

Heiner Müller, een posthumanistische lezing

Kristof van Baarle

“Das ist das Paradox der menschlichen Existenz. Flaubert hat gesagt, der Individualismus ist die Barbarei. Die Konsequenz ist der Gedanke von Foucault, der Humanismus ist die Barbarei, weil Humanismus auch Ausschließung, Selektion bedeutet.” (Müller, 1992: 315)

Heiner Müller is één van de belangrijkste theaterauteurs van de twintigste eeuw. Een uitgebreide kennis en mateloos kritische blik maken van Müllers teksten bronnen waaruit eindeloos geput kan worden. Hij richtte zijn pijlen op alles wat zijn geest tegenkwam, maar misschien nog het meest op de mens en diens zelfdestructie en ontmenselijking binnen politieke en economische structuren. De socio-politieke en economische context van Müller, die achtereenvolgens leefde in de Weimarrepubliek, het Derde Rijk, de DDR en het herenigde Duitsland, is vervlochten met zijn dramaturgie en de inhoud van zijn teksten. Het citaat van hierboven vat de eeuwige Müller-paradox die stelt dat humanisme en individualisme uiteindelijk in hun tegengestelde zullen resulteren, samen. *“De striptease van het humanisme ontbloot de bloedige wortels van de cultuur”* (Müller, 1990b: 172), vatte hij het in typerende aforistische stijl.¹ De deconstructie van het humanisme en het Verlichte, rationele subject in Müllers schrijven resoneert met de fenomenen van zijn tijd – en waarschijnlijk van alle tijden – zoals oorlog, revolutie, familie, helden en het lichaam. Deze ontrafeling suggereert echter ook een alternatieve menselijke vorm, voorbij het antropocentrisme. Het is vanuit deze posthumanistische invalshoek dat dit essay het werk van Müller benadert en een analyse van een aantal sleutelementen tracht te maken.

Doorheen de lezing van verscheidene van zijn (theater)teksten schemert namelijk een posthumanistisch mens- en wereldbeeld. Müller hanteert in een aantal teksten, zoals in *Traktor*, de term *Maschinenmensch* om een nieuw soort mens in een gecollectiviseerde en economische wereld gestalte te geven. De machinemens is de inwoner van Müllers posthumanistische wereld en is zowel een politiek als een materieel schepsel aangezien zijn fysieke lichaam (al dan niet met technologische toevoegingen) tegelijk een symptoom en een resultaat van een politiek systeem is. Gebruik makend van een concept van Giorgio Agamben, wordt Müllers machinemens geanalyseerd als *‘form-of-life’*, een levens-vorm waarin het biologische en het politieke lichaam samenvallen. Deze levens-vorm duikt op doorheen het ganse oeuvre van Müller en is zowel een ideaal als een negatief beeld dat op een relevantie manier reflectie biedt op de huidige tijd. Wat volgt balanceert, net als Müller, op de dunne lijn tussen dystopie en utopie, tussen deconstructie en constructie.

¹ Het selectieve en uitsluitende mechanisme dat Müller aan het humanisme toeschrijft, is wat Giorgio Agamben de *anthropological machine of humanism* noemt. Het is een dispositief van in- en uitsluiting dat steeds slachtoffers eist en wijst op de afwezigheid van een reële natuur van de mens (2004, 29). Meer hierover in: Giorgio Agamben (transl. K. Attell), *The Open. Man and Animal*, Stanford University Press, Stanford (CA), 2004

De knechting van de Griekse held

Müllers bewerkingen van Griekse mythen en personages worden vaak geïnterpreteerd als een veilige manier om zijn kritiek op het communistische regime in de DDR te uiten, maar ze vormen net zozeer een kritiek op het mensbeeld in deze mythen. Het *Herakles*-fragment in *Cement* (1972), een stuk over de impact van de planeconomie en Sovjetideologie op het gezin en intermenselijke relaties, toont Herakles als een geseclariseerde god in een goddeloze wereld. Deze humanistische held is verloren en wordt opgeslorpt door het woud waarin hij zich bevindt. Herakles voelt zich als een laatste spoor van menselijkheid in het woud dat hem vijandig bejegt. Vervreemd van zichzelf, voelt hij dat het woudorganisme hem wil absorberen en zijn eigenheid wil vernietigen.

Het opvoeren van mythische helden in een onmenselijke omgeving leest als een metafoor voor de mens en het individu in tijden van collectivisering. Müller verplaatst de mens uit het centrum en stelt hem als kenbaar, bewust en individueel subject in vraag. De crisis van de klassieke held combineert zo de crisis van het humanisme en het klassieke drama met het totalitaire en onmenselijke karakter van het Sovjetcommunisme. Herakles wordt, net als de mens misschien, in de wereld geworpen zonder enige mogelijkheid of begrippenkader om vat op de zaak te krijgen of een relatie aan te gaan met een omgeving die volgens een andere orde opereert en daarom vijandig overkomt.²

Philoktetes 1979 is een andere tekst waarin een Griekse held, Philoktetes, aangegrepen wordt om een visie op de huidige tijd te formuleren. De beroemde Duitse archeoloog Heinrich Schliemann wacht in dit verhaal op de vernietiging van Troje, terwijl Odysseus, Philoktetes en Neoptolemus op het eiland Lemnos afgeleid worden door lust en vrouwen. Geen heldendom ontvouwt zich hier, er is alleen Schliemann, wachtend op de catastrofe die plaats zal vinden door massavernietigingswapens: “*die Neutronenbombe, die Traumwaffe der Archeologie, das Finalprodukt des Humanismus.*” (Müller, 2002, p. 10). De zelfvernietigende aard van de mens zit volgens Müller in diens economische en hebzuchtige denken dat een constante nood aan oorlog teweeg brengt, een rationaliteit die pas zal verdwijnen met de mens zelf. Müller verwees zelf naar een gereinigde wereld als een wereld zonder mensheid. Net zoals de neutronenbom Troje zal vernietigen en tegelijk blootleggen, zal de mens zichzelf uitroeien en tegelijk een ‘reine’ wereld voortbrengen, zonder mensheid zoals wij ze kennen (Lehmann, Primavesi, & Schmitt, 2003, p. 59). Deze posthumane toekomst betekent niet het einde van de mens als biologisch schepsel, maar wel een verschuiving in wat als menselijk wordt beschouwd en hoe de mens gepositioneerd wordt in de context van de wereld en het universum. (Hayles, 1999, p. 286)

Een vroegere versie van het Philoktetes-verhaal uit 1958, *Philoktetes*, blijft inhoudelijk dicht bij de oorspronkelijke mythe en de tekst van Sophocles. Philoktetes, die de boog van Herakles in zijn bezit heeft, werd door Odysseus achtergelaten op het eiland Lemnos omdat zijn

² Dit doet denken aan Samuel Becketts *Act without words I* (1956), waarin de acteur geworpen is in een setting die niet van hem afhankelijk is. Water, bomen, kisten bewegen op en rond de scène. De zaak draait verder, of hij er nu op ingaat of niet. Het is de hybris van de mens, het idee dat de zon voor hem of haar opgaat, die hem niet in staat stelt op gepaste manier met de wereld om te gaan en die eveneens leidt tot gevoelens van machteloosheid en wanhoop. Krampachtig probeert de mens toch controle te krijgen op zijn omgeving, door middel van consumptie, regels, politiek of oorlog.

geïnfecteerde voet te hard stonk en de vloot het reizen haast onmogelijk maakte. Na tien jaar oorlog in Troje, keren Odysseus en Neoptolemus terug naar Lemnos om Philoktetes om hulp te vragen bij het winnen van de oorlog. Door Neoptolemus in een impulsieve bui Philoktetes te laten doden, verandert Müller het oorspronkelijke verhaal drastisch. Daarop laat hij Odysseus de gebeurtenissen zo verdraaien dat de Trojanen beschuldigd worden van de moord. Odysseus' ingreep op de perceptie maakte van een fout een middel voor zijn eigen doel. De absurditeit van sommige handelingen en hun transformatie in de perceptie door middel van propaganda wijst op macht van het discours ten opzichte van de feiten. De winnaar van het conflict in *Philoktet* – Odysseus, het symbool van de menselijke rede – geeft niet om eer, maar enkel om het systeem en de overwinning. Dood en verlies zijn deel van de oorlogsmachine waarvan ze zelf deel uitmaken (Gratzke, 2005, p. 24). In een brief aan de Bulgaarse regisseur Mitko Gotscheff, die als eerste *Philoktet* opvoerde, schreef Müller dat de figuur van Philoktetes voor hem een nieuw soort mens was, die zich bevindt in de lege ruimte tussen “*Tier und Maschine, in dem die Utopie einer menschlichen Gemeinschaft aufscheint.*” (Müller, 1983, p. 104)

In dezelfde brief benoemt Müller het theater als dé plaats waar een nieuwe mens geboren kan worden, hoe pijnlijk dit ook moge zijn (1983, p. 103). Philoktetes' fysieke handicap bepaalt zijn bestaan en verbindt zo zijn biologische leven met de samenlevingsvorm die dat leven aanneemt. Dit samenvallen van biologisch leven (*zoè*) en de – politieke – vorm van het leven komt overeen met wat Agamben de ‘*form-of-life*’, levens-vorm,³ noemt (2000, pp. 3-4). De vervlechting van het biologische (of breder: het materiële) en het politieke bevindt zich op het snijpunt tussen een dystopisch en een utopisch posthumanisme: de mens zoals wij hem kennen, zal moeten verdwijnen om de lege ruimte tussen dier en machine opnieuw te kunnen bezetten in een meer relationele manier, als deel van een groter geheel. Deze verbinding tussen natuur en cultuur – lichaam en politiek – binnen een niet-dualistisch continuüm is voor Rosi Braidotti de ‘*common denominator for the posthuman condition*’ (2013, p. 2).

Maskers

In *De Opdracht* (1979) functioneert het masker als een symbool van wat deze levens-vorm zou kunnen zijn, door zowel een afstand tot het individu te creëren als tegelijk een onlosmakelijk persona van het individu te zijn. De drie protagonisten, Debuissou, Galloudec en Sasportas, zijn door de Franse revolutionairen naar Jamaica gestuurd om de slavernij onder de Britse koloniale macht te beëindigen door een slavenopstand te starten. Bij aankomst zetten zij hun (zwarte) masker op om zich ongemerkt onder lokale bevolking te kunnen bewegen. Sasportas is de enige van Afrikaanse afkomst van de drie, waardoor het zwarte masker voor hem oorzaak is van groot ongemak, aangezien er niet voldoende afstand is tussen hem en zijn ‘persona’. “*Ich weiß, daß du der schwerste Rolle spielst. Sie ist dir auf den Leib geschrieben.*”, begrijpt ook Galloudec (Müller, 2002, p. 19). Dit kan vrij letterlijk genomen worden, wanneer Agambens visie op identiteit en persona bekeken wordt om deze situatie nader te begrijpen. Deze vergelijkt de afstand tussen het masker (*persona*) en het individu met de afstand tussen de sociale rollen en persoonlijke identiteit (Agamben, 2011, p. 46). In het

³ In navolging van Agambens *forma-di-vita* kies ik voor de schrijfwijze levens-vorm, waar het koppelteken de twee aspecten van dit fenomeen, het leven (*zoè*) en de vorm (*bios*), met elkaar verbindt in één geheel. Zo staat de talige constructie dichter bij de betekenis.

geval van Sasportas valt zijn fysieke identiteit samen met zijn persona. Zijn masker dat zijn rol in het conflict, maar ook binnen de tekst bepaalt, brengt zijn politieke en biologische functies samen in een wrange versie van de levens-vorm.

Agambens ideeën rond identiteit en persona werpen eveneens een interessant licht op de politieke implicaties van de verhouding tussen deze twee polen. Hij stelt dat hedendaagse democratieën en totalitaire systemen de identiteit van het individu reduceren tot fysieke, biologische gegevens door het algemene gebruik van biometrische data zoals vingerafdrukken, DNA en irisscans als een middel tot identificatie (Agamben, 2011, p. 51).⁴ Deze identificatiemethode vereist paradoxaal genoeg geen ware identiteit van het individu en is een radicaal voorbeeld van het punt waarop in de biopolitiek het politieke en het fysieke lichaam samenvallen. Totalitaire regimes dringen eveneens een objectieve identiteit op aan hun burgers, wat resulteert in een mechanische samenleving en een verwerping van subjectiviteit.

“*Wir starrten schweigend unsere Masken an / Und jeder war allein in seiner Haut.*” (Müller, 2002, p. 219) Deze zinnen uit *Wolokolamsker Chaussee III* verbinden het masker met de onpersoonlijke identiteit van de revolutie en haar gewelddadige activiteiten. Het masker als repressief middel reduceert het individuele subject. Deze toegewezen identiteit heeft niets te maken met sociale rollen van het individu, maar wel met een objectieve, louter biologische zijde van het naakte leven (Agamben, 2011, p. 53). Het gebruik van maskers toont de discrepantie – of in het geval van Sasportas het gebrek daaraan – tussen de subjectieve identiteit en het posthumanistische concept van de objectieve identiteit zoals het ook in *Mauser* omschreven wordt: “*Nämlich der Mensch ist unbekannt. ... der unbekannt hinter den Masken. ... Werden wir wissen, was das ist, ein Mensch.*” (Müller, 2001, p. 253). De verplichte verspreiding van de objectieve – biometrische – identiteit die we vandaag waarnemen (zo is de vingerafdruk nu onderdeel van het paspoort in Europa en de VS), betekent niet dat de maskers verdwenen zijn. Integendeel, er is een vermenigvuldiging van het aantal maskers dat één levend wezen kan aannemen als gevolg van het verdwijnen van het eerdere *persona*, dat nog in relatie stond de positie van een bepaald individu in de samenleving. De objectieve identiteit is als een mal waar vele vormen op passen (Agamben, 2011, p. 53).

Müllers Hamlet in *Hamletmaschine* staat net zoals Sasportas weigerachtig tegenover het opnemen van zijn rol. Hij kent hem van buiten, net zoals de structuur en het verloop van het stuk dat zijn leven is. Als een subject probeert hij zich te bevrijden van het dwingende karakter van de tekst en de traditie, maar deze opgave blijkt uiteindelijk te zwaar. Uiteindelijk kiest hij voor de weg van de minste weerstand en schort hij zijn eigen bewustzijn op ten voordele van zijn functie door het masker van zijn personage ‘Hamlet’ op te zetten (Fischer-

⁴ De vingerafdruk werd tot voor kort enkel gebruikt in criminele context, net zoals vroeger de pasfoto die een neutrale en frontale blik ter identificatie vraagt, enkel werd genomen bij inhechtenisneming. Suggesties in de Belgische politiek om DNA bij de geboorte van elk kind af te nemen horen thuis in dit rijtje van ‘normalisering’ van criminele identificatiemiddelen die elk mens van bij de geboorte als potentiële misdadiger beschouwt. We schuiven dus van het principe ‘onschuldig tot het tegendeel bewezen is’, op naar een omgekeerde situatie waarin we geboren zullen worden met een schuld waartegen we ons tijdens het leven constant zullen moeten verzetten (Agamben, 2011, pp. 50-52).

Lichte, 2001, p. 345). De radicaliteit van Müllers Hamlet wordt duidelijker wanneer het essay *Théorie du Bloom* van Le Comité Invisible hiermee in verband gebracht wordt. Deze tekst bespreekt de verschillende eigenschappen van een nieuwe vorm van mens-zijn in een laat-kapitalistische spektakelmaatschappij. Het spektakel heeft volgens Le Comité Invisible de gezichten van de mensheid verstard, “*jusqu’à devenir eux-mêmes semblables à des masques*”. Diegene die echter uit eigen beweging beslist een masker te dragen als bevrijdende daad, stelt een radicaal subversieve handeling door utopie en dystopie met elkaar in verwarring te brengen in een complexe neutraliteit. (Invisible, 2000, pp. 78,80).

Een generisch individu

Le Comité Invisible zoekt net als Müller en Agamben naar een mensbeeld dat aangepast is aan zijn tijd en tegelijk een utopische belofte inhoudt.⁵ Waar Braidotti en andere posthumanistische theoretici zoals N. Katherine Hayles vasthouden aan het subject, laten Agamben en Müllers posthumanistische levens-vorm dit los. Het verlies aan subjectiviteit en de vervanging door een objectieve identiteit zijn tegelijk het resultaat van een verdrukkend – kapitalistisch of communistisch – regime en de enigmatische utopie van een wereld voorbij een centraal geplaatste mensheid. Zulk een generisch individu laat ruimte voor een nieuwe vorm van subjectiviteit of individualiteit. Voor zowel Müller als Agamben is dit generische individu in essentie politiek. Deze laatste ontwikkelde in *The Coming Community* de notie van het *whatever singularity* als generisch alternatief voor het humanistische subject (2007). De *whatever singularity* functioneert zoals een voorbeeld: het is een singuliere entiteit, die tegelijk naar alle andere dingen verwijst (Wall, 1999, p. 127).

Dit is te vergelijken met het personage uit *Mauser* dat individueel handelt, maar niet kan verhinderen dat het tegelijk voor en met het collectief mee handelt. ‘Ik’ en ‘wij’ zijn nog steeds verschillende betekenaars, maar hun betekenis is niet langer van elkaar te onderscheiden: “*Du weißt was wir wissen, wir wissen was du weißt.*” (Müller, 2001, p. 255) Dit conflict speelt ook in de dramaturgie van bijvoorbeeld *Landschaft mit Argonauten* (1982), waarin de personages oplossen in de tekstmassa of *textscape* (Lehmann & Jürs-Munby, 2007, p. 146) en hun identiteit als individu zodus verliezen. Het *whatever singularity* is een puur zijn in taal en representatie (Wall, 1999, p. 121). Dit resoneert bij Müller met het grammatische spel met ‘ik’ en ‘wij’ in de aanduiding van de personages in *Mauser*. Het initiële onderscheid tussen de spreekinstanties ‘A’, ‘Koor’ en ‘A(koor)’ wordt troebel en zo wordt het onderscheid tussen de spreekposities onduidelijk. Dramaturgisch staat de anonieme naam ‘A’ zo voor het generische individu, het verwijst tegelijk naar zichzelf en naar de gemeenschap (Lescot, 2001, p. 191). Het kan letterlijk eender wie geweest zijn, werkelijk ‘whatever’.

“*Tausend Hände an unserer Kehle war/ Gegen den Zweifel an der Revolution kein/ Andres Mittel als der Tod des Zweiflers / ... / Und wir töteten ihnen mit meiner Hand.*” (Müller, 2001, p. 249).

⁵ De nieuwe levens-vorm van het Comité Invisible is de ‘*Bloom*’, naar James Joyce’ personage uit *Ulysses*.

Dit citaat brengt ons terug naar de wrange kritiek op het revolutionaire communistische regime die Müller doorheen *Mauser* uit. In een quasi permanente uitzonderingstoestand of noodtoestand, offerden de Sovjet-Unie en de DDR het individu op ten voordele van het gemeenschappelijke en het ideologische (Riedl, 2009, p. 368). Müllers eigen houding ten opzichte van het regime bleef echter steeds ambigu. Zijn interesse in denkers zoals Ernst Jünger die tijdens de Tweede Wereldoorlog verbrand raakten en zijn beslissing om in de DDR te blijven ook al had hij de mogelijkheid te vertrekken, zijn beide typerend voor Müllers tussenpositie (Riedl, 2009, p. 354). Hij had zware bedenkingen bij het politieke systeem in eigen land, maar had deze net zo goed over andere (niet communistische) regimes. Net zoals de dialectiek in zijn werk, die steeds zaken ontrafelt maar nooit bevestigt, blijft Müllers persoonlijke politieke zoektocht wisselen tussen utopie en dystopie.

Als klassiek Brechtiaans leerstuk kan *Mauser* gelezen worden als een pleidooi voor de revolutie, collectiviteit en opoffering, maar de tekst kan evenzeer gelden als een vlijmscherpe analyse van de opslorpende collectiviteit die het individu en andere vijanden uitroeit. Het gecollectiviseerde individu raakt van zichzelf vervreemd en begint uit elkaar te vallen. “*Und am Abend sah ich mein Gesicht/ Das mich ansah mit nicht meine Augen/ Aus dem Wandspiegel, der vielmal geborsten war.*” (Müller, 2001, p. 251) De spreekpositie ‘A’ wordt tot wanhoop gedreven en representeert de ‘sparagmos’ van het subject in “*a system of iron discipline in which the individual is transformed into a mechanical instrument devoid of any autonomy.*” (Riedl, 2009, p. 359) “*Ich bin ein Mensch, der Mensch ist keine Maschine. / Töten und töten, der gleiche nach jedem Tod/ Konnte ich nicht. Gebt mir den Schlaf der Maschine.*” (Müller, 2001, p. 256) Net zoals Hamlet laat dit personage zijn subject en menselijkheid achterwege en kiest het voor de neutrale rust van het automatische en generische van de machinemens.

De bureaucratische variant van dit verlangen naar mechanisering en automatisering van het leven, vinden we in *Wolokolamsker Chaussee IV*. Een van de twee partijfunctionarissen die in deze tekst opgevoerd worden, is vergroeid met zijn bureau, het ultieme symbool van de bureaucratie. Hij verliest zijn autonome bewustzijn en valt volledig samen met het staatsapparaat. Deze tekst is niet toevallig gebaseerd op Franz Kafka’s personage Gregor Samsa uit *De gedaanteverwisseling* (1915).

“*Ich war mit meinem Schreibtisch fest verwachsen / Und fest mit mir verwachsen war mein Schreibtisch / ... / Der Kommunardentraum Vom Ich bis zum Wir / ... / Die Hochzeit von Funktion und Funktionär / Bis daß der Tod uns scheidet.*” (Müller, 2002, pp. 234-235)

Müller spaart ook het kapitalisme niet wanneer het erop aankomt het mechanische karakter van machtsstructuren te analyseren. In *Wolokolamsker Chaussee V* nadert het einde van de DDR en maakt hij meteen duidelijk dat de mens geknecht zal blijven onder een totalitair systeem. In plaats van de beloofde vrijheid van het kapitalistische Westen, zal de repressie en mechanisering gewoon vanuit andere hoek komen.

“Was geht mich euer Sozialismus an / Bald schon ersüuft er ganz in CocaCola /... / Weißt du ob du darunter noch ein Mensch bist.“ (Müller, 2002, pp. 244-245)

De machinemens 1: nieuwe fysieke constellaties

“De lichamen hebben een tijd, de machines een andere. De kou van de onderontwikkeling, is een bruiloft tussen mens en machine.” (Müller, *Nieuws uit Moskou*, 1990b: 266)

“Das ist so eine Legende, dass es Individuen gibt. Das sind doch alles nur Maschinenteile. Wenn die Maschine anders gepolt wird, dann arbeiten die anders. Das war vorher so, das wird auch jetzt functionieren.”(s.n., 2009, p. 4)

Traktor, een vroege tekst die pas zijn finale vorm kreeg in 1974, verwijst naar de tractoren die in de Sovjet-Unie mijnevelden uit de Tweede Wereldoorlog moesten omploegen, op zoek naar achtergebleven mijnen. Vele boeren die de opdracht kregen deze maatregel uit te voeren, werden verminkt voor het leven. De protagonist in *Traktor* verloor zo enkele van zijn ledematen en wordt bezocht in het ziekenhuis nadat hij tot nationale held werd uitgeroepen. Deze verering van de arbeider – hoe beklagenswaardig zijn of haar situatie ook moge zijn – doet denken aan de cultus rond Stachanov. De arbeider Stachanov werd geprezen voor zijn extreem intensieve arbeid. Hij kon volgens – de overigens onware – mythe een veelvoud dragen van wat de andere arbeiders konden sjouwen en werd zo tegelijk een voorbeeld én een argument om de quota voor de rest te verhogen. De ironie van dit verhaal gaat verder in *Traktor* waar het slachtoffer een held wordt tegen wil en dank, omwille van zijn fysiek verminkte lichaam.

“Bleiben Sie hier. Hier können Sie was lernen. Hier wird der neue Mensch erfunden. Der Maschinenmensch. Wie wär ‘s mit einer Probe.”

“An die Prothese gewöhnst du dich. Sie machen gute Prothesen jetzt.” (Müller, 1996b, p. 16)

De prothese is hier een toonbeeld van de machinalisering van de mens onder het communistisch bewind, met de *Maschinenmensch* als resultaat. De levens-vorm van het hoofdpersonage brengt opnieuw politiek en biologie samen, aangezien de ingrepen in zijn fysieke constellatie een politieke oorsprong en functie hebben. Arbeid staat in functie van het groter geheel en verminking geldt als bewijs van inspanning en inschrijving in dit systeem. De vervreemding van arbeid en productie waarvan Marx het kapitalisme als oorzaak ziet, wordt binnen deze constellatie de vervreemding van het eigen lichaam als een resultaat van werk.

De afkeer van het eigen lichaam ten voordele van de machine is wat in *Cement* nagestreefd wordt in de hoop een oude cementfabriek weer op te starten. In het eerste hoofdstuk *Slaap der machines* ijvert een machinist voor het heropenen van de oude fabriek. Hij ziet zichzelf

zodanig als een schakel in het productieproces dat hij weigerachtig staat tegenover een zelfstandig bestaan.

“Zeig mir einen Fleck. Bei den Maschinen werd ich zur Maschine. ... Maschinen sind Maschinen. Und das hört auf kein Geschwätz.“ (Müller, 2001, p. 382)

Hoewel niet helemaal dezelfde als bij Hamlet of ‘A’ in *Mauser*, is de drang van de arbeider om als een machine te worden, te plaatsen in dezelfde zoektocht naar betekenis in een posthumanistische wereld. Alle drie omhelzen ze de machinemens als nieuwe levens-vorm. De vraag naar hoe vrijwillig deze keuze is, blijft evenwel open. Müllers typerende ambivalentie tussen vrijheid en verdrukking, tussen bovenbouw en onderbouw is hier aan het werk. De wens van de personages om te versmelten met de machine wordt steeds genuanceerd door de analyse van het diepgewortelde staatsapparaat dat de mens niet enkel in haar macht heeft, maar deze ook kan vervangen. Vreemd genoeg lijkt de planeconomie daardoor erg hard op de Fordistische of Tayloristische behandeling van de arbeider uit het kapitalisme, die uiteindelijk nog verder zal gaan en de mens in bepaalde fases van de productie volledig zal vervangen door robots. De industriële vervanging van mankracht en een groeiend apparaat dat zonder menselijke aanwezigheid ook kan bestaan, worden evneens treffend weerspiegeld in Müllers ideeën over moderne oorlogsvoering. Of zoals hij het in *Cement* gevat stelt: *“der Mauser kann der Remington nicht mehr ersetzen“* (Müller, 2001, p. 408).

De machinemens 2: ontmenselijkte oorlogsvoering

Oorlog is één van de belangrijkste thema's bij Müller. Zijn persoonlijke ervaringen en zijn analyses van politieke systemen en strategieën die achter oorlog opereren, lopen als een rode draad doorheen zijn oeuvre. David Lescot ziet een staat van oorlog in heel het werk van Müller. De feitelijke oorlogsdaden die zich in de verhalen voordoen zijn slechts symptomen van een algemene situatie (Lescot, 2001, p. 216). Behalve de gruwelijke fysieke gevolgen, de degradatie van de soldaat tot een nummer in de statistieken en de betwijfelbare ideologieën die erachter zitten, bevindt zich in Müllers oorlogsvisie een scherpe kritiek van wat een posthumane oorlogsvoering genoemd kan worden. Hij vermeldt geregeld de evolutie van een man tegen man type van oorlogsvoering naar een ontmenselijkte oorlog, waarin tanks, bommen en vliegtuigen het zwaartepunt vormen. In één van zijn gesprekken met de West-Duitse cineast Alexander Kluge, zegde Müller het als volgt: *“First the horses, and then the human beings, are marginalized, and finally only the machines remain.”* (Kluge & Müller, 1993) Tijdens hetzelfde gesprek formuleert Müller de evolutie van de oorlogsvoering nog op een andere manier. In de Eerste Wereldoorlog waren het arbeiderslegers die tegen elkaar ten strijde trokken, waarbij de aristocratie te paard ging. Deze aristocratie ziet hij later nog vertaald in de vroege fase waarin de tankeenheden hun introductie deden in de Tweede Wereldoorlog, maar de arbeiders zijn uit het leger verdwenen: militairen zijn koelbloedige professionals geworden. Hierdoor ontstond een ander soort oorlog, waarin slachtoffer en moordenaar van elkaar losgekoppeld werden (Kluge & Müller, 1993).

In teksten als *Hyena* en *Wolokolamsker Chaussee I*, staat de tank symbool voor deze nieuwe manier van oorlogsvoering. De mens is onzichtbaar geworden, verborgen in tanks en vliegtuigen, nadat hij al ondergronds was gedoken in de loopgraven. “*Das Gespenst im Panzerturm*” (Müller, 2002, p. 219), omschreef Müller de tankbestuurder. *Wolokolamsker Chaussee I* beschrijft een situatie van belegering in de strijd tussen het Duitse en het Rode leger. Het gaat om de beruchte *Kessel*, de belegering van Leningrad die 871 dagen duurde. De soldaten van het Rode leger vrezden het Duitse rollend materieel, vrijwel het enige beeld dat ze hebben van hun tegenstander.

“*Ein Horizont aus Panzern ist der Deutsche / Der auf dich zufährt So Ein Himmel aus / Flugzeugen ist der Deutsche Und ein Teppich / Aus Bomben der sich über Rußland legt.*“ (Müller, 2002, p. 87)

De soldaten in de loopgraven worden in confrontatie met de tanks erg kwetsbaar. Het onderscheid tussen de aristocratische pantsereenheden en de veldtroepen van de lagere klassen weerspiegelt de twee richtingen die de ontmenselijkte oorlogsvoering uitgaat. Enerzijds verdwijnt de mens achter de machine en de technologie, anderzijds wordt hij erg kwetsbaar voor deze nieuwe wapens die op elk moment van overal kunnen toeslaan. Niet enkel militairen zijn kwetsbaar, ook de civiele bevolking die opgeofferd wordt als ‘collateral damage’. Deze slachtoffers kunnen nergens heen, ze zijn omsingeld door een onzichtbare vijand, wat bij Müller leidt tot paniek bij de strijdkrachten. “*Soldaten sprangen aus den Gräben tauchten / Zurück in ihre Gräben wie Puppen am Draht.*“ (Müller, 2002, p. 91).

Müller maakt eveneens gewag van de evolutie van een veldslagenoorlog naar een bureaucratische strijd waarin een handtekening, een telefoongesprek of een druk op de knop beslissen over duizenden levens. Elk persoonlijk contact met slachtoffers wordt vervangen door een onpersoonlijk systeem.

“*Merkst du jetzt daß du / Auch nur ein Rädchen bist und eine Schraube / In unsrer Sowjetordnung ... / Und neu Wunden geschlagen mit Papier / Mit Schreibmaschinen und mit Kaderakten/ In unsern Ämtern und Büros im Namen / der Sowjetordnung ...*“ (Müller, 2002, p. 202)

Het toenemende militaire gebruik van robots, drones of UAV's (unmanned aerial vehicles) en UGV's (unmanned ground vehicles), lange afstandsraketten, raketschilden en dergelijke meer, lijkt Müllers inzichten te bevestigen. Een nieuwe posthumane en posthumanistische oorlogsvoering verbreekt het verband tussen de operator en het slachtoffer door de mediatie van de technologie (Braidotti, 2013, p. 9). Oorlog wordt zo een onpersoonlijke strijd tussen bureaucraten en burgers, beide als poppen van dezelfde onzichtbare meester.

De marionet als ideaal

De levens-vorm als generisch of collectief individu is eveneens aanwezig in de poppen en marionetten die Müllers teksten bevolken. *NACHTSTUK*, *Hamletmaschine* en nog verscheidene andere werken, plaatsen levende en niet-levende figuren naast elkaar. Heinrich

von Kleists *Über das Marionettentheater* (1810), waarin op enigmatische wijze de marionet als ideaal van elegantie, schoonheid en intelligentie wordt voorgesteld, is dan ook niet ver weg. Het bewustzijn moet opgeschort worden om dit punt te bereiken: “*the human frame attains this state of aesthetic grace only by being inhuman.*” (Ridout, 2006, p. 16) Müllers machinemens vertoont veel gelijkenissen met von Kleists marionet.

Naast drie personages verbonden aan het Duitse hof, Gundling, Wilhelmine en Friedrich, voert Müller in de tekst *Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei* drie grote figuren uit de Duitse (theater)geschiedenis op. Lessing, Schiller en von Kleist waren in Müllers visie intellectuelen die door de drang naar macht van anderen beknot werden. Zo gaat het ook met het hoofdpersonage in von Kleists stuk *Michael Kohlhaas*, waarnaar omwille van deze gelijkaardige inhoud verwezen wordt in het hoofdstuk *HEINRICH VON KLEIST SPIELT MICHAEL KOHLHAAS* uit *Leben Gundlings ...*. De historische context van von Kleist die zelf niet tevreden was met de Pruisische absolutistische monarchie en die teleurgesteld was in de resultaten van de Franse Revolutie, doen denken aan Müllers eigen situatie. Net als verscheidene andere kunstenaars die initieel de communistische droom deelden, leefde Müller onder een totalitair communistisch regime dat van de oorspronkelijke uitgangspunten van de revolutie weinig waar maakte. Kleist, Lessing en Schiller becommentarieerden allen het establishment en droegen daar ook de gevolgen van. Müller verandert hen in *Leben Gundlings...* in poppen, inerte figuren die geblokkeerd zijn en niet kunnen ontsnappen. Alle poppen worden aangerand door het personage von Kleist. Müller zag von Kleists marionettentheater als een “*eerste stap tot de afschaffing van de mens in zijn schepping, de technologie uit zijn tijdruimte in de ruimtetijd, is de bruiloft van mens en machine.*” (Müller, 1990, p. 273)

In *Leben Gundlings ...* is de transformatie van grote en kleine figuren uit de geschiedenis het gevolg van een repressief regime en niet het resultaat van een constructieve zoektocht naar het ideaal van de marionet. Von Kleists ideaal werd hier dus op een onorthodoxe manier bereikt. Deze constructie door deconstructie is essentieel voor denkers als Agamben, maar biedt, zoals deze analyse poggde aan te tonen, ook een interessante invalshoek voor een lezing van Müller. De posthumanistische levens-vorm die in *Leben Gundlings ...* en in alle hierboven vermelde teksten en ideeën gepresenteerd werd, bevindt zich eveneens op dat snijpunt van constructie en deconstructie. De pop, het masker, de tractorbestuurder met de prothese, de meubelmens, de machinemens, allen zijn het voorbeelden van een levens-vorm die schippert tussen zijn en niet-zijn. Het is een aanklacht van Müller tegen het gevoel van noodzakelijkheid, dat heerst in de geschiedenis. Zijn personages bezwijken onder een zware druk die vanuit verschillende hoeken komt en smeken om even niet te kunnen zijn. De *Maschinenmensch* als dystopische uitweg is daarom ook een utopie, een uitweg uit de inwaartse, spiraalvormige beweging van de geschiedenis, weg van de opium van consumptie en luxe.

“*Was wir brauchen, ist mehr Utopie. Und das ist gefährdet, die Utopie hier. Vor allem der Wille zur Utopie ist in der Gefahr, durch Alltag paralysiert zu werden, und da muß man aufpassen.*“ (Müller, 1996a, p. 174)

Bronnen:

- Agamben, G. (2000). *Means without Ends: Notes on Politics* (V. Binetti, C. Casarino, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2007). *The coming community* (M. Hardt, Trans.): Minneapolis (Minn.) : University of Minnesota press.
- Agamben, G. (2011). *Nudities* (D. Kishik, S. Pedatella, Trans.). Stanford (CA): Stanford University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge (UK): Polity.
- Fischer-Lichte, E. (2001). *History of European drama and theatre*: London ; New York : Routledge.
- Gratzke, M. (2005). Philoktet, Odysseus, Neoptolemos, Ajax: Anmerkungen Zu Politischer Rationalität, Terror Und Empfindsamkeit Bei Heiner Müller. *German Life and Letters*, 58(1), 22-40.
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Kluge, A., & Müller, H. (1993). *Anti-Oper, dctp*.
- Le Comité Invisible (2000). *Théorie du Bloom*. Paris: La fabrique éditions.
- Lehmann, H.-T., & Jürs-Munby, K. (2007). *Postdramatic theatre*: New York (N.Y.) : Routledge.
- Lehmann, H.-T., Primavesi, P., & Schmitt, O. (2003). *Heiner Müller Handbuch Leben, Werk, Wirkung*: Stuttgart Metzler.
- Lescot, D. (2001). *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: éditions Circé.
- Müller, H. (1983). Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet. In H. Müller (Ed.), *Herzstück* (pp. 102-109). Berlin.
- Müller, H. (1990). *Last Voyage* (M. Otten, Trans.). Amsterdam: International Theatre and Film Books.
- Müller, H. (1996a). *Gesammelte Irrtümer 1: Gespräche und Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Müller, H. (1996b). *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin: Rotbuch Verlag.
- Müller, H. (2001). *Die Stücke 2*. Frankfurt am Mail: Suhrkamp Verlag.
- Müller, H. (2002). *Die Stücke 3*: Frankfurt am Main : Suhrkamp.
- Ridout, N. (2006). *Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Riedl, P. P. (2009). Time and Tragedy, Violence and Irregularity: Heiner Müller reads Carl Schmitt. *Germanic Review*, 84(4), 353-380.
- s.n. (2009). Müllers Beste. *Theater Heute*, 6(1), 4-7.
- Wall, T. C. (1999). *Radical passivity Levinas, Blanchot, and Agamben*: New York, N.Y. State University of New York Press.