

AM ANFANG WAR ...
EIN GESPRÄCH UNTER DER SPRACHE
mit Heiner Müller von Rick Takvorian

Die Fragen wurden ausgelassen, da sie sich durch die Antworten, wie beim Redigieren offensichtlich wurde, erübrigen. Die Phasen des Schweigens jedoch, die das Gespräch unterstützen und in Augenblicken des Nachdenkens eintraten, wurden genau aufgezeichnet.

Was mich interessiert, ist z. B. der Punkt, wenn ich anfangs ein Stück zu schreiben oder zu entwerfen oder daran zu denken; das erste, was auftaucht, ist ein Gefühl für einen Raum und für die Positionen der Figuren im Raum und zueinander. Daraus entstehen erst allmählich Dialog oder Text; aber zuerst ist eigentlich etwas Nicht-Verbales da. Und es gibt eine Theorie, die geht davon aus, daß der Grund, das Elementarste bei der antiken Tragödie z. B. das Schweigen ist. Vor dem Wort ist immer das Schweigen, und das Schweigen ist die Voraussetzung für Sprechen. Ich finde, daß das eigentlich das Wesentliche an Ihrer Frage ist. Das Schweigen ist etwas, was unter der Sprache liegt, eine selbständige Ebene, eine Ebene, die etwas erzählt, auf der etwas erzählt wird, mit der etwas erzählt wird und nicht nur einfach eine Unterbrechung von Sprache. Das finde ich langweilig. Das Schweigen ist keine Lücke.

Ein anderer Aspekt vielleicht. Mir ist das jetzt bei Wilsons Inszenierung der HAMLETMASCHINE an der New York City University aufgefallen, da war es so deutlich – was natürlich auch mit der sinnlicheren Beschaffenheit des Englischen und besonders des amerikanischen Englisch zu tun hat –, ich hatte deutlich den Eindruck, daß Sprache oder Text

wie ein Körper behandelt wird. Der Umgang mit der Sprache ist wie Umgang mit dem Körper in der Choreographie. Wilson kommt natürlich vom Ballett. Balanchine ist nach wie vor sein Übervater, dann kommt Cunningham dazu, und das finde ich schon wichtig. Ein Grund für das nachlassende Interesse am Theater – bei mir jedenfalls – ist, daß Texte immer weniger als etwas Materielles, als etwas Körperliches genommen und behandelt werden. Ich will ein Beispiel nennen; es ist so schwer, weil es gar keine Kategorien, keine Termini gibt, um das zu beschreiben. Also ein Beispiel. Es gibt eine Textstelle in HAMLETMASCHINE, wo über Dr. Schiwago gesprochen wird, und das steht als Chiffre für den Intellektuellen in einer Umbruchszeit. Die Textstelle lautet im englischen Text »through the suburb's cement in bloom walks Dr. Schiwago, weeps for his wolves – weint um seine Wölfe – sometimes in the winter they came to the village, butchered a peasant«. Eine Frau sagt den Text, dieses »butchered a peasant«, ganz neutral, ohne irgendeine Interpretation oder Bedeutung, und drei Frauen nehmen die letzte Zeile auf, dieses »butchered a peasant«, und verzerren sie: Das geht von ... bis zu ... (*verzerrte Laute*). Das meine ich mit Sprache als Körper behandeln. Dadurch sieht man plötzlich Schichten unter der Mitteilung, wenn ich also einen Satz schreibe wie: »Im Winter manchmal kamen sie ins Dorf, zerfleischten einen Bauern.« Das heißt, dieser Intellektuelle erinnert sich an den Grundbesitz seiner Eltern, der jetzt, durch die Revolution, enteignet ist, und wie schön dieser Herrensitz war; da gab es Wölfe, und manchmal zerrissen sie eben einen Bauern. Er identifiziert sich jetzt, in dieser Situation, in diesem Umbruch, dieser Revolution, die seine Lebensgrundlage bedroht, mit den Wölfen. Wenn ich den Satz »zerfleischten einen Bauern« schreibe, identifiziere ich mich ja nicht nur mit den Bauern, sondern auch mit den Wölfen. Also ich habe einen Genuß daran, diesen Vorgang zu be-

schreiben, also auch einen Genuß daran, daß es so etwas gegeben hat, daß es so etwas gibt. Und diese Schichten, die durch die Mitteilung oder durch eine platt politische Interpretation einfach zugedeckt bleiben, werden durch diesen Umgang mit einem Text aufgedeckt. Das nur als Beispiel, also was ich meine, körperlich mit einem Text umgehen. Und das ist mit dem Englischen sicher leichter. Es ist das alte Problem mit Pop-Texten, die in Deutsch überhaupt nicht gehen oder nur ganz schwer herzustellen sind, nur durch eine Verzerrung ins Alberne, während man das Englische viel mehr als Laut behandeln kann; die Lautqualität ist im Englischen unmittelbarer aufzuschließen als im Deutschen. Das Deutsche ist wesentlich abstrakter, da braucht man schon Vergewaltigungsakte, um das Deutsche dahin zu bringen, daß es seine Lautqualitäten auch hergibt. Ich weiß nicht, ob es etwas mit dem Thema zu tun hat, aber ich glaube schon. Und die Probenmethode von Wilson fand ich auch interessant. Er hat die Choreographie erst eine Woche ohne Text, dann eine Woche mit Text probiert und schließlich eine Woche Choreographie und Text und Beleuchtung. Das waren drei Wochen. Diese Arbeit in Schichten finde ich interessant. Die erste Schicht ist da auch das Schweigen, dann kommt die Schicht des Textes darüber, das Schweigen ist also immer darunter; wenn man den Text hört, hört man noch das Schweigen, das drunter liegt, und das ergibt eine Tiefenspannung. Gerade bei den älteren Sachen von Pina Bausch, die ich gesehen habe, fand ich es für mich als Autor, der im wesentlichen mit Text arbeitet und auf Text angewiesen ist, doch sehr beunruhigend, daß ihr Tanztheater wirklich tragische Wirkungen hat. Wie heißt es? KOMM, TANZ MIT MIR. Das hat eine echte, fast antik-archaische Tragödienwirkung, auf mich jedenfalls. Und es hat keinen Text, nur dieses Lied und improvisierten Text. Diese Wirkung hat für mich eigentlich kaum eine Aufführung eines Theaterstücks ge-

habt in den letzten Jahren, da ist irgend etwas faul. Es hängt, glaube ich, damit zusammen, daß Text immer mehr reduziert wird auf Mitteilung, durch diese Inflation von Informationen, diese Informationsschwemme, Fernsehen und so weiter. Da entsteht immer mehr ein Trend zur Computersprache, wo Text wirklich nur noch Information ist, nicht Ausdruck.

Es hängt sicher damit zusammen:

Es gibt einen falschen Begriff, eine falsche Tradition von Aufklärung. Wenn ich einen Text, einen poetischen Text lese, dann will ich den zunächst mal nicht verstehen. Ich will ihn irgendwie aufnehmen, aber mehr als eine sinnliche Tätigkeit denn als eine begriffliche. Und es gibt so eine Tradition von Rationalismus, die verhindert zum Beispiel die sinnliche Wahrnehmung von Texten. Erst wenn man einen Text sinnlich wahrnehmen kann, kann man ihn später auch verstehen. Das Verstehen ist aber ein Prozeß und kann nicht eine erste Annäherung sein. Deswegen interessiert mich auch zunehmend das Ballett, weil es nichts zu verstehen gibt. Ein Körper ist unverständlich. Ein Körper läßt sich nicht analysieren. Man kann ihn medizinisch katalogisieren, aber das ist uninteressant. Man kann ihn nicht verstehen. Man nimmt ihn wahr. Man braucht ihn also nicht zu übersetzen. Aber jeder, außer ein Blinder oder wer immer, kann ihn wahrnehmen, und man kann ihn immer noch anfassen. Grotowski sagt, das Problem für den Schauspieler ist, daß er seinen Nullpunkt finden muß. Genauso muß das Theater immer wieder seinen Nullpunkt finden. Und der Nullpunkt liegt in einem vorsprachlichen Territorium.

Ich habe es immer sehr gern gehabt, wenn Tänzer sprechen, einen Text sprechen. Da gab es Inszenierungen von Ruth Berghaus, zum Beispiel wurde in dieser DRACHENOPER

von Paul Dessau eine ganze Szene mit Ballett gemacht, und die Tänzer sprachen den Text. Das war einfach schön und hatte eine Qualität, weil sie keine Schauspieler waren. Sie haben den Text ganz unschuldig gesprochen und überpräzise. Schauspieler müssen schon sehr gut sein, um das mit ihren Mitteln und natürlich auf einer höheren Qualitätsstufe wieder zu erreichen; da müssen sie sehr gut sein. Die meisten Schauspieler hängen dazwischen. Der Text ist dann einfach frischer, man empfindet ihn mehr als neu und als etwas Interessantes, als wenn er so vorgekaut wird, was in schlechteren Aufführungen immer passiert.

Mich interessiert da noch was. Das klingt jetzt etwas schwachsinzig, aber im Ballett zum Beispiel – der Sport, der Leistungssport, ist ja nur eine Pervertierung von Ballett, vor allem die total einseitige Ausbildung, Leistungssport ist eine höhere Form von Verkrüppelung –, was ich im Ballett schön finde, das ist die Perspektive einer Kombination von Mensch und Maschine. Gerade das Mechanische am Ballett finde ich schön. Bei einer ausreichenden Basis wird diese Kombination irgendwann kommen. Das fängt ja schon an mit Organverpflanzungen, mit Kunsthernen und so weiter. Und es kann hier oder auf anderen Planeten zu Umweltbedingungen kommen, unter denen der menschliche Körper nicht überleben kann, ohne mit einer Maschine verbunden zu sein. Also ist durchaus denkbar als Perspektive: eine Kombination von Mensch und Maschine als neue Form von Leben, von organischem Leben. Eine Mischung aus organisch und anorganisch. Und auch deswegen gibt es das zunehmende Interesse für das Ballett. Es ist auch nicht zufällig, daß das Interesse für Ballett in den Vereinigten Staaten am stärksten war und immer noch ist. Das hat mit der Industrie zu tun, genau wie die Jazz-Kultur mit der Industrie zu tun hat, mit dem Standard von Industrie. Das ist jetzt nicht von mir. Brecht kam irgendwann darauf, als er

einen Film mit Fred Astaire gesehen hat, dieser Steptanz von Astaire hatte für ihn etwas mit dem Fließband zu tun. Mit den Ford-Werken. Ich meine, ich weiß, und das wußte Brecht auch, wo der Jazz entstanden ist, aber die Art, wie er dann in Serie gegangen ist, seine Breitenproduktion, das hat etwas mit Industrie zu tun. Diese Sachen, die aus ganz anderen vorindustriellen Bereichen kamen, sind von der Industrie verwertet und damit natürlich auch verändert worden. Es gibt da schon Witze drüber... Das deutsche Feuilleton beschimpft mich da wegen meiner Amerika-Liebe, wegen Wilson. Nun ist der Wilson erst mal nicht USA. Es ist so typisch für das westdeutsche Feuilleton: Müller ist DDR, und Wilson ist Texas. Es gibt dazwischen noch einiges, zwischen Texas und Wilson und auch zwischen mir und der DDR. Aber das ist so das Klischee, und die finden es nun besonders komisch, daß mich interessiert, was er macht, auch mit meinen Texten. Aber mich interessiert bei seinem Theater gerade auch das von der Industrie Geprägte, denn hier ist Theater immer noch ein bißchen ein Refugium, wo man sich noch im 19. Jahrhundert befinden kann. Man zieht sich gut an und geht ins 19. Jahrhundert, und dann geht oder fährt man wieder nach Hause ins 20. Jahrhundert. Dafür wird Theater hier benutzt. Es ist auch eine Frage der Geschwindigkeit. Die Leute gehen ins Theater, um eine Geschichte zu sehen, die in der Wahrnehmungsgeschwindigkeit des 19. Jahrhunderts erzählt wird, und wenn sie ins Kino gehen, dann wollen sie das 22. Jahrhundert.

Jetzt kommen wir aber schon sehr weit vom Thema ab. Um wieder auf das Schweigen, das Nicht-Verbale zurückzukommen: Damit hängt auch zusammen, daß das Publikum Pausen im Theater fast nicht mehr aushält. Deswegen find ich auch bei Beckett ganz einleuchtend, daß der die Länge der Pausen festgeschrieben hat, aus der Erfahrung, daß Regisseure davor Angst haben und Schauspieler auch.

Ein Schauspieler hat ja schon Angst, 10 Sekunden nichts zu tun, sich nicht zu bewegen oder nichts zu sagen. Es ist gegen die Vereinbarung. Es gibt eine Vereinbarung, eine Spielregel: Ich bezahle und du arbeitest, also der Schauspieler arbeitet, und ich als Zuschauer bezahle. Und für mein Geld will ich aber, daß der jetzt schwitzt, der Schauspieler. Wenn er eine Weile nichts tut, dann heißt es, der ruht sich aus, das Schwein, auf meine Kosten, und das geht nicht.

Ich finde zum Beispiel dieses Ballett von Forsythe in Frankfurt, GÄNGE, hieß es, interessant. Das fand ich enorm, mit das Beste, was ich überhaupt gesehen habe. Die haben mir Zahlen gesagt, ich weiß die nicht mehr, aber mindestens ein Drittel der Abonnenten hat daraufhin das Ballettabonnement gekündigt. Das ist dieser ganz primitive Mechanismus. Die wollen etwas mit nach Hause nehmen, die wollen wissen, was es bedeutet. Also bei SCHWANENSEE weiß man es. Beim »Sterbenden Schwan« weiß man, es stirbt ein Schwan. Das kann man mit nach Hause nehmen, das hat man erlebt. Bei diesem Forsythe-Ballett konnten sie nichts mit nach Hause nehmen, und dann fühlen sie sich angegriffen, weil ihnen etwas entzogen wird. Sie haben ein Recht auf eine abheftbare Erinnerung, und sie haben Angst vor einem Eindruck, vor einer Erfahrung, die sie nicht etikettieren können, die sie beunruhigt, weil sie sie nicht greifen können, weil sie nicht ihre erkennungsdienstliche Pflicht ausüben können. Das entzieht sich ihnen, und dieser Entzug von Bedeutung ist ganz wichtig, den Leuten die Möglichkeit zu nehmen, eine Sache auf eine Bedeutung festzunageln.

Was ich immer sehr einleuchtend fand, wenn der Godard, ich weiß nicht, ob er damit angefangen hat, ab und zu Schwarzfilm zwischen Bildern hat, damit man wieder bemerkt, daß man sieht und daß es hergestellte Bilder sind. Das ist das optische Äquivalent dazu, ein Beispiel, das, glaube ich, auch

dazugehört. Wilson erzählte mal, was sein erster, großer und ganz starker Theaterindruck war während eines Balanchine-Abends. Am Schluß erstarrten die Tänzer plötzlich in ihren Posen und blieben in der Starre eine Minute lang, was eine ungeheure Zeit ist. Dann ging es weiter, und dann fiel der Vorhang. Das fand er einen enormen Moment und das Größte, was er im Theater gesehen hat. Er fragte Balanchine danach und sagte ihm das, und der lachte und meinte, das Problem sei gewesen, daß der Vorhangzieher in der Kantine war, nicht an seinem Platz war. Viele große Sachen entstehen aus Zufällen, aus Unfällen. Oder ein etwas subtileres Beispiel, eines der letzten Ballette von Cunningham, wo er selbst mittanzte, Cage diesen Text aus irgendeiner, vielleicht fiktiven, chinesischen Enzyklopädie liest, und Cunningham tanzt zu dem kaputten Kaiser von China mit seinem kaputten Körper, parodiert also sich selbst, auch das Ballett und überhaupt alles. Das war eine Variation von Lear, rasend komisch und gleichzeitig auch ganz bewegend. Ich meine, Theater wird ja erst dadurch lebendig, daß ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muß. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater. Unabhängig von ideologischen Besetzungen oder so. Wenn Kunst die Wirklichkeit nicht in Frage stellt, dann hat sie keine Funktion, dann ist es sinnlos, dafür Geld auszugeben. Wie Brecht gesagt hat: »Theater theatert alles ein, also muß man ständig dem Theater etwas in den Rachen schieben, was das Theater nicht verdauen kann.« Wenn man Strukturen

ändern will, dann muß man Krebszellen einschließen oder jedenfalls in den Strukturen Bakterienkulturen anlegen. Zum Beispiel fand ich in den CIVIL warS eines besonders interessant: Wilson hatte dieses Menzelbild nachgestellt, den Tod Friedrichs des Großen, wo Friedrich im Sessel stirbt, umgeben von den Schranzen und Ilse Ritter als jungem Offizier. Wilson wollte einen Text dafür haben und wußte nicht welchen. Es war ihm auch egal. Ich habe ihm gesagt, nimm doch einfach einen Text über eine verbotene Liebe. Damit war dieser junge Offizier für den Sterbenden automatisch eine Reminiscenz an den Katte, der ja hingerrichtet wurde, also an diese homoerotische Beziehung aus seiner Jugend. Dann sprachen der Sterbende – also nach dem Tod – und der junge Offizier den Text. Wilson sagte, er hätte gern, daß Ilse Ritter ungefähr zehn oder zwölf Zeilen so spricht, wie man das auf dem deutschen Theater vor 50 oder 80 Jahren gemacht hätte. Und sie hat zehn Zeilen gesprochen wie Moissi. Die Dramaturgen im Saal fanden das unmöglich, das geht nicht, das kann man nicht machen. Das war enorm, denn plötzlich war etwas ganz Fremdes eingesprengt in diesem Vorgang, etwas nicht Rezipierbares. Das war schön. Ich glaube, solche Möglichkeiten gibt es überall, daß man einen Kodex, einen Code oder einen Kanon durch etwas stört, was da nicht reinpaßt.

Es gab in West-Berlin, ich habe es leider nicht gesehen, eine Musik von einer sowjetischen Komponistin, die nur dirigiert wurde und nicht gespielt, so war es gedacht. Und das soll, mit der Dirigentin, eine große Vorstellung gewesen sein. Eine der Grotowski-Übungen in seinem ersten Seminar bei Brook in London war, daß er mit englischen Schauspielern den HAMLET probiert hat, also den üblichen Monolog »Sein oder nicht sein«. Es gab folgende Varianten: einmal den ganzen Text nur brüllen, dann nur flüstern, dann der ganze Text

lautlos. Das war das Interessanteste. Wenn der Schauspieler danach den Text gesprochen hat, war es ein anderer Text, weil er ihn einmal lautlos durchgenommen hat. Der Text hatte eine andere Qualität, eine andere Tiefenschärfe.

Bei dem Thema gibt es irgendein Problem, das ich jetzt nicht formulieren kann. Aber vielleicht kommen wir zusammen darauf. Was Marcel Marceau macht, ist natürlich imponierend. An dieses Gehen gegen den Wind erinnere ich mich sehr deutlich. Das ist sehr imponierend. Mich hat dann immer geärgert, daß das nicht gebraucht wird, um noch mehr zu erzielen, um mehr mitzuteilen, als daß einer gut spielen kann, wie man gegen den Wind geht. Und diese Angst von Autoren vor dieser Art von Reduzierung von Wirklichkeit auf Technisches, die verstehe ich schon, glaube ich. Das ist auch eine echte Angst, ein Zweifel an der eigenen sozialen Funktion. Diese Angst und dieser Zweifel gehören natürlich zum Beruf. Wenn man sie nicht ab und zu hat, kann man auch nichts machen. Das ist wieder so etwas. Der Boden ist die Angst, daß es nicht geht, daß man nicht weiterkommt, daß man nichts bewirkt. Über dieser Angst ist dann die Tätigkeit. In der Angst steckt ja auch der Neid auf eine Kunstform, die weitgehend zufallsfrei ist. Wenn der Marceau seine Nummern spielt, ist nichts zufällig, es ist alles Kalkül. Beim Schreiben hat man sehr viel Umgang mit Zufallsmaterial, da ist mehr Freiheit, mehr Freiraum, als der Pantomime hat. Deswegen ist die Pantomime, und das ist möglicherweise der Grund für meine Abneigung gegen sie, eine unfreie Kunst, vielleicht die Sklavenkunst überhaupt. Bei Autoren mag die Angst entstehen, daß ihre Freiräume schon besetzt oder schon umstellt sind von ... von der Brave New World. Ich glaube, das ist das Schlimme an der Pantomime, daß sie unfrei ist und den Zufall ausschalten muß. Und der Zufall ist ja der einzige Bereich, in dem wir noch Lebens-

möglichkeiten und Freiräume finden können. Deswegen geht es darum, den Bereich des Zufalls zu behaupten und auszuweiten. Da find ich wieder interessant, daß das Ballett, was sicherlich auch weitgehend zufallsfrei ist, scheinbar, wenn es gut wird, wieder zufällig wird. Das kippt dann an der Spitze um in eine Freiheit, bei Cunningham zum Beispiel sehe ich so etwas. Die Abstraktion wird so weit getrieben, daß sie witzig und ironisch wird. Die ironische Abstraktion ist etwas ganz Schönes.

Da fällt mir ein, einer meiner Texte – ein Brief an einen Regisseur, Sie kennen das sicher nicht, es ist in irgendeinem Band der Rotbuch-Ausgabe abgedruckt – hört auf mit dem Schweigen. Es war ein etwas polemischer Anlaß. Ich krieg's vielleicht ungefähr zusammen. Vielleicht lesen Sie den Text einmal ... »Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, was der Grund seiner Sprache ist.« Das ist eigentlich eine Zusammenfassung des Themas ...

21. 9. 1986

306

IM NAMEN DER ROSE

Ein Bild von Elizabeth Shaw trägt den Titel NEWS OF A FRIEND'S ILLNESS (Nachricht von der Krankheit eines Freundes). Man sieht: ein zerknülltes Tischtuch, einen grünen Apfel, eine Vase mit Rosen. Eine Rose ist, mit schwachem Rot, »ausgezeichnet«, die andern sind skizziert, wie aus der Farbe gehalten, um sie vorm Verwelken zu schützen. Eine der farblosen Blüten hängt in der Luft, der Strich, der den Stiel zeichnet, ist unterbrochen. Wie lange wird die Luft die Blüte tragen, in der Schwebe zwischen Angst und Hoffnung.

Diese Kunst (Malerei und Zeichnung) läßt ihre Gegenstände (Menschen, Blumen, Landschaften) zunächst einmal einfach sein. Manchmal spielt sie mit ihnen ein, manchmal einsames Spiel. Der Strich schützt den Gegenstand wie das Lid das Auge. Die Hand weiß, daß der Röntgenblick das Gewebe auch beschädigt. Eine Kunst ohne Gewalt. Ihr Wappentier könnte der Delphin sein. Ich liebe besonders, was Elizabeth Shaw wegwerfend Dispositive nennt, Bauzeichnungen im Katalogentwurf, bloße Information für den Drucker, welches Bild wohin gehört: es sind zarte Signale vom Bau der Materie. Ich konnte E. S. nicht überreden, das mit auszustellen. Vielleicht hat sie recht: das Geheimnis der Oberfläche ist die Struktur, aber die Struktur braucht das Geheimnis. Andre mögen die Bilder von Elizabeth Shaw anders sehn. Sie läßt dem Betrachter viel Raum und viel Wahl, eine Freiheit nicht aus Deutschland.

1986

307