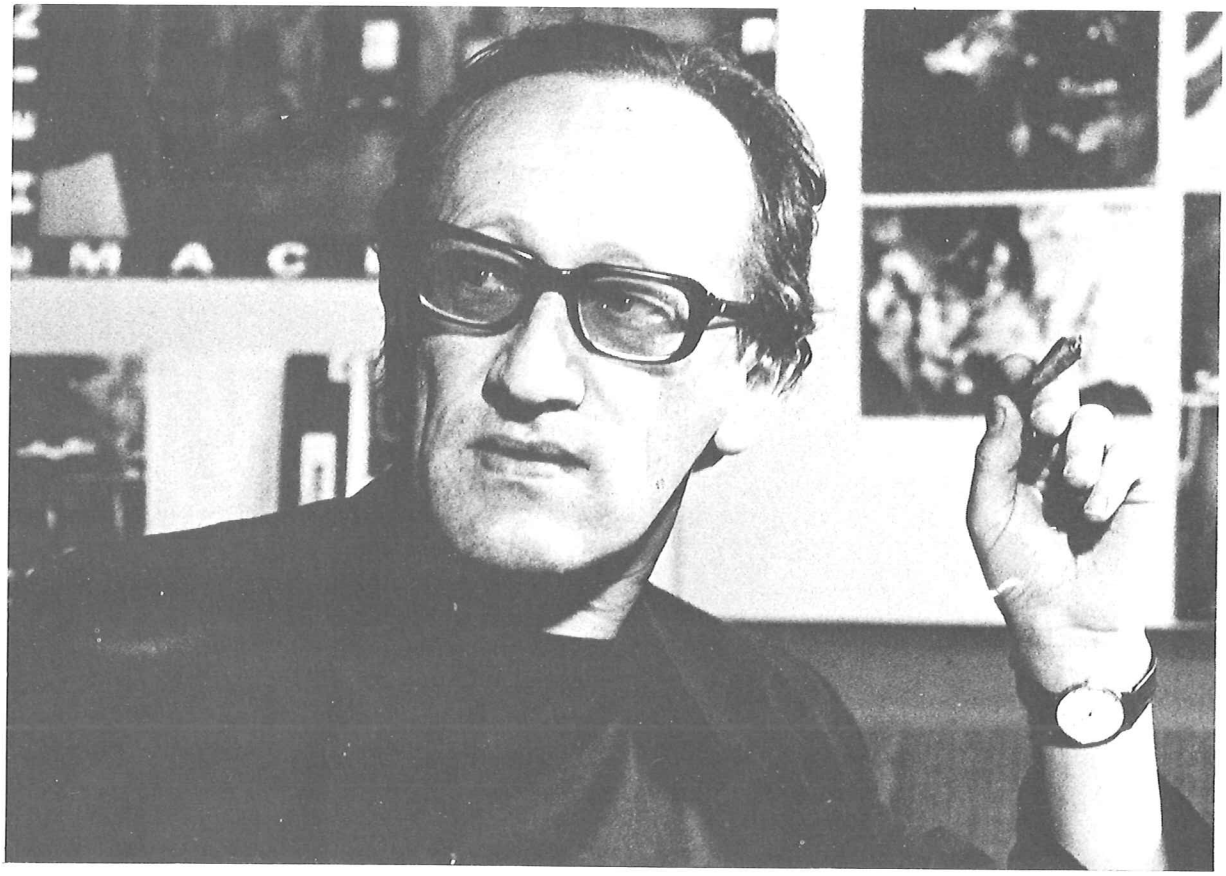
Heiner Müller

Heiner Müller is een gevierd auteur. De belangrijkste van Europa, zei men tijdens het debat over Duitse dramaturgie in het afgelopen festival van Avignon. Het Holland Festival programmeerde zelfs een apart luik Heiner Müller. Dit seizoen werkt hij mee aan het monsterproject van Bob Wilson *Civil Wars*. Annie Declerck en Luk Van den Dries hadden een gesprek met Heiner Müller en zijn vrouw Ginka Tscholakowa.



Heiner Müller — Foto Wim Van Mulders

Je kijkt natuurlijk eens op, je ziet weer eens wat anders, maar toch schrijf je altijd hetzelfde stuk.

Iemand beschreef u onlangs als een vermenging van Voltaire en Artaud. Bent u het daarmee eens?

"Dat van Voltaire heeft, geloof ik, te maken met een fysionomische gelijkenis. Voltaire heb ik weinig en erg laat gelezen. Ik ken hem meer als figuur dan als auteur. Artaud interesseert me vooral in combinatie met Brecht: schijnbaar tegengesteld zijn het de twee belangrijkste theateropvattingen van deze eeuw. Men kan vandaag Brecht niet ensceneren zonder Artaud gelezen te hebben. Verhelderend in dat verband is een uitspraak van Peter Brook. Gevraagd naar de kansen van Artaud op de scène verwees hij naar de eerste opvoeringen van het Berliner Ensemble: dat was wreed theater, wreed door de aanslag op het bewustzijn en de provocatie van denkgewoonten. Dat vind ik interessant."

Dat is niet waar men Brecht normalerwijze situeert. U zegt ergens dat u begint waar Brecht ophield. Kan u dat verduidelijken?

"Ik bedoelde dat in de eerste plaats puur chronologisch en biografisch. Een concreet voorbeeld: Brecht heeft een stuk ontworpen op basis van materiaal over Hans Garbe, één van de eerste activisten. Zijn assistente had gesprekken met Garbe op band genomen wat diende als uitgangspunt. Verder dan het ontwerp is het echter niet gekomen. Brechts dramaturgie was waarschijnlijk te zeer bepaald door een andere tijd: het kon die differentiëring in het nieuwe materiaal niet meer vatten, dat viel daardoor."

De verborgen ijsberg

Zelf ensceneert u af en toe eigen stukken. Bent u niet bang dat die ensceneringen een soort 'Modellbücher' worden, zoals met Brecht gebeurde?

"Aanvankelijk heb ik me vaak

geërgerd aan ensceneringen, wat normaal is. Na verloop van tijd wou ik het graag zelf eens proberen. Een verlangen vermengd met angst dat het snel als authentiek zou gelden; of bij mislukking, de opvatting dat het altijd fout moet gaan. Ik heb dan twee stukken geënsceneerd (*Der Auftrag*, *Macbeth*) samen met mijn vrouw en gemerkt dat ik snel over de tekst heenschuif, graag de tekst vergeet om iets anders te vertellen dan wat in het stuk staat. Mijn vrouw wijst me dan steeds weer op wat er in de tekst staat."

Zij is Müllerianser dan u?

"Ja, die controle vind ik aangenaam. Voor mij is het hoofdzakelijk een mogelijkheid om vrij met de tekst om te gaan. Daarom zou ik ook nooit beweren dat mijn regie authentiek is. Zo'n modelenscenering bestaat natuurlijk niet. Wanneer een tekst complex en goed is, zijn er misschien tien mogelijke manieren om hem authentiek te regisseren."

Vaak worden uw teksten moeilijk genoemd. Er zijn twee manieren om uw werk te leren kennen: lezend of kijkend.

"Ik denk dat het toch belangrijk is ensceneringen te zien. Het gevoel dat de teksten moeilijk zijn ontstaat, geloof ik, wanneer een enscenering niet het ritme van de tekst vindt. Hetzelfde gebeurt met filmbeelden: wanneer bepaalde bewegingen te snel verlopen komt het onnatuurlijk over; of te traag, dan wordt het komisch. In elk geval is het ritme gestoord waardoor het gekunsteld, gemaniëreerd lijkt. En dat is ook het geval met de taal in zulke stukken."

Uw werk laat ook erg verschillende ensceneringen toe.

"Mijn manier van schrijven is zo dat elke zin, elke tekst slechts de top van de ijsberg laat zien. Wat eronder zit wordt voorondersteld. Elke tweede zin is dus een klein stuk op zich. Daarom geloof ik ook niet in opvoeringen die alleen de tekst presenteren. De verborgen ijsberg moet wel degelijk getoond worden."

Ginka Tscholakowa: "Vele mensen hebben echter een ideologisch beeld van tekst en auteur. Het gaat er dus ook niet om de tekst naast zich neer te leggen, wel die te lezen zonder zich te laten beïnvloeden door wat men gehoord heeft over de auteur en zijn verleden."

Rood van steen

Müller: "Een anekdote. Een student uit Tübingen werkte aan een thesis over *Philoktet* en kwam naar mijn woning in Pankow. Hij excuseerde zich en haalde uit zijn sok een papiertje dat hij kleingevouwen had opdat het bij de grens niet zou gevonden worden. Op dat papiertje stonden zo van die vragen, bijvoorbeeld of het om een Trotsky-stuk ging. Ik begreep niet goed wat hij bedoelde. Hij zei, ja, er staat toch dat het eiland uit rode steen bestond. En het eiland waar Trotsky verbleef, nadat men zijn burgerrechten ontnomen had, was ook rood."

U moet toch wel verrast zijn door de zeer uiteenlopende interpretaties van uw werk. Worden uw stukken in het Westen anders gelezen en gezien dan in het Oosten?

"Er is zeker een verschil. De stukken zijn geschreven in de DDR en de geschiedenis is aan de DDR niet voorbijgegaan. Ze is nog steeds. Ook al is ze opgedrongen door de Sovjets en later door de partij. Bij ons is er een ander gevoel voor historische samenhangen. Bij het Westduitse publiek ontbreken al deze voorwaarden. De meerderheid van de Westduitsers heeft helemaal geen schuldbesef en in de Duitse context geen historisch bewustzijn. Men herleidt er alles tot situaties tussen mensen. Dat kan soms een voordeel zijn, maar er valt altijd een dimensie weg bij de receptie."

Heeft het meer effect als je daar schrijft en publiceert?

"Beslist, want de ervaringsdruk is veel groter. Berlijn is in zekere zin de hoofdstad van de wereld omdat alle spanningen er sterk geconcentreerd samenkomen. Daarom is het een goede standplaats om te schrijven."

"Als je vergelijkt met de stukken die in West-Duitsland geschreven worden, dan zijn dat toch veelal zelfspiegelingen van het theater en het publiek. Het publiek herkent zich op de scène en daarop berust het succes, wat natuurlijk niets met werking te maken heeft."

"Daarom is de DDR een beter theaterland. En is het ook moeilijker iets te publiceren of op de scène te brengen: de werking is namelijk veel groter. Vandaar ook die angst van de overheid voor het theater."

Verkommenes Ufer (Schauspielhaus Bochum) — Foto Thomas Eichhorn

Het is dus geen utopie dat het theater een effect heeft?

"Dat is geen utopie."

Hoe ver gaat die werking?

"Wanneer in aanwezigheid van vijfhonderd of achthonderd mensen op de scène bepaalde dingen gezegd worden, dan bestààn ze en bestaat de mogelijkheid ze uit te spreken. Dan kan je niet meer terug."

Brecht als filter

U zegt dat de DDR een beter theaterland is. Verklaart dat het succes in het Westen van enkele Oostduitse regisseurs: Karge/Langhoff, Gosch,..?

"Dat heeft te maken met een invloed van Brecht op het theater in de DDR. Brecht functioneerde zowat als een zuiveringsinstallatie die al wat overbodig was gefilterd heeft. Daardoor zit er veel meer methode in het DDR-theater. In de Bondsrepubliek is er veeleer sprake van 'stijlen', iedere regisseur houdt er zijn eigen methode op na. In de DDR had je met Brecht een bindende methodische basis, waarvan je later kan afstappen natuurlijk. Brecht had een functie zoals bijvoorbeeld Lessing in de achttiende eeuw."

De angst voor verandering

U bent één van de zwartgalligste auteurs van deze tijd en toch schrijft u: "de eerste gestalte van de hoop is de vrees, de eerste verschijningsvorm van het nieuwe de verschrikking". Hoe gaat dat samen?

"Dat is zo algemeen geformuleerd dat het nog altijd klopt. Het is bijna een platitude. Altijd is er de angst voor verandering. In de politiek is men bang voor omwentelingen, als individu ben je bang om te sterven, om ziek te worden. Dat zijn allemaal veranderingen. En elke verandering is bezet met hoop en met vrees. Het kan een positieve verandering zijn of een negatieve. En de eerste reactie, de eerste verwachting van toekomst is altijd angst, omdat je niet weet wat daarvan wordt."

Geweld speelt in al uw stukken een belangrijke rol, niet alleen thematisch, ook in de taal. Ik heb de indruk dat u graag oude wonden weer openrijt. Vooral in de stukken over de Duitse geschiedenis en het fascisme, 'Die Schlacht', 'Germania Tod in Berlin', 'Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei'. Moeten die wonden open gehouden worden. Wat heeft dat voor nut?

"De vraag wat voor nut dat heeft, kan je je als schrijver niet stellen. Ik kan ze mij tenminste niet stellen. Het heeft zeker met een obsessie te maken, maar je kan ook niet schrijven zonder een obsessie."

Quartet (Schauspielhaus Frankfurt) — Foto Inge Rambow

"Het eerste wat ik van Brecht hoorde was een interview met de Noordduitse radio, kort na de oorlog. Hij zei dat de continuïteit de verstoring in zich draagt. De kelders zijn nog niet geruimd en er wordt al een nieuw huis op gebouwd. Er komt stank uit de kelders en het huis is onbewoonbaar."

Dat geweld komt natuurlijk niet alleen van Artaud?

"Zeker niet. U herinnert zich wel het motto bij één van mijn boeken, het werd ook geprojecteerd bij de Berlijnse opvoering van *Die Schlacht*. Een zin van E.A. Poe: "De verschrikking waarover ik schrijf komt niet uit Duitsland, het is een verschrikking van de ziel". Daarvan heb ik gemaakt: "de verschrikking waarvan ik schrijf komt uit Duitsland."

De definitie van drama

"Gertrude Stein heeft eens een mooie definitie van drama gegeven. Ze zegt dat alles wat er gebeurt tijdens het schrijven van een toneelstuk erbij hoort. Je zit dus altijd op dezelfde plek, in dezelfde ruimte en er komen verschillende realiteiten voorbij. Je schrijft steeds weer hetzelfde stuk. Je kijkt natuurlijk eens op, je ziet weer eens wat anders, en dan schrijf je wat anders. Maar het is toch hetzelfde stuk."

Maar hoe past de autobiografische dimensie daarin?

"Essentieel zijn toch de fundamentele ervaringen uit de kindertijd, waarvan je je pas later bewust wordt. En aangezien de mens niet in staat is veel te leren, heeft hij steeds weer dezelfde ervaringen en overwegingen. Je stapt steeds in dezelfde plassen ook al weet je dat je de vorige keer natte voeten had."

U verstopt u graag achter maskers. Dat blijkt al uit het feit dat u vooral toneel schrijft. Bij het toneel zijn er tussenpersonen, bij proza niet.

"Dat klopt. Ik heb dat duidelijk aangevoeld bij het schrijven van een kortverhaal, waarin een moord wordt beschreven in de eerste persoon: "ik neem de schop en ik sla hem dood". Ik zal nooit vergeten welk een vreselijke ervaring dat was. Ik identificeerde me volledig met de moordenaar. Dat heeft me veel meer gechoqueerd dan wanneer je in een toneelstuk veertig mensen tachtig andere laat doden."

Gebruikt u daarom het theater als medium?

"Ik denk dat dat sterk autobiografisch bepaald is. Ik ben opgegroeid in een schizofrene situatie. Mijn vader was anti-fascist wat een dubbelleven met zich meebracht. Thuis werd over alles openlijk gesproken, maar op school mocht ik — dat wist ik — daarover niet zo praten en denken. Dat is al een theatersituatie en daarmee ben ik opgegroeid. Met maskers."

Wetmatigheid

U bewerkt, verwerkt, verbruikt literair materiaal: in de beginperiode bestond dat uit DDR-romans, later ook uit antieke stof zoals 'Philoktet', 'Der Horatier', 'Ödipus Tyrann', twee stukken van Shakespeare, 'Les Liaisons Dangereuses' van Laclos ('Quartett'). Hoe gebeurt de materiaalkeuze en waarom altijd bewerkingen?

"Karl Schmidt schrijft in een tekst over *Hamlet* iets heel verhelderends in dat verband. Hij zegt dat tragische conflicten niet verzonnen worden. Nog nooit heeft iemand een tragisch conflict bedacht. Het wordt gegeven door historische constellaties. Daarom heeft Shakespeare nooit zelf zijn stof bedacht. De antieke dramateksten zijn niet verzonnen door auteurs, zij gebruikten bestaand materiaal. Ik geloof dat dat een wetmatigheid is."

"De keuze gebeurt vaak heel toevallig. Zoals de bewerking van de roman van Erik Neutsch *Der Bau*, dat was een opdracht van het Deutsche Theater van Berlijn. Van Laclos heb ik voor twintig of dertig jaar het voorwoord gelezen bij de vertaling van Heinrich Mann en af en toe in de

Heiner Müller Den Haag Avignon

Het Holland Festival heeft de goede gewoonte aandacht te besteden aan hedendaagse schrijvers. Dit jaar was het de beurt aan Heiner Müller voor wie een apart luik van het festival was gereserveerd. Initiatiefnemer en organisator van dit mini-festival was het HOT-theater in Den Haag. Ondanks wat tegenslagen — een aantal belangrijke ensceneringen konden niet komen, en in extremis werd de gezamenlijke DDR-deelname afgezegd — werd het een rijk geschakeerde confrontatie met het vooral recente deel van Müllers omvangrijke œuvre: alle stukken vanaf *Die Hamletmaschine* waren aanwezig. Verder was er ook een Müller-symposium (wetenschappers over de teksten) en een Müller-debat (Müller en theatermakers over de regies). Ik zag enkele voorstellingen.

Het Schauspielhaus Bochum is zowat Müllers huistheater. Elke nieuwe tekst wordt daar gecreëerd. In Den Haag brachten ze Müllers laatste *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauter*. Een tekst die meer dan de vorige stukken louter taal wil zijn zonder de druk van een verhaal, van personages, van punten en komma's. Het zijn variaties op het Medea-Jason materiaal. Rauwe poëzie, smerig en vuil, soms met de schoonheid van een heldere droom. Werelden en landschappen uitgezuiverd tot enkele woorden. Karge en Langhoff plaatsten de drie fragmenten in eenzelfde ruimte: overwegend bloedrood, de vloer bedekt met massa's blinkende konserven, een stuk scheepsromp en een propeller. Daarin de schipbreukelingen van een luxe-wereld, op het einde van hun reis. Alles sterk symbolisch, zwaar op de hand, bovendien nog aangedikt met een overdadig acterende Medea (Kirsten Dene). Dat maakt de tekst log. Als het vlees dat Medea tussen haar vingers knijpt. Te vet.

Hoe wonderlijk eenvoudig daarentegen de *Philoktet* van het Bulgaarse Dramaticén Teater Sofia. Met wat doeken en een houten vloer geven zij een zeer heldere lezing van het conflict tussen Philoktet, Odysseus en Neoptolemos. Daarbij maken ze intelligent gebruik van de hele ruimte (spelers en publiek zitten op de scène): vertikale en horizontale lijnen worden geëxploiteerd naargelang de verschuivingen tussen de drie personages. Indrukwekkend is ook de betrokkenheid van de stem: van fluisterend tot bulderend, van zingend tot staccato en alles daartussen. Dit is simpel spel van lichamen gewaagd aan de ruwe ritmiek van Müllers blankverzen en tegelijk ook zicht gevend op de politieke houding van deze figuren.

Nog zag ik de *Die Hamletmaschine* gespeeld door het Zimmertheater Tübingen. Zij situeerden deze tekst in een psychiatrische inrichting met vage reminiscenties aan gaskamers. Weliswaar doen de acteurs hun best er getormenteerd uit te zien, maar de gekozen lectuur is té smal om zo'n complexe tekst op uit te bouwen, én niet bijster origineel in aangeboden beelden.

Naar Avignon. Daar spelen leerlingen van de Ecole supérieure d'Art dramatique du Théâtre national de Strasbourg, onder regie van Hervé Loichemol drie stukken van Müller: *Herakles 5*, *Die Hamletmaschine* en *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Als acteerschool leg je natuurlijk de klemtoon op het spel, op acteeronderzoek. Er wordt vanalles uitgeprobeerd. Er zijn twee Heraklessen en drie Hamlets. Ieder probeert op eigen wijze gestalte te geven aan de verwarde monologen. Het resultaat is wisselvallig. Maar toch overwegend erg plezierig en intelligent. Ophelia verdwijnt wel in de mist en van het Duitsland-stuk *Leben Gundlings...* brengt men niets terecht. Toch overtuigt deze aanpak. Men ontdekt onder het cynisme ook de humor. De ruimte tussen de zinnen vult men met theatrale speelsheid. En dat is een welkome afwisseling voor de Duitse ernst waarmee Müller gemeenlijk wordt omgeven.

Luk Van den Dries

roman gebladerd. Sinds tien jaar wist ik dat het een tweepersoonsstuk zou worden. Onlangs heb ik het dan geschreven."

"Wat interessant is aan *Quartett*, dat heb ik pas naderhand ontdekt, is dat het eigenlijk dezelfde structuur heeft als *Mauser*: hetzelfde soort conflict, dezelfde dramaturgie. Alleen speelt het zich in een salon af in plaats van op een slagveld."

"In Keulen heeft Christof Nel *Mauser* ook zo geënsceneerd: als een gevecht tussen een man en een vrouw en dat klopte. Ze hebben eigenlijk, acht jaar voor *Quartett*, *Quartett* geënsceneerd met de tekst van *Mauser*. Dat was voor hun de enige mogelijkheid om met het thema revolutie en geweld om te gaan. Dat hele probleem was slechts ervaarbaar via een man-vrouw verhouding, slechts in zo'n verhouding hadden ze revolutionaire ervaringen."

'Mauser' werd het eerst opgevoerd in Amerika.

"Ja."

Welke relatie had men daar met zo'n tekst?

"Dat kan Ginka je beter vertellen. Zij had daar mee te maken. Ik was meer toeschouwer."

G.T.: "Het enige wat vaststond was dat het door vrouwen zou gespeeld worden. Vooraf was er een interview over wat revolutie voor hen betekende. Dat leverde natuurlijk prachtige verhalen op uit Amerika. Dan improviseerde men op het thema geweld. En pas daarna werd het stuk gelezen en een standpunt ingenomen dat in de enscenering werd ingebouwd. Eigenlijk was het de ontmoeting van twee werelden die ver uit mekaar liggen."

Revolutie

H.M.: "Dat is ook een antwoord op je vraag naar de receptie in Oost en West. Bij ons is het begrip 'revolutie' positief bezet. Men kan het erover oneens zijn hoe concreet dat wel is, maar het begrip klinkt positief. In het Westen is het negatief. In Amerika natuurlijk meer dan elders omdat deze maatschappij, als produkt van een revolutie, de revolutie allang verdrongen heeft."

Revolutie is een thema dat in uw werk vaak terugkeert, maar dat steeds minder aan de realiteit gebonden is. Is het slechts een herinnering?

"Een herinnering en een verwachting, denk ik. Voor mij is het hoofdprobleem dat er nog altijd geen universele geschiedenis is. Herinner je de beroemde rede van Hitler voor de industrieclub in 1932, waar hij vulgair-marxistisch beweerde dat de levensstandaard van de blanke soort slechts hoog gehouden kon worden ten koste van de levensstandaard van de andere rassen. En dat is niet meer mogelijk met alleen economische middelen: daartoe heeft men ook politieke en militaire middelen nodig. De Duitse industrie heeft dat begrepen en daarom hebben ze Hitler ook geld gegeven"

"En die situatie is nog niet veranderd. In zoverre is revolutie altijd opnieuw een verwachting, waar ze ook plaats vindt."

Revolutie is in uw werk verbonden met verraad.

"Dat heeft een heel simpele reden, denk ik. De revolutionaire stromingen van deze eeuw zijn alle min of meer uitgelokt door de oktoberrevolutie. En je kan het als een geluk of een ongeluk interpreteren dat het precies daar begonnen is."

Privilege

In het Westen leeft de mythe dat Heiner Müller een dissident schrijver is. Gemeten aan het aantal opvoeringen in de DDR moet u wel een gevierde dissident zijn.

"Ik geloof niet in zulke schema's. Het Westen meet slechts met twee categorieën: dogma of dissidentie, terwijl de realiteit daartussen ligt. Tussen die twee vindt ook de beweging plaats. Het zijn clichés die de media bedacht hebben en die geen realiteit raken."

"Ik heb eens geprobeerd de oorzaken van die misverstanden over de DDR te beschrijven aan de hand van de revolutie in het onderwijs. Bij ons is het 'onderwijsprivilege' werkelijk doorbroken. Men is niet afhankelijk van economische factoren wanneer men wil studeren. Dat betekent dat er meer talent vrijkomt in de DDR dan men kan gebruiken. En talent sluit altijd de mogelijkheid in tot afwijking. Maar kunst is nu eenmaal een risico, zeker theater. Dus die risico's neem je erbij wanneer je de mensen laat werken of men verbiedt hen te werken."

Kunt u het nog even over het woord privilege hebben?

"Het is een simpel voorbeeld dat het verschil tussen beide werelden illustreert. Ik had een tekst geschreven voor een conferentie in New York over postmodernisme, waarin het woord 'privilege' voorkwam in de negatieve betekenis die het voor ons heeft: je hebt iets ten koste van anderen. Voor de Amerikaanse vertaler was dat een onoplosbaar probleem, omdat het woord 'privilege' voor Amerikanen altijd iets positiefs is. Dat heeft ook te maken met het puritanisme: een privilege is iets wat je van God gekregen hebt, ook al kom je van God gekregen hebt, ook al komt het voort uit uitbuiting. Maar door zijn positieve inhoud was het dus onvertaalbaar. En dat is werkelijk de scheur die door deze wereld loopt."

Annie Declerck en Luk Van den Dries

Philoktet (Dramaticon Teater Sofia)