



Karl J. Hupperetz

Postmodernisme en theater

In dit korte artikel wordt geprobeerd om eerst aan de hand van een analyse van de exemplarische tekst *Die Hamletmaschine* van Heiner Müller (1929-1995) enige aspecten van het Postmoderne theater te laten zien. In het tweede deel van dit artikel worden er wat algemenere beschouwingen aan dit belangrijke fenomeen binnen het huidige theater gewijd.

Heiner Müller's *Hamletmaschine*

Vanaf 1972 was Heiner Müller bezig met het materiaal van Shakespeare's *Hamlet*. Uiteindelijk resulteerde dit in de korte tekst *Hamletmaschine*¹ en later in een complete *Hamlet*-vertaling.²

Müller was al lang gefascineerd door het oeuvre van Shakespeare, en vertaalde en bewerkte verschillende van zijn stukken. Müller vond in Shakespeare's werk een aantal thema's, die hem in de jaren zeventig fundamenteel bezighielden, zoals dood, geweld en de psychologisch-maatschappelijke conflicten in een samenleving. Deze tekst, de *Hamletmaschine* is tegelijkertijd een prominent voorbeeld van het soort teksten die Müller in die periode begon te schrijven: korte fragmentarische teksten, heel beeldend en associatief, stukken ook waarin de auteur voortdurend wijst naar andere teksten van talloze auteurs of van zichzelf. Deze teksten vormden een breuk met de traditionele verwachtingen van lezers of toeschouwers want leken op het eerste gezicht uitermate hermetisch en ontoegankelijk.

Müller deed in deze korte tekst een zeer eigenzinnige toenaderingspoging tot Shakespeare's *Hamlet*, eigende zich de tekst van

- 1 De tekst werd voor het eerst gepubliceerd in het tijdschrift *Theater Heute*, 1997, Heft 12, vanaf 37 en in de Heiner Müller-editie van Rotbuch/Verlag der Autoren (Berlijn 1978), Bd. 6, 89-97. Ik noem verder nog de editie in *Heiner Müller Material, Texte und Kommentare* (Leipzig 1990) 41-49.
- 2 De *Hamlet*-vertaling werd opgenomen in *Heiner Müller, Shakespeare Factory 2* (Berlijn 1989) (deel 9 van de Müller-editie) 7-123.

toen (± 1600) toe, om er een nieuwe, eigentijdse tekst van te maken. Müller reduceerde het oorspronkelijke materiaal tot op het bot en hield alleen een *Hamlet*-skelet over. De tekst herinnerde door een aantal elementen nog aan Shakespeare, maar tegelijkertijd maakte Müller zich ervan los.

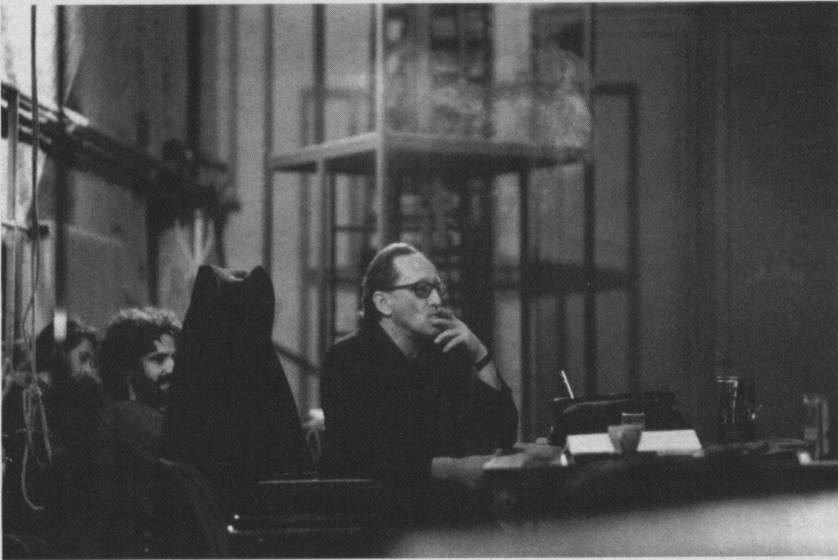
De tekst is opgebouwd naar het traditionele model van vijf bedrijven/scènes, maar bezit geen samenhangende, coherente handeling of chronologie. Het handelingsverloop bestaat uit deelteksten, uit monologen (ik was Hamlet, ik ben Ophelia, ik ben niet Hamlet, hier spreekt Elektra). Alleen scène drie bestaat uit een minstens impliciete dialoog. Aangezien de personages ambigue blijven en geen vastliggende herkenbare identiteit bezitten, blijft de vraag, wie zegt wat en blijft de positie van het subject open. Verder gebruikt Müller anachronismen en lopen verschillende tijdsniveaus naast en door elkaar. Müller presenteert een zeer open, fragmentarische, scènische tekst, met verschillende betekenislagen, momentopnamen en brokstukken, waarbij de vraag waar bepaalde zaken zich afspelen en hoe lang het duurt, open blijft. Hamlet is een figuur of rol vol discontinuïteit, iemand die een rol uitprobeert.

Müller schreef de *Hamletmaschine* met een notatie van verschillende schriftsoorten, met kleine en grote letters (cursief, voor citaten), en talloze regieaanwijzingen. In de tekst konden bepaalde grafische lagen worden onderscheiden, gedifferentieerde tekstpassages. De tekst was eerder een vorm van collage van uiteenlopend materiaal dan een samenhangend tekstcontinuüm. Müller's tekst werd uiteraard bewust gestructureerd, het vormde een berekend arrangement van woord en beeld.

Door middel van de structuur en de specifieke schrijfwijze probeerde Müller de positie van Hamlet duidelijk te maken: zijn twijfel, het feit dat denken en handelen niet meer onder één noemer te brengen zijn, de absurditeit van het bestaan en van de geschiedenis. In mijn visie vervormde Müller het culturele stereotype Hamlet als beeld van de mens, als mogelijkheid om eigentijdse vragen aan de orde te stellen. Voor de auteur was er niet langer sprake van een coherente werkelijkheid, een zinvol geheel, een samenhangende zin en betekenis van de geschiedenis.³ Er bestond geen hoop meer in de chaos waarin wij leven. Het enige wat wellicht restte was de nieuwe Elektra-mythe/Ophelia waarmee het stuk eindigt.

Een belangrijk aspect van de tekst vormden de talloze citaten uit

3 In dit kader is de bundel *Geschichte schreiben in der Postmoderne, Beiträge zur aktuellen Diskussion* (Stuttgart 1994) nog steeds een interessante parallel met Müller's tekst.



Heiner Müller. Uit: Wolfgang Storch ed., *Explosion of a memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch* (Berlijn 1988) 44.

Müller's eigen werk of van talloze andere auteurs (bijbel, Marx, Artaud, Hölderlin, Cummings, Eliot, Susan Atkins van de Manson-club, etc.). Deze vorm van intertekstualiteit maakt de ingrepen en bewerking van Shakespeare's tekst door Müller, zijn eigen positie nog duidelijker. Door de talloze breuken met vastliggende conventies en verwachtingen en door de vele afwijkingen van de gangbare theatrale codes werd het postmoderne karakter van de tekst, het onderzoek naar de grenzen van de traditionele dramatische kunstvorm, duidelijk.

Tegelijkertijd stond Müller's tekst heel duidelijk in de traditie van de grote negentiende- eeuwse Franse dichters (Baudelaire, Lautrèmont, Rimbaud), in de lijn van de surrealisten en Artaud, of van de Russische dichter Majakovski. Maar Müller kende zeker ook de actuele filosofische debatten rond het Postmodernisme, met name in Frankrijk.⁴ Müller was zeer wel op de hoogte van de postmoderne discussies en leverde daar ook

4 Dit is duidelijk als je de registers van de 3 delen *Gesammelte Irrtümer* (Frankfurt am Main 1986, 1990 en 1994) onderzoekt. Het kost weinig moeite auteurs als Artaud, Baudillard, Deleze, Foucault, Lyotard, etc. te ontdekken. Datzelfde geldt voor Müller's autobiografie, *Krieg ohne Schlacht, Leben in zwei Diktaturen* (Keulen 1992).

zijn eigen bijdrage aan.⁵

In ieder geval speelden in de tekst centrale problemen als de positie van de intellectueel, de man-vrouw-verhouding, het thema van wraak en geweld en de historisch-politieke context een cruciale rol. Deels leek Müller met de hier behandelde en soortgelijke teksten een vorm van ironie en cynisme te presenteren, voor een ander deel hield hij toch vast aan de Marxistische idealen van vrijheid en gelijkheid. Soms leek de droom van revolutie en verandering hier ook de vorm aan te nemen van de vertwijfeling, van een schreeuw.

In de positie van Hamlet werd in ieder geval de dubbelheid van het meedoen aan het machtsspel, (de lijn van de totale inzet voor de partij) en het verraad aan de revolutionaire opdracht [in de vierde scène] duidelijk: voornamelijk in de vierde scène, welke een verwijzing was naar de Hongaarse opstand van 1956. Hamlet was hier iemand tussen de fronten, die naast tanks en soldaten oprukte tegen de massa en tegelijk iemand die stenen gooide naar de politie. Die dubbelheid van deelname en walging, dit dilemma was alleen op te lossen door een positie boven of tussen de fronten, door zich van de rol van Hamlet los te maken. Nog duidelijker was het beeld van provocatie en opstand in de positie van Ophelia/Elektra (scène twee en vijf). Zij maakte de boeien los, brak de ketens open in een fundamenteel protest tegen de mannenwereld, zij weigerde de traditionele offerrol en ontpopte zich als wrekende engel⁶, die de wereld in haar schoot wilde verstikken.

Gezien de altijd aanwezige politiek-maatschappelijke impuls in Müller's werk leek het zelfs mogelijk de tekst te lezen op drie niveaus.

1. de klassieke oudheid (vanwege de Elektra-rol in scène vijf)
2. de tijd van Shakespeare's Hamlet
3. de actuele historische context.

Je zou dan een lijn kunnen construeren:

- 5 Vgl. de bundel *H. Müller* (Berlijn 1982) (met name het opstel *Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York* (1979) 94-98. Vgl. Ook de in noot 1 genoemde bundel *Heiner Müller-Material*, met teksten van Müller en commentaren van een groot aantal specialisten van Müller's werk.
- 6 Met name in scène twee zijn duidelijke verwijzingen te vinden naar de zelfmoord van Müller's vrouw Inge in 1966 en de zelfverwijten en schuldgevoelens bij de auteur. Het is een centraal motief dat in meerdere teksten zoals *Todesanzeige* (1975) ook hier een grote rol speelt.

Hamlet →	Orestes →	Hongaarse revolutie
Hamlet's vader →	Agamemnon →	Stalin
Gertrud →	Klytaimnestra →	Communistische partij
Claudius →	Aigisthos →	opvolgers van Stalin
Ophelia →	Elektra →	bevrijding van de vrouw van het juk van de man

Maar ook deze interpretatie is maar een van de talloze visies, die op de tekst mogelijk zijn.

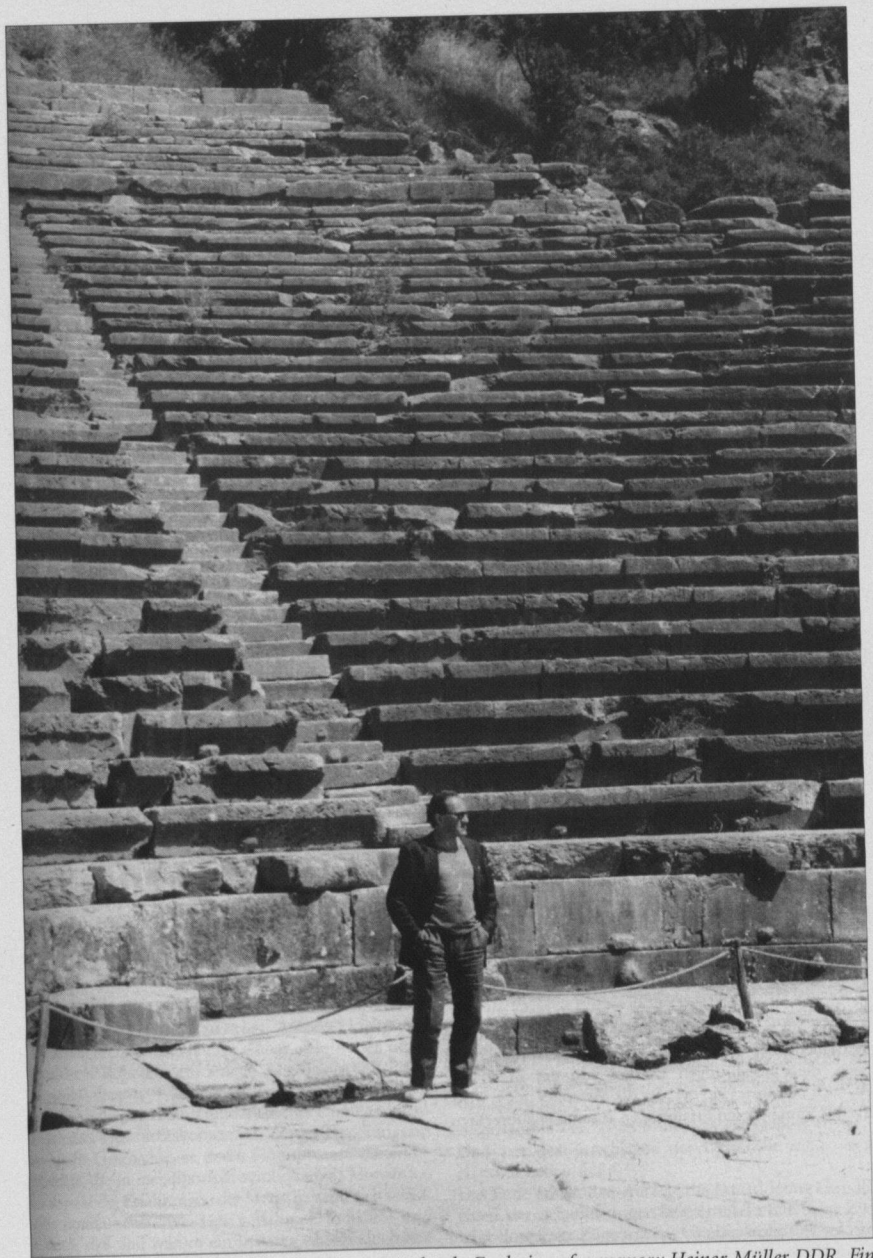
Müller demonteerde in deze tekst de gangbare opvatting van geschiedenis met zijn optimistische geloof in vooruitgang en presenteerde eerder een defaitistische positie. Geschiedenis was in Müller's visie eerder een bloedig slagveld, een slachthuis, vol geweld en gruwelen, een kringloop van moord en vernietiging. Niet voor niets werden in scène vier de hoofden van de verantwoordelijken voor het bestaande socialisme, Marx, Lenin en Mao, met een bijl bewerkt. In ieder geval gebruikte Müller in dit stuk een zeer geavanceerde, postmoderne esthetiek om aan de angstdromen gestalte te geven. Het lag dan ook voor de hand dat deze uitermate moeilijke tekst tot zeer uiteenlopende opvoeringen leidde vanaf de première in 1979 tot nu. Elke enscenering kon niet meer zijn dan een toenaderingspoging, tot een nieuwe vorm van montage (overigens ook als opera en ballet)⁷.

Wat is postmodern theater

Een van de dingen die Müller met zijn stuk duidelijk maakt is de bedoeling om tegenstellingen en tegenspraak tussen mensen weer bewust te verscherpen. Theater moest weer storen, weerstand bieden, in plaats van zich behaaglijk mee te laten slepen door een mooie verhaal. Postmodern theater gaat het in zijn verzet tegen burgerlijk kunstgenot om de autonomie

⁷ Als verwijzing naar een paar interpretaties:

- *Hamletmaschine*, Heiner Müllers *Endspiel* (Köln 1978).
- Joachim Fiebach, *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten* (Berlijn 1990).
- Heiner Müller, *Text und Kritik* (zweite Auflage), nr. 73 (München 1997).
- Norbert Otto Eke, *Heiner Müller* (Stuttgart 1999).



Heiner Müller in Delphi. Uit: Wolfgang Storch ed., *Explosion of a memory Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch* (Berlijn 1988) 84.

van de makers en een andere waarneming bij de toeschouwers. Veel postmoderne dramateksten hebben daarom iets van een cryptogram, stukken die moeilijk te ontcijferen zijn, soms irritatie en radeloosheid oproepen bij de toeschouwers. Door het ontbreken van een samenhangende handeling, van psychologisch herkenbare figuren ontstonden stukken, die eerder uit beeldsequenties en associaties leken te bestaan.

Binnen het moderne drama werden bepaalde processen geradicaliseerd, die zich in feite al vanaf 1900, vanaf het begin van de Avant-garde aftekenden:

- breuk met realisme/illusionisme
- breuk met de psychologische inleving
- ter discussie stellen van logica en causaliteit.

Daarnaast positief werd de autonomie van de theatrale tekentaal binnen de zogenaamde re-theatralisering steeds duidelijker. De crisis van taal, bewustzijn en werkelijkheid die al aan het begin van de vorige eeuw aan de orde was, werd in het postmoderne drama en theater alleen maar aangescherpt. Er zijn verbanden tussen de taalscepsis bij auteurs als Nietzsche en Hofmannsthal en de zogenaamde *linguistic turn* bij de postmodernisten. Daarmee werden drama en theater steeds meer een domein van ingewijden en professionals, werd de kloof met de smaak van het grote publiek steeds groter.

Een en ander betekende uiteraard niet dat de hedendaagse drama-auteurs zich ook intensief met de ontwikkelingen van het postmoderne denken bezighielden, of in ieder geval is dat moeilijk aan te wijzen of na te trekken. Het impliceerde wel, dat het vak theaterwetenschap op zoek moest gaan naar andere analyse- en beschrijvingsmodellen, dan men tot nu toe binnen de traditionele dramaturgie (met de analyse van aspecten als handeling, figuur, tijd, ruimte, taal) had gehanteerd. Een groot aantal van de traditionele dramatische ingrediënten kwam in de loop van de twintigste eeuw steeds meer onder druk te staan en was onbruikbaar geworden om te beschrijven wat men eigenlijk wilde zeggen. De nieuwe theatrale tekentalen, het andere gebruik van het lichaam, de andere manier van omgaan met de categorieën tijd en ruimte en het gebruik van nieuwe media als video en film moesten tot andere analytische modellen leiden. Binnen de theaterwetenschap is dan ook sinds het opkomen van het postmodernisme in Amerika in de jaren zestig en zeker sinds de tweede golf van met name Franse auteurs, een intensieve receptie van postmoderne denkers op gang gekomen. Bij de Angelsaksische voorbeelden van het postmodernisme (Fiedler, Ihab Hassan etc.) was voor de theaterwetenschap

het werk van Susan Sontag, *Against Interpretation* en de opstellen over Artaud (1966) van groot belang.⁸ De invloed van met name de Franse poststructuralisten en denkers van het postmodernisme sinds *La condition postmoderne* (1979) van Jean François Lyotard was zomogelijk nog groter en fundamenteeler.

Het wegvallen van de grote verhalen ten gunste van heterogeniteit, pluriformiteit en discontinuïteit paste precies in de fundamentele scepsis ten aanzien van vroegere vormen van representatie. Daarvoor in de plaats kwamen eerder fragmentarische en speelse vormen, het uitgaan van simulatie. De Franse auteurs als Lyotard, Derrida, Baudrillard waren met hun theorieën over deconstructie, metafictionaliteit en intertekstualiteit vrijwel direct toepasbaar op het theaterwetenschappelijk terrein. Ook hier waren Derrida's opstellen over Artaud uit *L'écriture et la différence* (1967) en het essay over Artaud in de bundel over Artaud van Thévenin (1980) van groot belang.⁹

De Franse theatermaker Antonin Artaud (1896-1948) werd steeds meer een ijkpunt voor het postmoderne theater door zijn verzet tegen rationalisme, tegen het pure teksttoneel, door zijn pleidooi voor het onbewuste, de droom, door zijn pogingen het publiek te choqueren en het bewustzijn van de toeschouwers fundamenteel te veranderen. Zijn theoretische manifesten (*Théâtre de la cruauté, le théâtre et son double*, uit de jaren dertig) werden voor veel theatermakers van het postmodernisme een basis voor de eigentijdse zoektocht, naar nieuwe theatrale vormen. Zoals al gezegd, alle traditionele categorieën van de dramatheorie en voorstellingsanalyse gingen op de helling en tegelijkertijd bracht dat de noodzaak met zich mee, om een nieuw instrumentarium te ontwikkelen, om de talloze voorbeelden van postmoderne theaterensceneringen te kunnen beschrijven. Op basis van nieuwe artistieke praktijken moest er een andere wetenschappelijke terminologie worden ontwikkeld, moesten nieuwe analytische criteria tot stand komen om de concrete theatrale ontwikkelingen min of meer adequaat te kunnen beschrijven. Op het

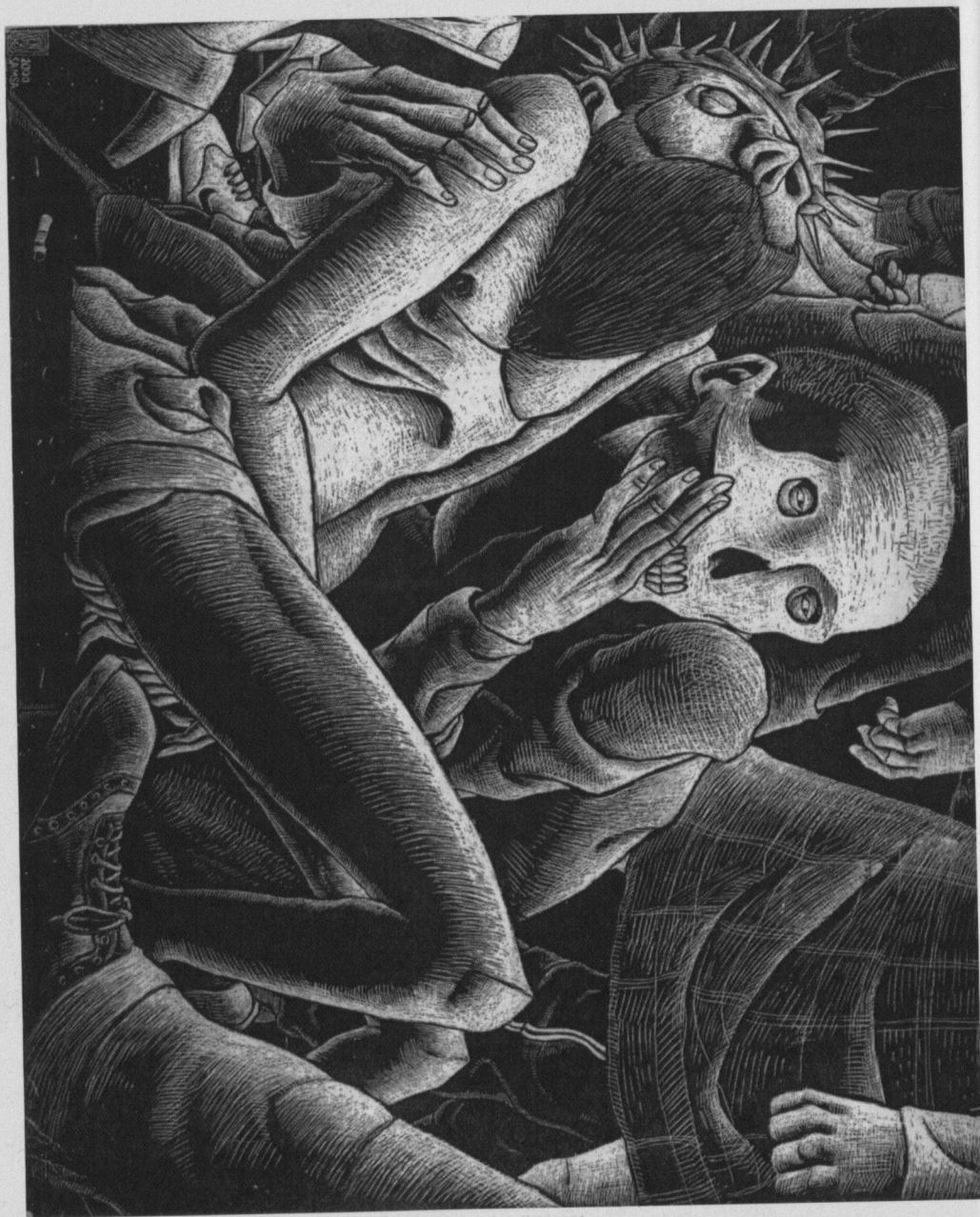
8 De Nederlandse vertaling *Tegen interpretatie* verscheen (Utrecht en Antwerpen 1969). Voor theater waren vooral de essays over Artaud, toneel en film, happenings etc. van groot belang. Hetzelfde gold voor de latere bundel *Under the Sign of Saturn* (1980) met het Artaud-opstel en het essay over Barthes.

9 Vgl. daarvoor de Groningse dissertatie van Nico van der Sijde, *Het literaire experiment, Jacques Derrida over literatuur* (Amsterdam en Meppel 1998), vooral 132.

niveau van de tekst bij auteurs als Müller, Goetz, Schwab, etc., en op het niveau van de theatrale encensering (Wilsen, Wooster Groep, Jan Fabre, Théâtre du Soleil, Peter Brooks, etc.) werd er zowel ten aanzien van de toeschouwers als de kritische reflectie op het theater bij recensenten en theaterwetenschappers een groot appèl gedaan om de steeds hermetischer tekentaal van het theater te ontcijferen. De speelse manier waarop theatermakers met de verbinding tussen realiteit en fictie, woord en beeld, continuïteit en ambivalentie omgingen, verwees de toeschouwers naar zichzelf, in hun poging de complexe weefsels van relaties, de pluriformiteit aan stijlen en vormen te herkennen en te decoderen. De nieuwe metaforen voor veel postmodern theater waren in mijn visie dan ook vooral de spiegel, de puzzel, het labyrint, waarbij de toeschouwer op grond van zijn eigen associaties en fantasie moest reageren op het spel met heterogeen materiaal en betekenislagen, die vele gangbare conventies van de theatrale waarneming ontworpten. In plaats van de eeuwenlange mimesis - de weergave van de realiteit -, waren de semiosis, het spelen met theatrale tekens, de autoreflexiviteit van het theater en de interdisciplinaire grensoverschrijding in het centrum gekomen.

Naast de vele artikelen die in de afgelopen decennia binnen theaterwetenschap over het postmoderne theater verschenen zijn, lijkt mij voorlopig de studie van Lehmann¹⁰ een bruikbaar compendium voor een andere benadering van het hedendaagse theater. Verheugend is het dat er in dit boek talloze verwijzingen naar Nederlandse en Vlaamse theatermakers werden opgenomen, omdat het Nederlandstalig theater van het voorbije decennium in de ontwikkeling van andere speelstijlen en theatervormen onmiskenbaar een grote rol heeft gespeeld.

10 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main 1999).



William Schaff, 'Our hands have been used for killing my lord' (2000).