, die zijn tegenstellingen exporteert om zich minder schuldig te voelen over het eigen, geïnstitutionaliseerde onrecht. Sasportas probeert, als een guerrillero van het *Lichtend Pad*, de dogma's te vertalen in karakters van bloed. Maar hij weet van bij het begin, nog voor de opdracht begint, dat mensen, revolutionair of niet, pas gelijk zijn als ze gevlid zijn. Roofthoof wast het zwart van zijn gezicht, trekt een stropdas aan die scheef blijft zitten, stijgt in de lift van

de beschaving en slaat angstig op de vlucht voor een mulattin die haar borsten ontbloot.

En zo zijn er nog meer heldere momenten in deze 'geënceneerde lezing' van Müllers *De opdracht*. We zien, voor het eigenlijke 'drama' begint, drie acteurs giechelen, als ze vertellen over een stukje muziek - Pavarotti zingt een smartlap - dat ze per se in de voorstelling wilden persen: het 'mocht niet van de regisseur', en dus laten ze het vooraf horen, begeleid door enkele 'inside jokes'. Maar op het einde, als de drie spelers uitgeput zijn, leeggepraat, impotent en indroevig, hoor je Pavarotti. Er zijn ook weer de platte seksuele spelletjes tussen Roofthoof en Rouffart - bij voorbeeld wanneer ze een Franse 'citoyen' (de opdrachtgever die zich verloochent) en zijn vrouw spelen: de revolutie kan niet anders dan mislukken, als zelfs de liefde tussen man en vrouw enkel in dierlijke gebaren en sado-masochistische onderdrukking kan uitgedrukt worden.

'Bemin uw naaste als Uzelf', het staat al bij Euripides - wie zichzelf haat, moet zijn naaste haten, en dus verwerpt Jason Medea. Het Medea-thema is overigens een van Müllers favoriete verhalen. Er is de confrontatie tussen Sasportas, die Robespierre imiteert, en Galloudec, die Danton naäpt: opnieuw een dialoog - een parodie op Büchner, zo lijkt het - over impotentie en lust, over wreedheid en tederheid die elkaars masker opzetten; terreur als masker van utopisch humanisme, een parodie van het stalinisme. Aan de nederlaag die deze drie would-be-revolutionairen lijden kunnen ze enkel vorm en betekenis geven in een bizar maskerspel: Rouffart beschildert zich met de Franse driekleur, en in een volgende scène is ze een mannequin-Marianne op hoge hakken. Terwijl ze niets anders doet dan het verraad goedpraten, met zeer redelijke argumenten. De maskers worden dan echter de 'ware' gezichten, de toneelspelers trappen in de val van hun eigen virtuositeit: hun vermogen om beter een ander dan zichzelf te spelen.

Deze voorstelling maakt, naar mijn gevoel, twee dingen duidelijk. Het zijn, ten eerste, niet de utopische, revolutionaire of missionaire idealen als zodanig

die verantwoordelijk zijn voor de ontaarding van de utopieën en revoluties. Müllers 'helden' staan helemaal in de ideologische traditie van de Verlichting, van een ideaal dat in 1789 voor het eerst 'vlees werd'. Idealen die ons, ondanks alles, een relatief pluralistische samenleving hebben opgeleverd, waarin folteringen en executies (in ons deel van de wereld) bijna verdwenen zijn; waarin, helaas ook weer alleen bij ons, analfabetisme en opgelegde onwetendheid ongeveer uitgeroeid zijn. Kortom: er is enige vooruitgang geboekt, op sommige plaatsen bestaat er een werkelijkheid die enigszins lijkt op dit verlichte ideaal. Een tweede vaststelling is dat Müller - samen met deze toneelspelers en hun regisseur - weet door te dringen tot de redenen waarom het meestal misliep: als de ideologische maskers (een blanke met een zwartgeschilderd gezicht, een vrouw getooid in de Franse driekleur) worden opgezet, dan wordt de wreedheid onzichtbaar en verworden filosofische constructies tot folterinstrumenten, dan gaat de persoonlijke verantwoordelijkheid (vaak letterlijk) in rook op. En er is hiervoor geen betere metafoor te bedenken dan een wrede seksualiteit - de Sade blijft provoceren: een door het orgasme verscheurd gezicht is het hallucinante masker van de terreur die zichzelf goedpraat. Mike Tyson die zijn vriendin vastbindt en volhoudt dat ze nooit 'nee' heeft gezegd: 'A man needs a maid', zingt Dirk Roofthoof Neil Young na.

Het verwijt van sommige critici dat deze spelers van *De opdracht* een 'familie-onderonsje' hebben gemaakt, is dus naast de kwestie: juist de zichtbare, wrede plagerijen, die de verhoudingen tussen deze acteurs bepalen - en Müllers maskerade dwingt haast tot zo'n regiekeuze - maken deze 'herinnering aan de revolutie' (de ondertitel van het stuk) tot zo'n realistische gebeurtenis. Of is dat een al te burgerlijke gedachte?

KLAAS TINDEMANS

Heiner Müller, *De opdracht* was een van het Kaaitheater Brussel; regie van Ritsema; met Dirk Roofthoof, Bea R. Drie Wieme.