

tragischen Kriminalromans. Dieser »Einfall« war sein erster Schritt in das (we know it by heart in our dreams) unbekannte Territorium HAMLET. Vor das Gesicht des Schauspielers, der Hamlet spielte, schob sich die Maske des gleichen und anderen Schauspielers, der Hamlets Sterben und Tod darstellen würde. Das Bilderverbot gilt dem Augenblick, nicht der Dauer. Ein Geheimnis von Kunst ist ihre Fähigkeit vorwegzunehmen. Ulrich Mühe wird den ersten Schritt in eine Rolle nicht tun, bevor er vom letzten Schritt eine Ahnung hat, der ihn vielleicht aus der Kurve trägt. Und das nicht zuletzt aus Neugier auf die Kurve. Er hat den Instinkt für das Ganze, der die Voraussetzung für die Erfindung und Entwicklung und für die Explosion der Teile ist, die »das Ganze« erst belangvoll machen oder als belangvoll erscheinen lassen. Ich wünsche ihm ein Theater, in dem das Schicksal des Schauspielers wieder der Autor ist, nicht der Regisseur.

Das ist eine Utopie, aber zugleich die Zukunft des Theaters.

10. 6. 1993

454

HEINER MÜLLER ÜBER ROBERT WILSON

Als Bob und ich das erste Mal die ganze Nacht gequatscht und gesoffen haben unten in Holland, da hat er plötzlich mit seinem Hyänenlachen gesagt: »Oh, we are so different.« Das hat ihn interessiert. Er meint damit unseren unterschiedlichen Umgang mit der Realität, aber auch unsere Kindheit. Sein Schock als kleiner Junge war der Supermarkt, die Warenwelt als Horrorkabinett. Mein Schrecken war die Verhaftung meines Vaters durch die Gestapo, und alles, was dranhängt. Also eher ein politischer Schrecken.

Gelegentlich hat er von Waco in Texas erzählt, wo sein Vater Bürgermeister war. Das Hauptding war für ihn, daß die Patriarchen des Ortes – der Banker, der Arzt, der Apotheker, der Advokat und sein Vater – immer gemeinsam auf die Jagd gingen. Und irgendwann sollte er auch ein Mann werden und würde mitgenommen. Und hat sich dann nur in Bäumen versteckt und die Tiere bedauert, die abgeknallt wurden. Als eine Art Wiedergutmachung kommen deswegen immer Tiere in seinem Theater vor. Dahinter steht die Erkenntnis, daß die Menschheit eben nicht zu retten ist, wenn sie Fauna und Flora nicht in ihr Programm einbezieht. Das ist bei ihm ganz unideologisch.

Aber bei alledem merkt man natürlich auch, daß er eine sehr einsame Kindheit gehabt hat – und jetzt spielt er. Er spielt mit dem Theaterapparat und mit den Schauspielern wie ein Kind. In gewisser Weise inszeniert er seine Kindheit immer neu. Und »Alice« hat ja manchmal schon ein bißchen von einem Weihnachtsmärchen. Er wäre auch gern ein großer Maler geworden. Das ist er nicht. Deswegen benutzt er das Theater und alles, was ihm da zur Verfügung steht, um seine Bilder zu malen. Vor jeder neuen Inszenierung zeichnet er sie erst mal. Nachts fängt er damit an und arbeitet wie ein

455

Wahnsinniger bis vier Uhr früh. Und was ich auch schön finde: Er kommt immer zu spät zu den Proben. Daran sind alle gewöhnt. Sie fangen schon mal an. Und irgendwann taucht er dann auf. Der Hauptpunkt in Wilsons Theater ist eine Art Demokratie in der Ästhetik: die Gleichberechtigung der Elemente Sprache, Licht, Ton, Requisite, Möbel, Choreographie. Es gibt keine Hierarchie der theatralischen Künste, also auch nicht die traditionelle Unterordnung unter den Text. Dafür gibt es ungeheuer viele Beleuchtungsproben, das ist für ihn fast das Wichtigste. Bei der HAMLET-MASCHINE in New York hat Wilson die ganze Aufführung erst stumm fertiggestellt – und dann in den letzten beiden Wochen den Text hinzugefügt. Daß die Elemente so selbständig funktionieren, war in gewisser Weise ein Traum von Bert Brecht. Nur hat er ihn, weil er zu sehr Europäer und Literat war, nicht realisieren können. Wir haben nie über Bedeutungen oder über Politik gesprochen. Das interessiert ihn nicht. Im großen und ganzen versteht Wilson den Inhalt über den Rhythmus der Sprache und über den Klang. Die paar Informationen, die er braucht, bekommt er von dem Stab von Leuten, die immer um ihn rum sind. Er spricht nur Englisch, das gehört zu seinem Charisma. Das schafft ihm einen Abstand, einen größeren Aktionsradius und ist die Voraussetzung für seine Guru-Rolle. Inzwischen versteht er gut Deutsch. Aber er weigert sich eisern, ein Wort zu sprechen, außer Bier oder Beck's.

Als er mich bei unserer ersten gemeinsamen Arbeit zur Inszenierung von CIVIL warS nach Köln holte, da hatte er eine Geschichte um die preußische Königsfamilie fertig. Er hatte die Sterbeszene Friedrichs des Großen einem Menzel-Bild nachgestellt. Ingrid Andree spielte den König, Ilse Ritter den Pagen. Graphisch war alles organisiert. Und er wollte einen Text haben, der hier sechs Minuten und zehn und dort sieben Minuten und dreißig Sekunden lang sein sollte. Und

ich kam mir vor wie jemand, der vor einem Automaten steht und die Währung nicht kennt und Geld reinsteckt, und immer wieder fällt es durch.

Das Bild war aber ziemlich zwingend, man konnte etwas dazu assoziieren. Ich gab ihm einen von Schiller bearbeiteten Text von Racines Titelheldin Phädra, weil mich deren Beziehung zu ihrem Sohn an Friedrichs verbotene Liebe zu seinem Freund Kette erinnerte. Nachdem der König auf der Bühne gestorben war, wollte Wilson, daß die beiden den Dialog flüstern. Und dann hatte er das Bedürfnis, daß Ilse Ritter 10 oder 12 Zeilen so deklamieren sollte, wie man das vor 70 Jahren in Deutschland auf der Bühne getan hat, also ungefähr so wie Alexander Moissi mit »Sein oder nicht sein«. Nachher hat Ilse Ritter den Liebesdialog noch mal als Haßdialog gesprochen. Das hatte eine enorme Wirkung. Jedes Mal wurde das Bild mit einer anderen Farbschicht überzogen. Der Text war hier wirklich nur akustisches Material. Man spricht nicht den Inhalt, sondern andere Emotionen auf den Text. Der Text wird dadurch fremd, die Emotionen auch. Schön finde ich, daß bei Wilson die Toten immer wieder aufstehen können. Auch im Shakespeare-Theater gibt es keinen Unterschied zwischen Lebenden und Toten. Das haben wir erst durch den Naturalismus verloren.

Das erste Mal benutzte er bei der HAMLETMASCHINE einen kompletten Text von mir. Er mochte den ersten Satz. Vielleicht hat er auch nie mehr gelesen als diesen Satz: »Ich war Hamlet.« Und dann ist das Stück ja auch ganz kurz. Wilson liest nicht gern, er ist – sicher sehr amerikanisch – mit Comics, Kino und Fernsehen aufgewachsen. Was er an meinen Texten mag, ist, daß sie Steine sind, oder »rocks«, wie er sagt, also Felsen. Manchmal sagt er auch, das sei wie Musik von Bach für ihn. Die Texte haben nicht, was er das Undulatorische nennt: Sie verführen Schauspieler nicht zur Modulation.

Die New Yorker Fassung der HAMLETMASCHINE war viel mechanischer, viel präziser, weil die Studenten bei den harten Marktzwängen überhaupt nicht auf die Idee kommen, daß sie Individuen seien. In Hamburg fühlt sich jeder Schauspielstudent als etwas Besonderes. Dadurch war die Aufführung ein bißchen gotischer, mit Ausbuchtungen und Ausfaserungen – und die Mechanik der Maschine war schwächer. Ich glaube, daß Wilson Hamburg angenehm ist, auch weil es mehr oder weniger am Meer liegt und nicht so abgeschlossen deutsch ist. Über Hamburg liegt immer ein Hauch England. Und wenn man Geld hat, geht es einem sehr gut in Hamburg: Wenn man kein Geld hat, geht es einem überall schlecht. Aber in Hamburg ist es besonders schlimm, keins zu haben. Als Intendant ist Flimm wirklich mit das Beste, was es in Deutschland gibt. Er hat dem Wilson immer die besten Arbeitsbedingungen organisiert. Und dann geht eine Beziehung zu einem Ort bei Bob Wilson über eine Beziehung zu einer Person. Er hat Annette Paulmann entdeckt, als sie noch in der Schauspielschule war. Die hat eine gute Stimme und kann etwas machen und ist wirklich enorm. Von da an liebte er Hamburg. Es klingt sentimental, aber was ich bei ihm besonders gut finde, ist seine absolute Treue zu Leuten, mit denen er schon mal gearbeitet hat. Immer wenn seine Schwester etwas im Fernsehen sieht, was ganz lange dauert, sagt sie: »Das kann nur von Bob sein.« Tatsächlich zeichnet sich seine Arbeit durch Zeitdehnung aus. Die andere Zeiteinheit kommt natürlich auch aus der Drogenerfahrung. Da nimmt man in fünf Minuten mehr wahr als sonst in einer Stunde. Ich war mit Wilson und Christopher Knowles, der in Hamburg den Parzival gespielt hat, in einem Lokal in New York. Irgendwann winkte Wilson, und wir gingen raus. Er führte mich aufs Klo, und da waren zwei Linien Kokain ausgebreitet. Und er sagte: »You want a line?« Ich war gerade fertig, da riß der Kellner die Tür auf:

»What are you doing here?« Das war urkomisch – wir beide wie ertappte Onanisten. Dann haben wir wie im Chor gesagt: »We are just talking.« Dann hat der Kellner gesagt: »Get out, one after the other.«

Einer von Bobs Sprüchen heißt: »I hate people who want to act.« Aber das stimmt nicht. Er liebt bestimmte Schauspieler. Und er hat eine große Liebe zu ganz alten Schauspielern. Da gibt es eine Ökonomie der Bewegung, und daraus entsteht eine Eleganz. Bei Proben zu »Death, Destruction and Detroit« an der Schaubühne in Berlin ließ er einmal 50 alte Leute tanzen. Plötzlich sah er so einen ganz verschrumpelten, kleinen alten Mann und eine ebensolche Frau. Die sollten jetzt allein tanzen. Sie hatten immer nur eine Teetasse hereinbringen dürfen oder hinten rumgestanden. Zum ersten Mal in ihrem Leben gehörte ihnen die Bühne. Sie blühten auf. Ich habe das sehr genossen.

In gewisser Weise hat der Amerikaner Robert Wilson das europäische Theater vom Zwang zur naturalistischen Abbildung befreit. In seinen Arbeiten inszeniert er Träume. In Träumen kommen fast immer Texte vor, die man schon mal gehört hat – also Zitate. In Träumen fehlen Übergänge und Begründungen für den nächsten Schritt. Aber so etwas macht Theater aus. Es entwirft eine Gegenwirklichkeit. Eine andere als die, aus der die Leute kommen und in die sie gehen. Seine Qualität ist es auch, Handlungen aus dem aktuellen Kontext herauszunehmen. Schließlich weiß ja auch kein Mensch mehr etwas über die Rosenkriege, aber jeder hat das Gefühl, Shakespeares Stücke zu verstehen. »Man müßte die Texte mit einer ungeheuren Distanz spielen, wie vom Mars aus gesehen. Dann versteht man alles.«