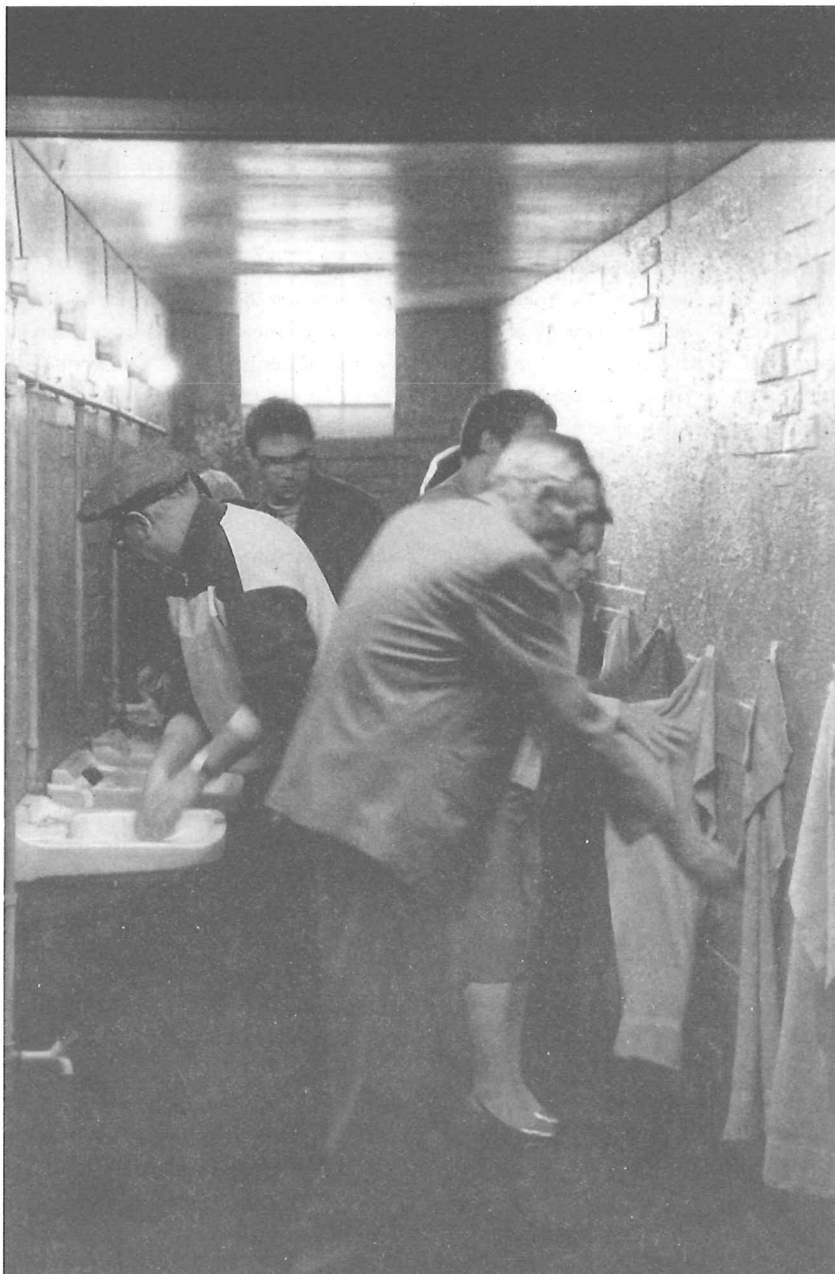


# Engelengezang uit de hel

*De cultproductie Murx... van de Zwitserse musicus en regisseur Christoph Marthaler is een 'Merzbild', een collage gemaakt van 'afval'. Is Murx... meer dan een gevatte satire over 'Zehnzucht' en nationalisme? vraagt Marleen Baeten.*



“Wij zaten zonder illusies op de Prenzlauer Berg, zoals in een transitruimte.” Frank Castorf, in 1951 geboren in Oost-Berlijn en sinds twee jaar artistiek leider van de Berlijnse Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz, beschrijft het verschil tussen de ervaringen van zijn generatie en die van mensen als Heiner Müller, Volker Brau en Wolf Biermann of van de Westduitse ‘68-ers. “De enen wilden weg met een uitreisvisum, maar ze wilden niet naar Helmut Kohl; ze zagen West-Duitsland als poort naar de Amazonas. De anderen wilden absoluut blijven, de kont op de Prenzlauer Berg en Utopia in het hoofd.”

Musicus en regisseur Christoph Marthaler werd in hetzelfde jaar als Castorf geboren, maar dan in Zürich. In zijn Berlijnse debuut van 1993, bij de Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz, schetst hij een levensgrote illusievolle transitruimte. In een immense hall of refter zitten elf figuren aan kleine tafels die netjes langs een breed middenpad geschikt zijn. Hun ordelijke positionering in de ruimte, frontaal of in profiel, kan niet beletten dat het meteen opvalt dat ze compleet uitgeblust zijn. Tegen de hoge, met bruine unalut betimmerde zijwanden staan kleine roestige radiatoren. Vooraan rechts imponeren drie grote oude bruinkoolovens. Links, vlak bij het loketvenstertje in de bruine wand, bevinden zich een piano en een zetel. Langs beide zijden sluit een ventilator van fabrieksgrootte het geheel af. Mannen en vrouwen hebben elk hun toiletten links en rechts van de centraal geplaatste lift in de achterwand. Hoog boven die lift hangt een klok. Daarnaast prijkt de tekst: Damit die Zeit nicht stehenbleibt. Al na enkele minuten klettert er regelmatig een letter naar beneden. De klok staat stil op een onmogelijk uur: de grote wijzer wijst twee minuten voor het uur aan, de kleine is drie uur al voorbij.

Voor hij in 1993 *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend* regisseerde in Berlijn was Marthaler nog een onbekende. Een jaar na de première is deze productie een cultfenomeen geworden. “Het grootste gevaar bestaat erin dat we

**Murx..., Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Gregor**

in de mode komen”, zei Castorf tijdens een interview met *Der Spiegel* (27/12/93) over de produkties en de maatschappelijke positie van de Berlijnse Volksbühne. Castorfs woorden zouden ook wel eens van toepassing kunnen zijn op Marthalers reeks ‘patriottische avonden’. In de loop van de geschiedenis is menige kritische vernieuwing ontzenuwd door inkapseling, herhaling, nabootsing. Maar laten we niet vooruitlopen op de feiten.

### Gemütlichkeit

Sinds de komst van Castorf vormt maatschappelijk en politiek engagement het waarmede van de Volksbühne Am Rosa-Luxemburg-Platz. Zo was de groeiende vreemdelingenhaat één van de uitgangspunten bij het maken van *Murx...* Mathias Lilienthal, dramaturg van de Volksbühne en zodoende ook van deze produktie, zei tijdens een ontbijtgesprek van het kunstenFESTIVALdesArts dat de traditie van het schrijven tegen de fascistische tendens in Duitsland onderbroken is. Daarom vielen zij terug op teksten uit de jaren twintig en van Paul Scheerbart (1863-1915). De titel van de produktie is trouwens een vers uit het gedicht *Indianerlied* van deze Duitse auteur die in 1892 het Berlijnse Verlag der deutscher Phantasten oprichtte. Zijn fantastische en kosmische verhalen in mondelinge voordrachtstijl waren in geen enkele literaire stroming onder te brengen. Niet in het minst omwille van hun ironische en satirische ondertoon wezen ze vooruit naar dadasme en surrealisme.

In het programmaboekje bij *Murx...* is het verhaal *Atlas, der Gemütliche. Ein Humanitätsmythos* opgenomen. Daarin vertelt Scheerbart hoe enkele grootmoedige filosofen vanuit hun verlangen om de oorlog af te schaffen te rade gaan bij de oude Atlas, drager van het hemelgewelf. Atlas geeft hen de raad ‘gemütlich’ te zijn, zich te oefenen in ‘dragen en verdragen’. De filosofen zetten zich aan het schrijven van boeken en pamfletten voor de vrede en tegen de rijkdom, veroorzaker van oorlog. De rijken blijken hen er zelfs geld voor te geven en de filosofen worden in hun geduldigheid wachten op het moment dat de rijken zichzelf zullen afschaffen zowaar even ‘gemütlich’ als Atlas. Ook de rijken leren ‘geduldig met de tijd’ te worden.

“Ieder krijgt zijn deel”, denken de goede rijke mensen. Alles blijft bij het oude en de filosofen sterven in vrede.

Marthalers aanpak van een produktie met vreemdelingenhaat als één van de vertrekpunten is even anarchistisch en ontluisterend als het verhaal van Scheerbart. *Murx...* is een collage van liederen, muziek, korte dialogen, moppen, gedichten, gezegden, veelzeggende gebaren en stiltes. Muziek en liederen, rijkelijk geplukt uit het socialistische, nationaal-socialistische, humanistische en christelijke repertoire, worden opgediend als een soort Duitse eenheidsworst. Een saus van ‘Gemütlichkeit’ - een woord dat in geen Nederlandse vertaling adequaat kan weergegeven worden - die een ontploffing van het kruisvat in de kiem moet smoren. Dat kruisvat bestaat uit verwijt en verweer (“Du hast den Hund vergiftet.” “Ich habe den Hund nicht vergiftet”), uit de irritante herhaling van steeds dezelfde mop, uit het in stilte proberen te bemachtigen van een betere plaats, uit het verdedigen van het eigen territorium, uit het onbeantwoorde streven naar erkenning, uit seksuele drift, uit weerzin en vernedering. Meerdere keren evolueert de manier waarop een lied gezongen wordt van sussend en troostend naar overtuigend en trots. De teksten mogen dan al een sterk nationalistische inhoud hebben, de manier waarop ze gezongen worden is eerder aandoenlijk dan bedreigend. De ware dreiging gaat uit van wat je tussenin te zien krijgt.

### Merz

In het programmaboekje zijn ook enkele teksten opgenomen van Kurt Schwitters (1887-1948), die als beeldend kunstenaar en dichter een eigenzinnige plaats innam binnen het dadaïsme. Deze internationale beweging in beeldende kunst en literatuur, die in 1916 het licht zag in het Cabaret Voltaire in Marthalers geboortestad, ontstond als een reactie tegen de gruwel van de Eerste Wereldoorlog. Pacifisme en internationalisme zouden de patriottische, nationalistische en ordelievende cultuur van de voorouders voor eens en altijd doen vergeten. Het ongebonden experiment en het spel werden verheven tot de meest vooraanstaande menselijke bezigheid. Bij het tot stand komen van de anonieme, collectieve kunst zou alleen

toeval een bepalende rol spelen. Men geloofde dat de kunst, door de orde van de (beeld)taal te wijzigen, in staat zou zijn om de structuur van de ervaring en dus ook de levensomstandigheden in het algemeen te veranderen.

In Berlijn ontwikkelde dada zich echter gaandeweg tot een openlijk politieke stroming die geheel ontdaan was van het mystiek-anarchistisch laagje dat de Zwitserse beweging had gekenmerkt. Jonge idealistische kunstenaars als George Grosz, Hannah Höch, John Heartfield en Otto Dix stelden zich links van de Weimar-regering op en maakten scherp hekelende kunstwerken waarvan de boodschap ook vandaag nog niet aan helderheid moet inboeten. Dit militante dadaïsme vinden we niet terug bij Kurt Schwitters, die in Hannover leefde en werkte ... tot 1933. Zijn eerder lyrische collages, assemblages en constructies die hij veelal samenstelde uit afvalprodukten waren blijkbaar even gevaarlijk voor het Derde Rijk als de openlijk politieke collages van zijn collega's in Berlijn.

Merz was de naam van het avant-garde tijdschrift dat hij tussen 1923 en 1932 uitgaf. Met dit vierletterwoord zou hij trouwens ook zijn gedichten en beeldend werk benoemen. ‘Merz’ was gewoon de tweede lettergreep van een krantekop die hij in een collage gebruikt had. Het volledige woord luidde ‘Commerz- und Privatbank’. Kenmerkend voor zijn aldus in 1919 ontstane ‘Merzbilder’ is het invoeren van herkenbare elementen in een vloed van vervreemding. Het gemeenschappelijk thema van de ‘Merz’-serie is de stad als compressor, als versterker van ervaringen.

Ik denk niet dat het woord ‘Merz’ ook maar iets te maken heeft met het woord ‘Murx’, een Duits slang-woord waarmee het mislukte produkt van een knutselaar wordt aangeduid. Toch is het verleidelijk om me voor te stellen dat Schwitters zich zou laten inspireren hebben door de associatie tussen de klankwoorden ‘Murx’ en ‘Merz’, waarbij ‘Merz’ dan zou staan voor de afval die hijzelf tot kunst verhief. Kunst bevredigt de argeloze toeschouwer nog minder dan dilettantisme, schreef Schwitters ooit. Dilettantisme kan je volgens hem omschrijven als een gebrek aan kwaliteit in de uitvoering (‘Murx’ dus). Dat wekt bij velen ergernis op. Kitsch daarentegen, volgens hem herkenbaar aan een gebrek aan kwaliteit in het denken,



Murx..., Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Gregor

kan op waardering van velen rekenen wanneer de uitvoering conform is aan de verwachtingen. Om iets te (h)erkennen als kunst moet je op de eerste plaats het denkproces als kwaliteitsvol erkennen. Door afval te gebruiken als materiaal sloot hij elke verwarring tussen kitsch en kunst uit. Ofwel ga je eraan voorbij, ofwel tracht je het denken achter het werk op het spoor te komen.

### Ritme

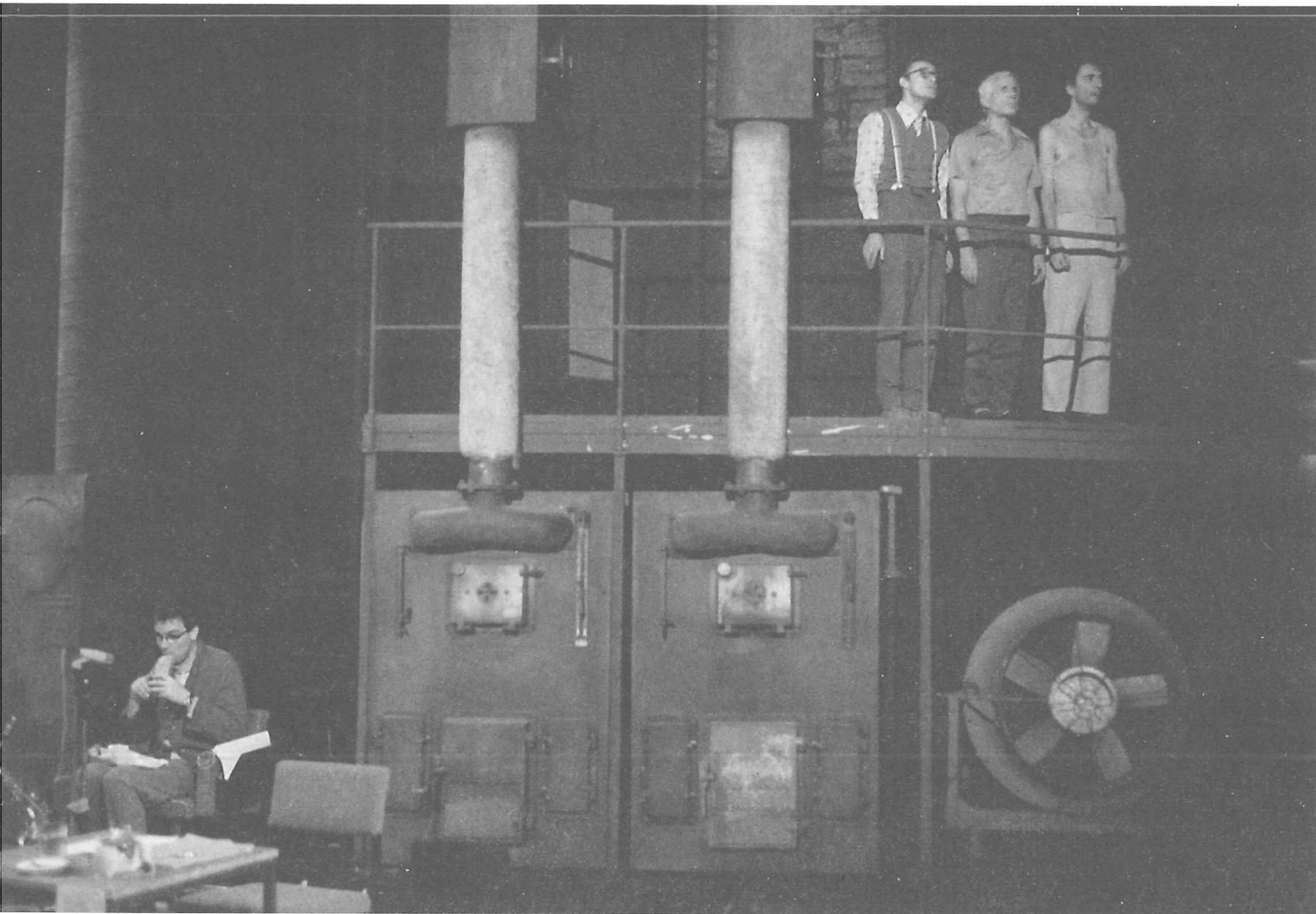
Zoals Schwitters in zijn 'Merzbilder' herkenbare elementen in de vloed van vervreemding invoerde, zo vinden we ook in Marthalers encensering een aantal ordenende elementen in de chaos. Naast de liederen zijn dat enkele veel weerkerende handelingen in het leven van een mens in onze samenleving. Ze hebben betrekking op voeding, hygiëne, gezondheid en administratie. Het eigene aan deze 'ordeningselementen' is dat alle figuren ze tegelijk uitvoeren, als in een strak gestructureerd ritueel. Meest op de spits gedreven is het ritueel van het handen wassen. Op een gongsignaal staat iedereen recht en plaatst zich in een lange rij op het middenpad. De liftdeuren schuiven open. Aan de linkerwand van de

liftruimte is een vijftal lavabo's gemonteerd; rechts hangen de handdoeken. De rij stommelt binnen om binnen de kortste keren weer op het middenpad te staan. Gedisciplineerd keert iedereen terug naar zijn eigen plaats, op de gezette vrouw met de zware boodschappentas na, die zich al gauw een plaatsje meer vooraan toegeëigend heeft.

De ordeningselementen herhalen zich, zoals het past voor een ritueel. Ook de mop, de ruzie, de anekdote, het gezegde, het uitdagerende gebaar, de vernederende handeling worden minstens één keer herhaald. *Murx...* is opgebouwd als een ritmische compositie van muziek, tekst en handeling, uitgevoerd door anonieme figuren. Op enkele kleine fragmenten na gebeurt er haast niets nieuws in de loop van de tweede helft van de twee uur durende voorstelling. De meest opvallende nieuwigheden zijn een virtuoos gespeelde aaneenrijging van populair geworden klassieke pianonummers door de figuur die ik 'de koster' noemde en een zichtbaar mislukkende, overjaarse variété-show door 'het koppel'. Kitsch en diletantisme. En uitzichtloosheid natuurlijk.

Het spook van de boodschapperigheid

loerde al een tijdje om de hoek. Het krijgt zijn kans op het ogenblik dat 'de conciërge' de bruinkoolovens even opent. Als uit de hel komt het gezang tevoorschijn. Uit de eerste oven klinkt het hemels vredig, uit de tweede oven militant wereldverbeterend. En wat kan daar anders uit voortkomen dan een nationalistisch lied (derde oven)? Veel tijd om je te ergeren aan zoveel doorzichtigheid krijg je niet. Wanneer de klanken van de meezingende groep uitgestorven zijn en de lichten langzaam doven spelen 'de conciërge' en 'de koster' een melancholische, op Arabische- en/of zigeunermuziek geïnspireerde melodie op saxofoon en accordeon, twee instrumenten die eerder in de voorstelling niet te horen waren. Ze worden ruw onderbroken door de gong en opnieuw aanfloepende TL-lampen. Na het zoveelste wasritueel neuriën de acteurs de melodie uit het *Kaiser-quartet* van Haydn waaraan het *Deutschland über alles* ontleend werd. Ze begeleiden zichzelf met vioolspelersgebaren. Wanneer kunst verwordt tot kitsch ligt de weg open voor fascisme, lijkt Marthaler te willen zeggen. De acteurs gaan over op het fluiten van de melodie en dat klinkt



Murx..., Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Gregor

helemaal niet meer zo gelijkstellig. Een acteur zegt: "Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt."

### Lichaam

Wanneer je je hoofdzakelijk laat leiden door opbouw en tekst ben je snel geneigd dit een typisch Duitse productie te noemen. Nationalisme steekt weliswaar overal de kop op, maar weinig staten beschikken over zulk een uitgebreid en varieëerd nationalistisch getint liederen-repertoire. Bovendien bevestigt de scenografie onze voorstelling van Oostduitse openbare ruimtes, fabrieken en instituten. Ook de figuren lijken zo weggelopen te zijn uit het Oostblok, zou je er haast ondoordacht aan toevoegen. Maar is dat ook zo? In elk geval wordt vooral in het tweede deel van de voorstelling duidelijk dat *Murx...* meer is dan een gevatte satire over 'Zehnzucht' en nationalisme.

Naarmate de fragmenten zich herhalen

wordt de tekst minder belangrijk. Terwijl handelingen tics worden treedt het lichaam van de acteurs meer en meer op de voorgrond. De acteurs die Marthaler rond zich verzameld heeft zijn niet alleen goede zangers en muzikanten. Het zijn op de eerste plaats mensen met een uitzonderlijk sterke lichamelijke uitstraling. Die lichamelijke aanwezigheid is zo sterk dat ze de immense ruimte en de haast geautomatiseerde handelingen van hun figuren overstijgt. De acteurs spelen geen geïndividualiseerd personage, maar versmallen evenmin tot abstracte figuren. Deze vorm van acteren die ik eerder 'aanwezigheid' dan 'spel' zou noemen krijgt in de regie van Marthaler, die veel oog heeft voor pauzes in tekst en muziek, alle kansen.

Zeer opvallend is de manifeste aanwezigheid van het onderlichaam. Aan naakt op de scène zijn we al lang gewend geraakt, maar bij het zien van een marginale figuur met een slecht passende

broek die halverwege de billen hangt bekruipt je plaatsvervangende schaamte. Je vraagt je af wat een mens zo kan afstompen dat hij zijn existentiële fierheid verliest. Bij het zien van een volwassen idioot die men in zijn natte broek laat zitten krijg je dezelfde gevoelens van weerzin en opstandigheid die de televisiebeelden van de verwaarloosde mentaal gehandicapte kinderen in de Roemeense tehuizen opriepen. De opstandigheid wordt compleet wanneer je ziet hoe 'de seut' misbruik maakt van de onbeholpenheid van de idioot om hem te vernederen. Tegelijk voel je dezelfde weerzin die haar aanzette tot handelen.

Het zijn maar enkele voorbeelden, maar het zijn er voldoende om een snelle en afstandelijke interpretatie te verhinderen, alsof *Murx...* alleen maar tegen een simplistische vorm van nationalisme zou ingaan. De inhoud 'verruimen' tot een hekeling van de kleinmenselijke bekrompenheid van de kleinburgerij, een

populair thema bij nogal wat post-68-intellectuelen, gaat evenmin op. Of ze er nu kleinburgerlijk of marginaal uitzien, alle figuren bewaken hun stoel en hun (deel van de) tafel als hun persoonlijk bezit, als hún territorium. Allemaal trachten ze hun deel van de koek te pakken te krijgen. Allemaal bedelen ze op hun eigen subtiële manier om erkenning. Allemaal willen - of moeten? - ze erbij horen. Zelfs de meest marginale figuren participeren aan de rituelen van handen wassen en papieren invullen. Allen vinden soelaas en een zeker gevoel van trots tijdens het zingen van de liederen.

### Vreemd

De manier waarop kleinmenselijke behoeften en neigingen op de scène worden gezet is in *Murx...* van een bedreigende echtheid. Julia Kristeva heeft het in navolging van Freud over een 'verontrustende vreemdheid' die ontstaat wanneer de grenzen tussen fantasie en werkelijkheid vervagen. Via de verbazing kan dan een identificatie met het andere tot stand komen. Dat 'andere' is - nog altijd volgens Kristeva - in wezen altijd terug te voeren tot verdrongen processen en representatieve inhouden die niet langer noodzakelijk zijn voor het eigen genot, zelfbehoud en adaptieve groei. De vreemdheid zit dus op de eerste plaats in onszelf. De confrontatie met de verontrustende vreemdheid van de ander geeft de kans om de overdracht tussen aandrift en taal, tussen natuur en symbool te ontwarren.

In *Murx...* krijgen we een haast letterlijke theatrale vertaling te zien van deze gedachtengang. Het 'kruitvat' waarover ik het eerder had geeft op een zeer lichamelijke en voornamelijk visuele manier gestalte aan de aandrift, de natuur, het onbewuste. 'Taal' en 'symbool' vind je moeiteloos terug in de liederen en gezegden, maar evenzeer in de haast mechanisch uitgevoerde, ordenende groepsrituelen. Van de humanistische idealen blijkt gelijkheid het gehaald te hebben op vrijheid en broederlijkheid, en daar zit de staat voor iets tussen. Die staat moest al sinds de *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* (1789) de rechten van het individu waarborgen. De rationeel ontworpen politieke en juridische natie evolueerde in Duitsland al snel naar een nationale Gemeenschap, met het nationale gevoel, de Volksgeist als hoogste

waarde. Dit eerder morele en culturele concept van een natie komt meer tegemoet aan emotionele behoeften, maar is tegelijk veel gemakkelijker te manipuleren in functie van een economische en militaire expansie- of protectiepolitiek. In beide concepten verdrong de 'burger' gaandeweg de 'mens' uit de oorspronkelijke Verklaring. "Een mens die alleen maar mens is, heeft naar het schijnt alle kwaliteiten verloren die anderen in staat stellen hem als gelijke te behandelen", schrijft Hannah Arendt.

Maar ook met die burgers lijkt het niet helemaal los te lopen als je naar *Murx...* kijkt. Gelijkheid als een door de verzorgingsstaat opgediende eenheidsworst, dat wel, maar in deze context over gelijkwaardigheid spreken klinkt als uit de hel komend engelenzang. Het is schrijnend om zien hoe de meesten zich toch nog uitsloven om een schijn van waardigheid hoog te houden. De gelatenheid waarmee de meest marginale figuren hun lot dragen - om het met de woorden van Atlas te zeggen - stemt tot nadenken.

### Waardigheid

In de lijn van het *Humanitätsmythos* van Paul Scheerbart rekent *Murx...* af met de euforie van de klassieke humanisten. De grauwe troep die overblijft smeekt in al zijn belachelijkheid en weerzinwekkendheid om erkenning. De schijnbaar eenvoudige klank- en beeldcollage van Marthaler haalt heel wat simplistische gedachtengangen en idealen onderuit. *Murx...* sluit nauw aan bij wat Kristeva een "ethiek van respect voor het onvereenigbare" noemt. Die ethiek zou volgens haar moeten uitgaan van een opvatting over menselijke waardigheid "waarin de vervreemding, de dramatiek en de dilemma's van de mensheid tot uitdrukking komen. Individualistische neigingen, de wens zich te verheffen in zijn eigenwaarde, het aanvallen van anderen, de identificatie met of de afwijzing van de groep, zijn wezenlijk onderdeel van de menselijke waardigheid, als men toegeeft dat die waardigheid ook vreemdheid inhoudt."

Het zou niet misstaan om met dit citaat te eindigen. Maar er wringt iets. Waarom worden alleen kleinburgers en marginalen opgevoerd als dragers van vreemdheid, als smekers om waardigheid, als slachtoffers én dragers van het humaniseringsideaal?

Wil Marthaler het kunstminnend theaterpubliek, dat zich graag voor progressief en tolerant laat doorgaan, confronteren met vormen van vreemdheid die juist door hun nabijheid verontrustender zijn dan de vreemdheid uit verafgelegen culturen? Moesten de ruw afgebroken warm-melancholische muzieklijnen - die misschien uitdrukking gaven aan een verlangen naar een andere 'Heimat' - de broosheid van onze eigen tolerantie aanstippen?

Het gevaar dat het snel bon ton wordt om ook in het theater collages te maken met het afval van de samenleving is niet denkbeeldig. In afwachting gaf dit Merzbild alvast te denken. Zoals het kunst past.

---

Marleen Baeten