

Heiner Müller, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn*



Heiner Müller, am 9. Januar 1929 in Eppendorf/Sachsen geboren, zählt zu den wichtigsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts. Er starb am 30. Dezember 1995 in Berlin.

Detlev Schneider, Theater- und Kulturwissenschaftsstudium in Leipzig und Berlin. Mit-Initiator der Neubegründung des Festspielhauses Hellerau 1989 in Dresden als Experimentierort und bis 2002 dessen künstlerischer Leiter. 2004–2007 Künstlerischer Co-Direktor von TESLA medien>kunst<labor in Berlin. Derzeit Studien und Projekte zu den Schnittflächen von performativen Künsten und digitalen Medien.

Heiner Müller

THEATER IST  
KONTROLLIERTER  
WAHNSINN

Ein Reader

Herausgegeben und mit einem  
Vorwort von Detlev Schneider



Alexander Verlag Berlin



Gefördert von der TFMP Stiftung



Wir danken dem Literaturforum im Brecht-Haus  
Berlin für die Unterstützung dieser Publikation.

Deutsche Erstausgabe

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2014

Alexander Wewerka, [info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

© für die Texte von Heiner Müller by Heiner Müller 1994.

Alle Rechte bei und vorbehalten durch Brigitte Maria Mayer  
und den Suhrkamp Verlag Berlin.

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Sina Wellge

Satz, Layout: Antje Wewerka

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Printed in Hungary (December) 2014

ISBN 978-3-89581-333-7

## PATHOS UND LAKONIE

Diese Publikation versammelt Äußerungen Heiner Müllers aus mehr als drei Jahrzehnten. Es geht um das Theater als Multimedien, um seinen historischen und aktuellen Ort, seine wechselhaften Beziehungen zu den Künsten und sein prekäres Verhältnis zu Geschichte und Politik. Und um die notwendige Metamorphose des Theaters angesichts der durchgreifenden digitalen Mediatisierung aller Lebensbereiche.

In ihrer Abfolge sind diese Texte also zugleich ein Parcours durch die Theater- und Geistesgeschichte dieser Jahrzehnte. Sie vergegenwärtigen uns durch das Medium Müller hindurch wesentliche Entwicklungen des Theaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zugleich weisen Müllers hier zusammengeführte Überlegungen oft weit hinaus über Zeit und Anlaß ihres Entstehens und rufen Motive und Problemfelder auf, die den nachfolgenden Diskurs über Sinn und Formen des Theaters antizipiert haben und ihn zuweilen initiierten, und die ihn noch immer umtreiben.

Die Auswahl ist in diesem Sinne subjektiv, Erinnerung ist Arbeit an der Gegenwart.

»Das ist ganz wörtlich Äschylos: ›Eine Schlacht knüpfen mit Schiffsstößen‹ klingt als Formulierung auf Anhieb wahnwitzig. Die meisten Übersetzer versuchen das dann so zu formulieren, daß man versteht, was gemeint ist, aber man versteht viel mehr, wenn man sich darauf einläßt. (...) Es ist ein Platz, der nicht mit einer Bedeutung aufgeht, also in einer Interpretation, das ist ein leerer und dunkler Raum,

in dem jeder selber seine Kerze finden muß. (...) Der Sinn muß gefunden werden, der darf nicht verkauft, verpackt oder angeboten werden. Den müssen die Leute finden oder wenigstens suchen. Suchen ist sogar wichtiger als Finden.«

Müllers Denken ist rhizomatisch, die Adern verzweigen und überlagern sich, und er zieht seine Gedankenlinien oft kreisend in aufschlußreichen Permutationen. Gedanken und Denkfiguren, die ihm besonders wichtig sind, kehren wieder mit aufschlußreich veränderten Nuancierungen und in anderen Zusammenhängen.

Eines seiner Themen markiert sich dabei immer entschiedener: sein Unbehagen am üblichen interpretativen Zugriff von Regie und Darstellung auf die Stücke und Stoffe, der sofort werten und erklären will. Müller sieht darin einen paternalisierenden Übergriff auf Kunst und Publikum. Er will die Sinngebung des theatralen Geschehens dem Zuschauer anvertrauen, will sie ihm überantworten als ästhetischen und zugleich sublim politischen Vorgang. Robert Wilsons frühes Inszenieren schätzt er deswegen so hoch und beschreibt es immer wieder als beispielhaft, weil es »den Bestandteilen, den Elementen von Theater die Freiheit läßt und sie nie interpretierend benutzt«.

Müllers Sorge als Autor, der seine Texte nicht dem schauspielerischen »Kannibalismus der Einfühlung« ausliefern will, trifft hier auf sein Verständnis vom Theater als Medium komplexer künstlerischer Kommunikation.

Schon 1975 will er »die Vorgänge fragmentieren, damit die Produktion nicht im Produkt verschwindet«. Im Herbst 1995, wenige Monate vor seinem Tod, sagt er in einem seiner Gespräche mit Alexander Kluge: »Die Realität kann

man nur sehen, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente. Wenn jeder Zuschauer bewegt wird, die Teile neu zusammensetzen, wird sie zu seiner eigenen Realität, auch in Verbindung mit der eigenen Traumrealität. Das wäre ein Theater der Zukunft. (...) Das war auch ein Traum von Brecht, und er hat es nie gemacht.«

Sucht man bei Heiner Müller nach einer theatrologischen Grundfigur, so findet man sie wohl hier.

Das Theater, das er vorfand, war für diesen Anspruch wenig geeignet. Zeitgemäße Bilder des Tragischen findet er nur in Pina Bauschs Tanztheater und in Einar Schleefs chorischorischen Versuchen.

»wie kann man verhindern, daß der schauspieler mit der bühne verschmilzt wie der funktionär mit seinem schreib-tisch?«

Er sucht nach Mitteln und Formen gesteigerter Kunsthaftigkeit jenseits vom geläufigen mimetischen Abbildrealismus und linearer Narration. »Ich merke, wenn ich ins Theater gehe, daß es mir immer langweiliger wird, an einem Abend einen einzigen Handlungsablauf zu verfolgen. Das interessiert mich eigentlich nicht mehr«, schreibt er 1974. Zeitgleich pointiert John Cage in New York: »Für eine theatralische Aktion würde ich auf Anhieb sagen, daß die Mindestzahl nötiger Handlungen, die gleichzeitig ablaufen, fünf ist. Helle Köpfe durchschauen ziemlich rasch eine niedrigere Zahl.« Dann: »Bei MAUSER (1970) war es das erste Mal, daß ich überhaupt keine Vorstellung hatte von einer Realisierung auf einer Bühne. (...) Bei HAMLETMASCHINE jetzt genauso; (...) Das heißt, das sind Stücke oder Texte, deren einziger Schauplatz zum Beispiel mein Gehirn ist

oder mein Kopf. In diesem Schädel werden die gespielt. Wie macht man das auf dem Theater?»

Kleist, Müllers hochwertige Bezugsperson, hatte dasselbe Problem. Seine »Penthesilea« konnte er sich auch nicht auf den zeitgenössischen Schauspielbühnen vorstellen. Voller Hoffnung schickte er das Manuskript an Goethe. Der vermerkt, Kleists Talent sei eben ein dialektisches, und seine Stücke seien wohl für das unsichtbare Theater geschrieben. Spät, mit 53, beginnt Müller selbst zu inszenieren, aus Notwehr gegen ein Theater, das seinen Texten nicht auf gleichem ästhetischen Niveau begegnet.

1982: DER AUFTRAG im 3. Stock der Berliner Volksbühne. Mit dem Auftritt von Jürgen Holtz zur zentralen Szene »Der Mann im Aufzug« fallen Bühne und Zuschauer plötzlich in völliges Dunkel. Darin öffnet Holtz' Stimme die surreale, traumgleiche Bildpartitur des Textes. Aus dem Zuhören wird ein Hören.

Im gleichen Jahr inszeniert Müller mit Ginka Tscholakowa auf der Hauptbühne seine MACBETH-Adaption. Die Hauptrollen falten sie auf in mehrere Figuren und Spieler, darunter, jung und unbekannt, Corinna Harfouch und Ulrich Mühe, die er aus der Theaterprovinz geholt hat. Ein Spiel ständig wechselnder Perspektiven beginnt. Die Hexen immer dabei, als »geschichtsoptimistisches Moment«, die alle Machtansprüche zerstören. In der Pause läuft das Premierenpublikum irritiert durch die Foyers. Horst Sagert, Maniker kostbarer Bildwelten, kommt auf mich zu und sagt aufgeregt, er habe soeben eine tolle Erfahrung gemacht. Er habe nicht verstanden, was gemeint sei. Dann habe er beschlossen, nicht mehr verstehen zu wollen und einfach nur zu hören und zu schauen. Und plötzlich verstehe er alles.



Im Jahr darauf wird Sagert am Berliner Ensemble einen magisch schwebenden URFAUST mit Corinna Harfouch inszenieren.

»Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei im Raum bewegt. Das wäre die Qualität, die das Theater wieder bekommen muß«, fordert Heiner Müller.

In seinen Textmelodien fallen Pathos und Lakonie ineinander. Sie treiben einander hervor, als könnten sie nur gemeinsam auftreten und in der Gestalt des jeweils anderen. Schon seine frühen Stücke – etwa KLETTWITZER BERICHT und DER LOHNDRÜCKER – haben diesen Klang. Bei Brecht war es ein gelegentlicher Tonfall, bei Müller wird es zum durchdringenden dramatischen Gestus auf seiner Suche nach einer zeitgemäßen Sprache für das Tragische.

Auch seine theoretischen Äußerungen sind damit grundiert. Immer entschiedener bevorzugt er, sie mitzuteilen über Interviews und dokumentierte Diskussionen und Gespräche. Durch deren transitorisches Wesen biete diese Publikationsweise den Vorteil, daß er sich in den folgenden Gesprächen dann präzisieren, modifizieren, korrigieren oder auch einfach widersprechen kann, sagt Müller.

Auch seine Werkausgabe möchte er folgerichtig nicht zu kanonisierender Gliederung aufbereitet haben, sondern »brutal chronologisch«. Dieser Reader folgt seinem Wunsch. Und widersinnig erschiene da, dem Fluß der Gedanken, diesem lebendigen Denken voller dialektischer Verve, das immer vermeidet, zu Theoremen zu gerinnen, ein exege-

tisch-ordnendes Traktat voranzustellen. Lieber eine Episode, die der Herausgeber dem Verleger vor einiger Zeit gemailt hat:

lieber alexander,

du fragst, was mir bei heiner muellers sprechen in den sinn kommt. ich erinnere sofort dieses kuriose begebnis im spaetsommer '89: im theater im palast der republik hat die intendantin vera oelschlegel QUARTETT inszeniert. sie spielt selbst die merteuil und tritt am premierenabend im kostuem mit der mitteilung vor das publikum, dass valmont nicht anwesend ist. der schauspieler, der ihn spiele, sei am vortag ueber die offene ungarische grenze in den westen gefluechtet. doch habe sich der autor des stuecks bereit erklart, zur rettung der premiere die rolle einzu-lesen. heiner mueller setzt sich unter applaus an ein seitlich hingestelltes rokoko-tischlein und richtet sich dort ein mit whisky- und seltersflasche, glaesern, aschenbecher, zigar-  
renetui und zuendhölzern und dem textbuch. dann nickt er der wartenden merteuil ermutigend zu.

was sich jetzt entwickelte, wurde mir zur sternstunde. die oelschlegel will die unvollstaendigkeit, als die ihr die situa-tion erscheint, durch gesteigerte aktion wettmachen, – spielt, als muesse sie fuer zwei spielen. mueller schaut amuesiert zu und liest den part des valmont in seiner ruhigen dik-tion, die auf den dramatischen nullpunkt zielt, als bleisatz, wie er dazu sagt. das wiederum provoziert die schauspiele-  
rin zum immer aufgeregteren auftritt, und der gerät umso skurriler, als ihr kostuem ueberdeutlich das frivol-laszive der figur zeigen soll. sie stellt den text durch immer forciertere

ver-koerperung aus. er spricht ihn behutsam in den raum, damit die dramatik im zuhoerer erwaechst und ihm nicht vorweggenommen wird. schau-spiel versus spiel.

eine passage in hanns eislers gespraechen mit hans bunge faellt mir dabei ein. eisler spricht dort von der »dummheit amerikanischer filmmusik«. dumm findet er, wie sich der orchestrale soundtrack auf die emotionalen handlungsboegen distanzlos draufmoduliert und sie so nur verdoppelt. intelligent waere, wuerde die musik ihre autonome spur ziehen und so den zuschauern ermoeglichen, aus der differenz zur bildhandlung ihre eigenen filme zu fuegen.

heiner muellers blick aufs theater als maschine komplexer kuenstlerischer kognition blitzte an diesem '89er august-abend einpraegsam fuer mich auf.

die besten gruesse, detlev

Dies noch:

In einem seiner letzten Gespräche, zehn Wochen vor seinem Tod, weist Heiner Müller darauf hin, daß das Theater fremd sein müsse, um wahrgenommen zu werden. Und das Fremdeste in unserer Wirklichkeit sei das Schöne. Es ist die denkbar größte Provokation. Theater müsse also schön sein, will es die politische Aufgabe der Kunst erfüllen, »die Wirklichkeit unmöglich zu machen«.

Frühsommer 1997. Als der Samtvorhang zu Einar Schleefs Düsseldorfer Inszenierung von Wildes »Salome« sanft auseinanderfährt, erscheint ein Tableau vivant von erlesener Schönheit, das die Darsteller in ihren präziösen Kostümen mit äußerstem Raffinement in die nachtblaue Tiefe der Bühne komponiert. Es bleibt zehn, fünfzehn Minuten ste-

hen, bewegungslos, kein Wort. Endlos erscheinende Zeit, in der man sich entscheiden kann, die Feinheit und Delikatesse dieses unerwarteten Bildes zu genießen oder aber im geübten Erwartungsraster ratlos den Handlungsbeginn zu vermissen. Nach wenigen Minuten im Zuschauerraum erster Unmut, wenig später knallen Türen, immer öfter, dann lauter, schnell aggressiver werdende Buhs. Black. Pause. Ein theatraler Vorgang von schlagender Eindringlichkeit, schonungslos und entlarvend.

Heiner Müller, der über Einar Schleef sagte, er sei »einer der wenigen Menschen, die ich manchmal beneide«, hätte hier wohl ein Glanzstück erblickt, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.

Detlev Schneider

Berlin, im November 2014

## Editorische Anmerkung:

Diese Kompilation folgt wesentlich der bei Suhrkamp erschienenen Werkausgabe (Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller: Werke*, Bände 1–12. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998–2008).

Die streng chronologische Abfolge der Texte wird nur an wenigen Stellen nicht eingehalten, wo zum besseren Verständnis Erinnerungen aus der 1990 und 1991 diktierten Autobiografie *Krieg ohne Schlacht*, dem Band 9 der Werkausgabe, in die Zeit der erinnerten Vorgänge zurückgesetzt werden.

Anmerkungen des Herausgebers, die dem besseren Verständnis dienen, stehen in eckigen Klammern. Auslassungen sind mit runden Klammern bzw. Leerzeilen innerhalb der einzelnen Kapitel gekennzeichnet.



I.

Kennst Du Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«. Der Schluß: Der Mensch, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, müßte ein zweites Mal vom Baume der Erkenntnis essen.

1951/1952

2.

*Was hat Dich damals als 22jähriger an Brecht interessiert?*

An Brecht hat mich damals eine Seite interessiert, die sich zum Beispiel im Vorspiel zu »Antigone« zeigt. Diese Seite Brechts ist ganz prägend für mich. Die fängt bei »Fatzter« an, man erkennt sie auch in dem Gedicht »Falladah, da du hangest«. Dann kommt dieser Ton in dem »Aufbaulied« wieder: »Keiner plagt sich gerne, doch wir wissen / Grau ist's immer, wenn ein Morgen naht«. Oder die Anti-Hitler-Texte. Hitler war ja Brechts Traumfeind. Also eigentlich der gotische Brecht. Nicht der klassische Brecht, eher schon der chinesische. Dieses »Antigone«-Vorspiel ist in Knittelversen geschrieben. Und da ist der Brecht am besten, also, wenn er deutsch wird. Er ist auch am besten, wenn er böse ist. Die berühmte Freundlichkeit ist Programmusik.

Dieses Parteiergreifen für die DDR hing mit Brecht zusammen, Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. (...) Damit gab es einen Grund, das System grundsätzlich zu akzeptieren. (...) Brecht war das Beispiel, daß man Kommunist und Künstler sein konnte – (...) Brecht war eine europäische Position gegenüber der nationalen.

Und natürlich ist eine Diktatur für Dramatiker farbiger als eine Demokratie. Shakespeare ist in einer Demokratie undenkbar. Die DDR war in dieser Phase eine gut ausbalancierte Monarchie. Das hat [Jannis] Kounellis, mein Bühnenbildner für die MAUSER-Inszenierung 1990, als griechischer Bauer ganz schön gesagt: »Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie.« (...) Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material.

Das Deutsche bei Brecht hat wirklich sehr mit Formen zu tun. Die Knittelverse sind immer höchstes Niveau, mindestens so gut wie bei Goethe, wenn nicht besser. Der Knittelvers ist die einzige deutsche Versform, die originäre deutsche Versform vor dem Blankvers.

Brecht war eine Zwischenstation, ein Agent Shakespeares. Im »Arturo Ui« gibt es viel Mechanisches, Pennälerhaftes, Travestie, aber plötzlich kommen böse Stellen, zum Beispiel wenn Givola (Goebbels) zu Roma (Röhm) sagt: »Mein Bein ist kurz, wie? So ist's dein Verstand / Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand.« Das sind die großen Stellen bei ihm, nicht die freundlichen. Der Terrorismus ist die eigentliche Kraft, der Schrecken. Deswegen war der Hitler als Gegner ganz wichtig für ihn, auch formal. Das war ein Idealfeind. Benjamin beschreibt das gut, diesen Grabenkampf Brechts gegen Hitler. Das ist die gleiche Art von Bosheit, da war eine ungeheure Affinität. Man merkt das noch in den Agitationsgedichten gegen Hitler, diesen bösen Ton. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer.



»Hofmeister« war der Höhepunkt, von Brecht inszeniert. Peter Brook hat einmal, als er gefragt wurde, ob er schon einmal »Theater der Grausamkeit«, im Sinne von Artaud, gesehen hätte, geantwortet: »Ja, einmal, im Berliner Ensemble, den ›Hofmeister‹. Das war grausames Theater, Eingriff in Bewußtsein, Angriff auf falsches Bewußtsein, Zerstörung von Illusionen.« (...) Der Prolog – die scharfe Stimme werde ich nie vergessen, es war fast gequält: »Will's euch verraten, was ich euch lehre / Das ABC der deutschen Misere.« Das war auch der Ton von Brechts Stimme. Einen ähnlichen Tonfall hatten Bismarck und Ulbricht, auch Hitler und Artaud.

Mein unmittelbarer Anschluß an Brecht war eigentlich der LOHNDRÜCKER. (...) Aber interessant war, wie der Brecht begründet hat, warum er das Stück nicht schreiben kann. Er sagte, der Garbe hätte nicht die Bewußtseinskala, die er, Brecht, für den Protagonisten eines Stückes brauche, und deswegen reiche das höchstens für einen Einakter. Er hat nicht verstanden, daß der Protagonist im Kontext DDR verschwunden war, daß es keinen Protagonisten gab in diesem andern Kontext. Er konnte Dramatik ohne Protagonisten nicht denken. Auch sein Fabelbegriff war letztlich gebunden an die Präsenz eines Protagonisten. Die Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich noch bürgerliche Dramaturgie. Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben.

1990

### 3.

Ich erinnere mich nur noch ganz dumpf an diese Veranstaltung, in der ich die Selbstkritik vorgetragen habe [nach dem Verbot der UMSIEDLERIN 1961]. Es hatte durchaus auch einen Theateraspekt, wie die Leute an mir vorbeigingen und mich nicht grüßten. Ich war nicht verletzt, ich habe das alles mit Interesse beobachtet. (...) Ich habe das Ganze als dramatisches Material betrachtet, ich selbst war auch Material, meine Selbstkritik ist Material für mich. Es war immer ein Irrtum zu glauben, daß ich ein politischer Dichter bin. (...) Eine ganz andere Frage ist, ob es unpolitische *Literatur* gibt. Jean-Luc Godard hat es einmal so formuliert: »Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern politisch Filme zu machen.«

Die Isolierung nach der UMSIEDLERIN war aber auch sehr wichtig, zwei Jahre Isolation. Das ist ja das Schwierigste in so einer Gesellschaft, wie kommt man zu einer Insel, zumal mit einem bestimmten Bekanntheitsgrad. Danach, von 1961 bis 1963, war ich zwei Jahre tabu, selbst eine Art Insel, und in der Zeit habe ich dann PHILOKTET geschrieben. Das war nur so möglich, eine ganz ähnliche Situation: Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. »Dreigroschenoper«, »Mahagonny«, das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.

Merkwürdig war [später] das Gastspiel mit der Volksbühnen-Inszenierung [1975] in Amsterdam. Ein Erfolg durch den Märcheneffekt. Auch später beim Gastspiel der Dresd-

ner Inszenierung (1985) von [B. K.]Tragelehn in Hamburg. Die Hauptsache war dabei, daß ein Bild von einer Welt auftauchte, in der etwas anderes gedacht werden konnte als das Bestehende, der Glanz des Märchens, der Utopie. Geschildert wird eine weit zurückliegende, fast archaische Situation, in der alles in Bewegung war, alles möglich schien. Daß die Bauern in Versen reden, fällt gar nicht auf. Karl Mickel hat das Stück 1961 mit Hegel kommentiert: Der Weltgeist arbeitet in den kleinsten Köpfen.

1990

4.

Sie kennen den Goethetext: »Der Mensch muß wieder ruiniert werden.« Hier ist ein Positives negativ formuliert.

1966

5.

Gibt es direkte Abbildung auf dem Theater? Kein Autor ist so klug wie sein Material, die Parabel ist nur eine andere Übersetzung, von Vorteil nicht in jedem Gelände, ein Theaterstück ist keine Friedensfahrt, nicht nur in der Dialektik von Weg und Ziel. »Brotladen« ist keine Parabel. »Brotladen« ist eine Parabel. »Brotladen« ist »Brotladen«. »Brotladen« ist. Bei Ausgrabungen am Bertolt-Brecht-Platz wurde eine verwitterte Inschrift entdeckt: DIE WAHRHEIT IST KONKRET.

1967

## 6.

Er [Hans Lietzau, Regisseur der PHILOKTET-Inszenierung 1968] konnte schwer begreifen, warum für mich Odysseus die wichtigste, die tragische Figur in dem Stück ist. Odysseus war für ihn einfach der Böse, der Stalinist. Noch ausgeprägter war das in andern Inszenierungen, zum Beispiel in Frankfurt, wo (...) Odysseus einfach der stalinistische Korporal [war]. Auf jeden Fall war er in allen West-Inszenierungen der Schurke, das war ein ganz wesentlicher politischer, auch historischer Unterschied. Die Figur des Odysseus ist ein Grenzfall. Das konnten sie nicht begreifen. Was nicht funktionierte im Westen, war die Tragödie. Für die tragische Dimension der Geschichte gab es keinen Blick, nur den sentimental. (...) aber so kann man es natürlich lesen. Man muß es dann nur noch einmal lesen, oder dreimal. Oder so lange, bis man Stalin und Trotzki vergessen hat.

1990

## 7.

### DREI PUNKTE. ZU »PHILOKTET«

1 Die Handlung ist Modell, nicht Historie. Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen. Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird. Der Kessel von Stalingrad zitiert Eetzels Saal. (...) Der Zitatgestus darf Intensität und Spontaneität der Reaktionen nicht schmälern. Einfühlung im Detail bei Verfremdung des Gan-

zen. Die deutschen Soldaten haben im Kessel von Stalingrad die Lektion der Nibelungen nicht gelernt. Die wiederholte Einmaligkeit muß mit zitiert werden. Erst wenn das Modell geändert wird, kann aus der Geschichte gelernt werden.

**2** Das Philoktet-Modell wird bestimmt von der Klassenstruktur der abgebildeten Gesellschaft (die Armee als Funktion des Feldherrn, [...]) und von der Eigentumsform (die Waffen, als Privatbesitz, sind Handlungselemente, keine Requisiten).

**3** Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird. Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzungen. Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung.

1968

8.

Die Anwendung Brechtscher Arbeitsmethoden auf das Musiktheater befreit die Elemente, aus denen eine Opernaufführung sich zusammensetzt, zu größerer Selbständigkeit. Die Regie diskutiert mit der Musik (statt sie zu illustrieren), die Geste kommentiert den Gesang (statt ihn zu begleiten), das Bühnenbild kommentiert [die] Handlung (statt [sie] zu umrahmen). Es handelt sich um Arbeitsteilung, politisch gesprochen, um Demokratie. (Auffällig, wieviel schauspielerische Qualitäten die Arbeit der Berghaus bei den Sängern freisetzt, wieviel politische bei allen Mitarbeitern.) Es wird ein Prozeß vorgeführt, nicht ein Resultat abgeliefert (bzw.

eine Ware), das Publikum nimmt an einer Produktion teil, statt daß es ein Produkt konsumiert usw. Die Frage nach dem Realism[us] auf dem Theater stellen heißt die Künstlichkeit seiner Voraussetzung anerkennen, den Kunstcharakter der Bühnenkonvention.

Natürlich ändern drei Aufführungen nicht die Haltung des Publikums, und das Publikum der Oper ist aus vielen Gründen, historischen wie physiologischen, besonders konservativ. (...) Ein Beleg dafür die Geschichte der »Elektra«-Inszenierung von Ruth Berghaus, die das Publikum in zwei Chöre aufspaltete, von denen der eine Buh, der andere Bravo rief. Die Kritik, mit zwei Ausnahmen, war negativ. (...) Die Mehrzahl der Kritiker nahm die Inszenierung als ein Sakrileg an Strauss. Ein Kritiker vermißte den Blut-  
tausch. (Der Streit wurde beendet durch einen glücklichen Fund des Intendanten der Staatsoper, Prof. Pischner: eine briefliche Äußerung des Komponisten, nach der die Inszenierung auf keinen Fall wiederholen solle, was die Musik schon tut.) Die Inszenierung ist ein Beispiel für den Umgang mit Werken, deren politische Halt[ung] wir nicht teilen, deren Kunstwert jedoch eine Aufführung rechtfertigen kann. Die Isolierung der Musik macht ihre Qualitäten meßbar, indem sie ihren Mißbrauch einsichtig macht.

Die Berghaus arbeitet, mit einer Schulklasse aus einem Berliner Vorort, an einem (...) Lehrstück, Brechts »Die Horatier und die Kuratier«, genauer: die Kinder führen, von ihr angeleitet, selbst Regie, entwerfen und bauen, angeleitet von dem Bühnenbildner Andreas Reinhardt, die Dekoration, stellen, assistiert von dem Komponisten Friedrich

Goldmann, die Musik her. Die Regie der Zwölfjährigen ist spontan antinaturalistisch, ihr Bühnenbildentwurf von kühner Naivität, ihre Komposition alles andere als eingängig od[er] traditionalistisch.

Zwanzig Jahre wissenschaftliche Theaterarbeit an zu wenig neuem Material [am Berliner Ensemble] (in zwanzig Jahren zwei Stücke mit Gegenwartsstoff) haben seine Vitalität angegriffen. Es gibt Antworten, es stellt keine Fragen mehr. Genauer: die Fragen werden in der Dramaturgie gestellt und beantwortet, die Regie beschränkt sich darauf, die Resultate der Dramaturgie an das Publikum abzuliefern. Die Gründe sind vielfältig. Theater, wie jedes Organisationsgefüge, hat die Tendenz zur Konservierung seiner Struktur, (...) mit der Not hören leicht auch die Erfindungen auf, schöpferisches Denken ist zuerst verworrenes Denken, Denken in unbek[annt]en Kategorien, die noch nicht bestimmbar sind, (...) das Drama findet nicht auf der Bühne statt, sondern im Theater, bestehend aus Bühne und Zuschauerraum, die vierte Wand kann nur von zwei Seiten aufgehoben werden.

Ende der 60er Jahre

9.

*Sie bearbeiten meist ältere Stücke oder epische Stoffe. Warum das?*

Die meisten Dramatiker haben es getan. Die Griechen, Shakespeare, Brecht. Dramatik braucht die größere »Übersetzung«, einen höheren Abstraktionsgrad. Vorgeformte Stoffe verkürzen den Arbeitsprozeß.

1969

## SECHS PUNKTE ZUR OPER

**1** Realismus, auf dem Theater wie in allen Künsten, ist Übersetzung von Realität in eine andere Form. Jede Form tendiert zur Konvention, jede Institution zum Konservatismus: Das Theater braucht den Widerstand der Literatur, die mit neuem Wirklichkeitsmaterial die Überprüfung seiner Mittel und Techniken und die Herausbildung neuer Mittel und Techniken erzwingt. Kein neues Theater mit alten Stücken.

**2** Die Oper ist dem Formalisierungszwang und Traditionsdruck stärker unterworfen als das Schauspiel. Sie braucht den stärkeren Materialwiderstand. Die Schwierigkeit ist eine Möglichkeit: Distanz, als Funktion der Musik, muß nicht, geografisch oder historisch, vom Stoff beigebracht oder, formal, vom Libretto geleistet werden; die Oper kann in höherem Grad als das Schauspiel ein operatives Genre sein: Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen.

**3** In einer Rede Walter Ulbrichts auf einer Baukonferenz, ich glaube, 1963, findet sich die Formulierung: Bei Anwendung der komplexen Fließbauweise »wird der Bauarbeiter zum Dirigenten der Baustelle«. Die zunehmende Ästhetisierung der Praxis, die Aufhebung des Gegensatzes von Arbeit und Spiel, Alltag und Geschichte, Privatem und Gesellschaft in der Einheit von Sozialismus und wissenschaftlich-technischer Revolution, öffnet der Oper, die zur Darstellung nichtantagonistischer Widersprüche besser ausgerüstet ist



als das Schauspiel, ein weites Feld. Jeder Gesang enthält ein utopisches Moment, antizipiert eine bessere Welt. Mit der Flucht nach vorn aus dem Teufelskreis der feudalen und frühkapitalistischen Geschichte in den utopischen Weltentwurf gewinnt in Shakespeares Spätwerk die Rolle der Musik an Umfang. Inzwischen ist die Utopie, im Sozialismus, Wissenschaft geworden, die Produktion, als Selbstverwirklichung des Menschen, Gegenstand der Kunst statt Milieu oder Hintergrund für »Ewig-Menschliches«. Das Interesse geht auf den konkreten Menschen, nicht mehr auf seine Abweichung von einer abstrakten Norm. Im Prozeß der Entwicklung des Theaters vom Laboratorium zum Instrument sozialer Phantasie kommt der Oper eine führende Rolle zu.

**4** Es versteht sich, daß die Oper Neues nicht darstellen kann, ohne sich selbst zu erneuern. Aus dem aristokratischen wird ein demokratisches Genre. Die Musik diskutiert mit dem Publikum. Paul Dessaus »Puntila«-Oper zum Beispiel wäre auf ihre Diskussionsqualität zu untersuchen. Einsatz neuer musikalischer Techniken als Kommunikationsmittel. Nicht Reduzierung von Emotionen, sondern Diskussion ihrer sozialen Grundlagen. Die Diskussion seiner Verbindlichkeit steigert und legitimiert den Genuß. Im Demokratischen ist das Kulinarische aufgehoben; eliminiert wird das parasitäre Moment.

**5** Gegen den Historismus. Den Sozialismus aufbauend, tritt die Arbeiterklasse das Erbe allen Fortschritts an. Zu diskutieren wäre, ob der Anachronismus, Strukturelement der elisabethanischen und der großen spanischen Dramatik, in historisch neuer Qualität ein schöpferisches Prinzip sein

kann (Geschichte im Zeitraffer). Wie weit, unter diesem Aspekt, die Unterscheidung zwischen historischem und Gegenwartsstück aufgegeben werden kann.

**6** Entwicklungshemmend ist, scheint mir, die zu frühe Kooperation der Partner (Librettist, Dramaturg, Komponist, Regisseur usw.). Damit das Ganze mehr ist als seine Teile, muß jeder Teil zunächst ein Ganzes sein. Je später die Verbindung, desto mehr an Realität und Individualität wird eingebracht. Je stärker die Bauteile ihre Selbständigkeit behaupten, desto komplexer das Gesamtkunstwerk.

Nebenbei: Es gab nie so viel Dramaturgie bei so wenig Dramatik wie heute. Eine russische Tänzerin wurde gefragt, was sie mit einem bestimmten Tanz sagen wollte. Ihre Antwort: »Wenn ich das mit Worten sagen könnte, hätte ich mir nicht die Mühe gemacht, es zu tanzen.«

1970

## II.

In einer Diskussion der LOHNDRÜCKER-Aufführung des Maxim Gorki Theaters 1957 wurde die Szene moniert, in der ein Arbeiter und ehemaliger SA-Mann um Aufnahme in die SED nachsucht. Es dürfe nicht in der Luft hängenbleiben, ob er aufgenommen wird oder nicht. Gegenkritik eines anderen Zuschauers: Wieso in der Luft. Wir reden doch darüber. Zwei Ansichten über Funktion und Wirkungsweise von Theater. In der Praxis hat sich, aus welchen Gründen immer, die erste durchgesetzt: Theater als

Zustand. Es scheint mir an der Zeit, die zweite Ansicht in Erinnerung zu bringen, die Theater als Prozeß begreift. (...) Die »Zuschaukunst« hat mit der Schauspielkunst nicht Schritt gehalten. Es versteht sich, daß sie nur an neuen Inhalten entwickelt werden kann. Das gilt, auf wenig längere Sicht, für die Schauspielkunst genauso. Die Kritik orientiert Publikum und Produzenten auf den Erfolg, ohne die Kriterien des Erfolgs neu zu bestimmen. (...)

1972

12.

## I DO NOT BELIEVE IN A HARMONY BETWEEN THEATRE AND LITERATURE

When Brecht started his activity with the Berliner Ensemble he formulated his program as follows: theatres are necessary for the scientific authentication of scandals. This means that his program had been a political program from the very start and that he considered the criticism of demands as a prime demand in a society building socialism.

As long as Brecht directed the Berliner Ensemble himself, it was far from being a successful one with tickets sold-out in advance and plays played to capacity audiences. The situation changed only after the guest performances in Paris. Now this is, I believe, closely connected with the basic rule of theatre: with the relation between success and effectiveness. Brecht's theatre was effective because it provoked divergence of opinions both in the public and among critics. (...) I do not believe in a possible harmony between theatre

and literature; between playwright and director. Theatres might profit from their conflicts with literature.

Every establishment strives to keep its own existing structure intact. Theatres are establishments and in need of literature's endeavour to counteract this tendency of conservation. I consider plays which cannot be staged in their original written form a necessity. This is the way which leads to progress and development in theatres. (...) Harmony is a terminal state. Success means the end of effectiveness.

One more comment on the future of the theatre. The future of the theatre can be assured if we put an end to the perversity which transforms a luxury into a profession; the director's, the actor's, the playwright's profession. Speaking in political terms: I believe in the feasibility of communism, i. e., in a time when art will cease to be a special vocation. I believe in the possibility of a society in which people will be actors, directors, playwrights among other things.

1974

13.

Ich finde es aber keinen Beweis für Geschichtspessimismus, wenn man Katastrophen darstellt. (...) Wenn es mir gelingt, eine Katastrophe elegant zu beschreiben, dann ist das doch schon ein Schritt aus dem Depressiven heraus. Außerdem gibt es in MACBETH ein geschichtsoptimistisches Moment: die Hexen. Jede Revolution braucht ein destruktives Element, und das sind in meinem Stück die Hexen; weil sie ausnahmslos alle Mächtigen zerstören. Wichtig ist auch: Der Macbeth ist eine große Figur, kein Schurke.

1974

14.

*Ihre Hauptproduktionen sind seit 1956 dramatische Arbeiten. Warum?*

Da bin ich provoziert zu sagen: »Weil ich faul bin.« Anders ausgedrückt: »Weil ich Angst vor meiner Faulheit habe.« Beim Prosaschreiben muß man sitzen, das fördert die Faulheit. Dramatik kann man oder besser muß ich im Stehen schreiben. Wagner hat einmal über Shakespeare gesagt, daß er mimische Improvisation in einem vorgezeichneten Grundriß betrieben hat, das finde ich sehr treffend.

Außerdem verdreifacht sich der Genuß an der eigenen Arbeit durch eine starke Praxisbezogenheit, wenn man Dramatik schreibt, sprich dreifaches Erlebnis der Wirklichkeit eines Stückes: Zunächst das Schreiben, man lebt mit seinen Figuren, ist nicht genötigt, sie zu beschreiben.

Wenn das Stück inszeniert wird, entsteht ein neues Eigenleben der Figuren und damit eine neue interessante Wirklichkeit des Stückes.

Und die dritte Wirklichkeit des Stückes entsteht durch die Begegnung des Publikums, durch die Verarbeitung, was man im Theater miterleben kann. In anderen literarischen Genres ist das ein ziemlich schwer zu organisierender Prozeß. Wobei ich natürlich sagen möchte, daß für mich das Schreiben der interessanteste Vorgang ist.

1974

15.

Es gibt Stücke, die gegen das Publikum durchgesetzt werden müssen. Das dauert seine Zeit. Und es gibt Stücke, die über-

haupt nicht durchgesetzt werden müssen. Das sind nicht immer die besten und die wichtigsten. Und eine Funktion von Theater ist ja auch, daß es das Publikum teilt und die Bedürfnisse kritisiert.

1974

## 16.

Es gibt einen (...) Aspekt, unter dem ich die Lehrstücke [Brechts] wichtig finde: Es geht da nicht mehr um das Drama des Individuums. Solange es sich um das Drama der Individuen handelt, ist der Tod etwas ungeheuer Wichtiges. Die Komödie ist ja nur die Verdrängung der Angst vor dem individuellen Tod. In der Tragödie wird die Angst verklärt. Aber nur für das Individuum ist der Tod wichtig, für das gesellschaftliche Kollektiv ist das eine aufheb- bare Angelegenheit. Und im ganzen – das klingt jetzt vielleicht etwas metaphysisch – geht es uns doch darum, ein Gattungsbewußtsein zu produzieren. Wir müssen zu einer Theaterkonzeption jenseits jener Verdrängung oder Verklärung vorstoßen – und dabei könnte auch das Lehrstück als Genre behilflich sein. Es geht um Kunst als Diskussion, bei völliger Gleichberechtigung von Produzenten und Konsumenten. Das erst wäre auch, im umfassenden Sinne, die wirkliche Demokratie im Theater.

Ich weiß, daß ich mit diesen prognostisch gemeinten Gedankengängen mir selbst scheinbar widerspreche – auch dem größten Teil meiner augenblicklichen schriftstellerischen Praxis.

1974

17.

Ich lese, was ich vor drei, fünf, zwanzig Jahren geschrieben habe, wie den Text eines toten Autors, aus einer Zeit, als ein Tod noch in den Vers paßte. (...) Ich erinnere mich an meinen ersten Versuch, ein Stück zu schreiben. (...) Es begann damit, daß der (jugendliche) Held vor dem Spiegel stand und herauszufinden versuchte, welche Straße die Würmer durch sein Fleisch gehen würden.

1969

18.

Es ist schon ein Unterschied, ob jemand Hamlet heißt oder Ham. (...) Wenn jemand Ham heißt, kann alles vorkommen, was einem bei Hamlet einfällt, und es ist trotzdem so, daß man frei ist von dem Zwang, der vom Modell ausgeht.

Ob Realismus ein brauchbarer Begriff ist – in seiner Anwendung fürs Theater –, ist auch viel zu wenig in Frage gestellt worden. (...) Es ist ja schon absolut unrealistisch, daß Leute sich auf die Bühne stellen und irgend etwas machen, und andere sitzen unten. Es ist sicher ein wichtiger Aspekt bei Beckett, daß dies die Grundlage seiner Dramaturgie ist: die Merkwürdigkeit dieser Tatsache, daß Leute auf einer Bühne etwas spielen für Leute, die unten sitzen und sich das ansehen.

Ich glaube grundsätzlich, daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht

zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv oder interessant.

*Weil er erst dann, wenn er Widerstand leistet, das Theater verändern kann, und das Theater den Text.*

Es gibt genug Stücke, die das Theater, so wie es ist, bedienen, das braucht man nicht neu zu machen, das wäre parasitär.

Ich habe, wenn ich schreibe, immer nur das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Daß nicht, was für Brecht noch ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. D. h., sie können vielleicht gar nicht mehr wählen, aber sie müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken. Und es geht nicht mehr einfach so, daß man ihnen eine Information gibt und sagt, jetzt gibt es aber auch noch das. Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen. Und ich meine, daß es relativ langweilig wird, wenn man diese Prosatexte und die Szenen trennt, weil die Leute immer Zeit haben, sich zu beruhigen. Man muß immer eins in das andere reinziehen, damit beides zur Wirkung kommt.

Ich merke, wenn ich ins Theater gehe, daß es mir immer langweiliger wird, an einem Abend einen einzigen Handlungsablauf zu verfolgen. Das interessiert mich eigentlich nicht mehr. Wenn in dem ersten Bild eine Handlung anläuft und im zweiten eine ganz andere weitergeführt wird,