

8. VorLesung, 22. Jänner 2016, Forum Stadtpark

ICH UND KEIN ENDE.

1 Denn alles ist biografisch; auch das Erfundene.

*Die Lebenden sind nur die eine Hälfte des Wirklichen,
die andere Hälfte sind die Toten. Und diese haben feste Plätze. Und
diese bestimmten Plätze entscheiden mit über den Platz, der für die
Lebenden bleibt. Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind.¹*

Alexander Kluge zitiert Müller in der Trauerrede für Heiner Müller

Beim Verfassen dieses Textes bin ich auf der Suche nach dem Gedicht, das Heiner Müller Luigi Nono gewidmet hat, auf folgende Zeilen gestoßen: "Ich bin der Engel der Verzweiflung. Mit meinen Händen teile ich den Rausch aus, die Betäubung, das Vergessen, Lust und Qual der Leiber. Meine Rede ist das Schweigen, mein Gesang der Schrei. Im Schatten meiner Flügel wohnt der Schrecken. Meine Hoffnung ist der letzte Atem. Meine Hoffnung ist die erste Schlacht. Ich bin das Messer mit dem der Tote seinen Sarg aufsprengt. Ich bin der sein wird. Mein Flug ist der Aufstand, mein Himmel der Abgrund von morgen."²

Ich habe mich plötzlich 30 Jahre zurückversetzt gefühlt, in den Redoutensaal des Grazer Schauspielhauses im September 1985. Ich als Darsteller in der Uraufführung von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* im Kulturfestival "steirischer herbst". Die Aufführung findet nicht auf der Bühne des Theaters selbst, sondern im Empfangssaal des Hauses mit Fenstern nach außen statt. Das Bühnenbild besteht aus einem Kubus, der das Zentrum des Raumes bestimmt und einem Gazevorhang, der die Bühne von den Zuschauern trennt. Ginka Tscholakowa, die dritte Frau Heiner Müllers, inszeniert. In dieser Zeit habe ich Heiner Müller persönlich kennengelernt. Er kommt in einer sehr schwierigen Probenphase. Wir sind eine zusammengewürfelte Truppe aus freien Theaterleuten und fest am Schauspielhaus engagierten Schauspielern. Die "Freien" haben einen völlig anderen Zugang zu diesem dramatischen Text, über den die Journalistin Sabine Pamerrien sagt, dass er seine Gattungszugehörigkeit nicht ohne weiteres preisgibt. Der Text sei ein Autodrama, ein Stück, das man mit sich selbst aufführt, mit sich selbst spielt. Eigentlich sei der Autor sein eigener Darsteller und

Regisseur. [...] Müllers Idee vom Autodrama mache aus jedem beschreibenden und assoziativen Text einen Text für das Theater. [...] Für Textinterpretationen eröffne sich [daher] ein neuer Untersuchungsgegenstand.³

Damit können oder wollen die professionellen Ensemblemitglieder nicht umgehen und nützen jede Gelegenheit, ihren Unmut zu äußern und die Probenarbeit zu erschweren. Ich werde Zeuge von Sätzen wie: "Sag mir, was ich spielen soll, dann spiele ich Dir das." Ich sollte diesem Satz in meiner Theaterkarriere als Regisseur noch öfter begegnen. Für die bulgarische Regisseurin Tscholakowa, die zum ersten Mal im Westen inszeniert, eine ungewohnte Situation, der sie nur zum Teil gewachsen zu sein scheint. Die Damen und Herren des Schauspielhaus-Ensembles stellen ihre Befindlichkeit in den Mittelpunkt der Proben. Das äußert sich in eitlen Posen einer geschwätzig-kindlichen Selbstdarstellung und Probenverweigerung.

Da kommt der Besuch des für das Dilemma Verantwortlichen gerade recht. Eines Morgens, ich betrete den Saal, sehe ich Heiner Müller neben seiner Frau am Regietisch sitzen. Beide sind gut gelaunt und haben jeder ein Wasserglas Wodka vor sich stehen; Müller raucht eine Zigarre, Tscholakowa einen Joint. Eine explosive Mischung, die den Unmut aus einem der Schauspieler hervorbrechen lässt. Er baut sich in der Mitte der Bühne auf und brüllt: "In einer Woche geht der Lappen hoch und ich weiß immer noch nicht, wo Gott wohnt!"

Ich sehe Heiner Müller, der etwas ratlos nach einer Antwort sucht, indem er erstmal einen großen Schluck Wodka nimmt und an der Zigarre zieht. Der Aufenthaltsort Gottes scheint selbst dem Stoiker Müller nicht bekannt zu sein. Aber noch bevor er etwas sagen kann, kommt schon ein anderer Protagonist und zitiert den Anfang des Stückes, sich aufplusternd und outrierend wie ein Gockel auf einem Misthaufen vor einer Schar Hühner: "Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart, die linke größere könnte ein Gummitier aus einem Vergnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat, oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug ..."⁴ Dann sinkt er theatralisch zu Boden und sagt, fast flehend: "Bitte, Herr Müller, bitte bitte könnten Sie mir sagen, was das bedeuten soll?"

Heiner Müller nimmt wieder einen Schluck Wodka und einen Zug von der Zigarre und spricht bedächtig: "Marcel Proust wurde einmal gefragt, was der Satz 'Drei Panther

sitzen im Schatten einer Palme unter der Sonne.' bedeuten soll? Und er hat geantwortet: 'Drei Panther sitzen im Schatten einer Palme unter der Sonne.'".

Damit war die Fragestunde für diesen Tag beendet.

Ich traue mich nicht, meine Kollegen auf meine Methode der Textentschlüsselung hinzuweisen - nämlich: IN SICH HINEINHÖREN.

Mir ging dieses "WIESO DAS?" und "WAS HEISST DIES?" und "WARUM STEHT DAS DA SO GESCHRIEBEN?" und "IN WELCHEM ZUSAMMENHANG MUSS ICH DAS SEHEN?"

ziemlich auf den Geist. Als ob Müllers Texte nichts mit ihnen als Menschen zu tun hätten. Doch gerade da, in sich, hätten sie, wie ich jetzt, 30 Jahre später, ganz genau weiß, die Erklärung gefunden, die jeder von ihnen selbst wie ein Origami in sich trägt und das man nur aufzufalten braucht, um zu wissen, woran man ist. "IM SPIEGEL WOHNEN", heißt es im Text, der die Fragen stellt, die nur der Leser selbst

beantworten kann: "Ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, [...] ICH der gefrorene Sturm."⁵ Denn was man schon bei Georg Christoph Lichtenberg nachlesen kann, trifft auch auf Heiner Müller zu: "Die Metapher ist klüger als der Autor." Für mich würde ich das so übersetzen, dass es bei so archaischen und fundamental-poetischen Texten wie die Heiner Müllers nur eine Auskunftsperson gibt, die den Text hinterfragen kann: nämlich man selber.

In einem Gespräch mit Alexander Kluge sagt Müller nach Kluges Einwurf, dass die Metapher das Kennzeichen einer Zeit sei, die schneller gehe, als die Menschen Erfahrungen verarbeiten können: "Die Metapher ist eine Sichtblende gegen zu viele Eindrücke, die man nicht verarbeiten kann. Und ist so ein Bündelungsinstrument."

Kluge: "Ich habe ein Interview von dir gesehen, wo du eine dreiviertel Stunde überhaupt nicht geantwortet hast, weil du kommentieren solltest. Aber wenn du mal verschiedene Ausdrücke für Gewalt, die zusammengenommen zum Beispiel, die einmal im Staat zusammengefasst sind, dann aber auch im Einvernehmen, in spontanen Handlungen genauso vorherrschend in Erscheinung treten."

Müller: "Ich glaube, ich darf darüber nicht nachdenken."

Kluge: "Nein. Okay."

Müller: "Weil ich darüber schreiben muss ..."

Kluge: "Okay. Du mußt darüber schreiben."

Müller: "Es gibt vielleicht einen anderen Punkt, der mich in dem Zusammenhang hier

interessieren würde oder der mich interessiert, das Problem der - und das hat mit der Metapher zu tun - das Problem der verschiedenen Zeitebenen, also die Kunst hat eine andere Zeit oder läuft in einer anderen Zeit als die Politik oder die Geschichte. Kunst hat eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, deswegen braucht es die Metapher als Vehikel, wo Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gleichzeitig sind."⁶

Ich erinnere mich, dass ich - vor langer Zeit schon, vor 20 Jahren - mir einmal bei der Lektüre von Müllers Texten gedacht habe: Wenn du alles verstanden haben wirst, wirst du gestorben sein. Ich habe das Leben unbewusst über den Tod hinaus verlängert, um dem Verstehen eine Chance zu geben. Was natürlich Unfug ist, aber ein frommer Wunsch. Ich habe damals, 1998, am Staatstheater Schwerin Müllers Komödie *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* inszeniert. Das Stück schildert die Kollektivierung der Landwirtschaft anhand der Geschichte eines mecklenburgischen Dorfes in den 50er-Jahren. Ich habe alle pensionierten Schauspieler im Umkreis von 150 Kilometern zusammengetrommelt, um die Bauern im Stück mit Darstellern zu besetzen, die diese Zeit als Jugendliche und Betroffene miterlebt haben.

Und ich erinnere mich an die prophetischen Zeilen in Müllers Theatertext *Traktor*, erstveröffentlicht 1974: "Das Gefühl des Scheiterns, das Bewusstsein der Niederlage beim Wiederlesen der alten Texte ist gründlich. Versuchung, das Scheitern dem Stoff anzulasten, dem Material [...], der Geschichte des amputierten Helden: sie kann jedem passieren, sie bedeutet nichts; bei dem einen genügt eine Blutvergiftung, der andere hat mehr Glück: er braucht einen Krieg. Ausflucht: Europa ist eine Ruine, in den Ruinen werden die Toten nicht gezählt. Die Wahrheit ist konkret, ich atme Steine. Leute, die ihre Arbeit machen, damit sie ihr Brot kaufen können, haben für solche Betrachtungen keine Zeit. Aber was geht mich der Hunger an. Uneinholbarkeit des Vorgangs durch die Beschreibung; Unvereinbarkeit von Schreiben und Lesen; Austreibung des Lesers aus dem Text. [...] Das Bedürfnis nach einer Sprache, die niemand lesen kann, nimmt zu. Wer ist niemand. Eine Sprache ohne Wörter. Oder das Verschwinden der Welt in den Wörtern. Stattdessen der lebenslange Sehzwang, das Bombardement der Bilder (Baum Haus Frau), die Augenlider weggesprengt. [...] Das Verlöschen der Welt in den Bildern."⁷

Man könnte aber auch sagen: die Unerträglichkeit des Tatsächlichen wäre zu überwinden durch die Auslöschung des Bildes und der Freilegung des Nichts hinter dem Bild. Ganz banal bin ich zum Beispiel der Meinung, dass man seinen Geburtsort selbst bestimmen und beliebig verlegen kann im Laufe seines Lebens, wenn einem der alte nicht mehr passt. Oder man verändert seinen Namen, fügt ihm einen weiteren hinzu. Und ich behaupte sogar, dass man dadurch, wenn schon nicht zu einer neuen Persönlichkeit, so doch durch eine neue Definition seiner äußeren Erscheinung ein ANDERER wird. Denn alles ist autobiografisch; auch das Erfundene. Denn erfinden wir uns nicht ständig neu? Wird diese Suche, die in der Pubertät eine vielfach selbstquälerische, existentielle und lebensbedrohliche Komponente hat, nicht zu einem ständigen Begleiter und wird das Finden nicht oft erst durch ein Erfinden ermöglicht. "FREMD IM EIGENEN KÖRPER", heißt es in der *Bildbeschreibung*. Ja, das trifft es. Als Voraussetzung für sich selber ...

Der Komponist Wolfgang Rihm sagt in einem Gespräch mit Alexander Kluge über die Zusammenarbeit mit Heiner Müller: Dass man "wirklich fremd, fremd, fremd zusammenkommt und dann nicht den Hut zieht und sagt, jetzt sind wir bekannt, sondern wir sind fremd und bleiben fremd, und dann gehen sie [wir] wieder auseinander. Aber an der Stelle, wo sie [wir] zusammenkamen, bleibt ein Mal, ein Zeichen zurück, und das ist dann das, was entstanden ist. Und das habe ich durch dieses Zusammenkommen erfahren. Die Schilderung des Umstands der Begegnung ist vielleicht charakteristisch. Ich habe den Text der *Hamletmaschine* gelesen und war sofort überzeugt, das ist es, das ist der Text, den ich jetzt für Musiktheater brauche, oder der bringt mich auf den Weg in ein Musiktheater. Und war dann ein paar Tage später in Berlin, mittags angekommen, und bin in ein Lokal gegangen und da kam er rein, [zufällig,] wir waren die einzigen Gäste. Da sprach ich ihn an, was ich sonst nie tue, also ich spreche nicht Leute an, das mache ich nicht gerne, aber weil ich ihm ein paar Tage vorher einen Brief geschrieben hatte, und er erinnerte sich gleich, ah, wunderbar. Und er sah, daß ich Zigarre rauchte, da war alles klar. Ich bot ihm eine Zigarre an und hatte die Möglichkeit, *Hamletmaschine* zu machen. Es war einfach ... Dieses große Geschwätz immer: 'Jetzt machen wir was - zusammenarbeiten' ... Jeder bringt. ... Die Bildebene, die Klangebene und die Sprachebene entstehen nicht aus

einem gemeinsamen Zusammenhocken. Das entspricht mir sehr, diese Zusammenarbeitsmentalität ist nämlich ein frommer Betrug."⁸ Seit damals sei immer so ein Text herausgekommen, wenn er Texte selber kompiliert oder zusammengefasst habe, erzählt Rihm, der von der Dramaturgie von Müllers *Hamletmaschine* lebt. Das sei vielleicht das Ergebnis dieser Zusammenarbeit, dass er seit damals ein für allemal verbildet sei für Plapper-Libretti.⁹

Ich habe gerade die Inszenierung eines Stücks von Heiner Müller gemacht, dessen Aufführung Sie im Anschluss an die Vorlesung sehen werden. Den Titel *Wolokolamsker Chaussee* hat Müller dem gleichnamigen Roman Alexander Beks entliehen. Als ich darüber nachgedacht habe, diesen Text zu inszenieren, der ein Lehrstück in der besten Tradition Bertold Brechts ist, habe ich noch nichts von der Flüchtlingswelle geahnt, die uns gerade überrollt. Ich habe auch das Zitat aus dem Interview, das Frank M. Raddatz mit Heiner Müller am 27. Juni 1991 in Berlin geführt hat und in dem Müller folgendes sagt, nicht gekannt: "Das ist die pessimistische Variante der Hoffnung, dass die Festung Europa auf Dauer gehalten werden kann. All diese Visionen unterschlagen, dass die Dritte Welt eine Macht ist und dass die, auf deren Kosten man lebt, dem nicht ewig tatenlos zusehen werden. Dazu bedarf es keiner militärisch-ökonomischen Stärke. Es reicht völlig, wenn sich Millionen Verelendeter in Bewegung setzen."

Ich habe damals am Beginn meiner Überlegungen begonnen, den Roman von Alexander Bek zu lesen, der 1944 erschienen ist und den Abwehrkampf eines Bataillons in den Wäldern vor Moskau, entlang der Wolokolamsker Chaussee, zum Thema hat. Beks Prosa ist präzise und nüchtern. Den Leser erwartet also kein spannendes Schlachtengemälde. Es geht vielmehr allein um die jene Oktobertage beherrschende Grundwahrheit, um das nackte Überleben: Entweder ich töte den Gegner oder er tötet mich. Bek schildert den verzweiferten Kampf eines weitgehend auf sich selbst gestellten, schlecht ausgerüsteten Bataillons der Roten Armee gegen einen überlegenen, motorisierten Feind.

Ausschlaggebend, das Stück zu machen, ist das dem Roman vorangestellte Zitat von Wassili Jan gewesen: "Sollte es einem Menschen beschieden sein, Außergewöhnliches zu erblicken, als da sind: der Ausbruch eines feuerspeienden Berges, der blühende Ortschaften wegfegt, der Aufstand eines geknechteten Volkes wider seinen

allmächtigen Gebieter oder der Einfall eines nie gesehenen und nicht zu zügelnden Volkes in sein Heimatland - so möge er alles Gesehene dem Papier anvertrauen. Sollte er aber der Kunst, Worte mit der Spitze eines Rohrstäbchens aneinanderzureihen, nicht mächtig sein, so möge er seine Erinnerungen einem erfahrenen Schreiber lebendig machen, damit dieser das Gesagte auf dauerhaften Blättern verzeichne, den Enkeln und Urenkeln zur Belehrung."¹⁰

Bei Müller spielen die ersten beiden Teile an der Front kurz vor Moskau, an der im Zweiten Weltkrieg der deutsche Vormarsch zum Stehen kam. Hier kämpft ein sowjetischer Kommandeur angesichts der deutschen Übermacht gegen die Angst in seinem Bataillon und muss sich dem Vorwurf stellen, für eine drohende Niederlage verantwortlich zu sein. Er trifft Entscheidungen, die aus seiner Sicht den Weg der russischen Panzer nach Berlin ebnet - es sind Entscheidungen, die Opfer fordern. Dieser Kommandeur schildert im ersten Teil, der "Russischen Eröffnung", ein Erlebnis an der Front: Die Deutschen stehen nur noch 120 Kilometer vor Moskau, die Angst seiner Männer vor dem Feind, der "halb Europa bereits unterm Stiefel hatte", ist deutlich zu spüren. Sie ist präsent in der Atmosphäre des Textes, die Soldaten verbalisieren sie. Die Gefahr des Desertierens liegt in der Luft. "Ich hatte keine andere Sprache mehr/ Ich zielte auf den Fluss und schoss den Gurt leer", sagt der Kommandeur. Er muss eine Entscheidung treffen. Möchte er die Disziplin der Truppe aufbauen und soll aus seinen Männern eine schlagkräftige Truppe werden, dann muss er ein Exempel statuieren. Denn "nur der Schrecken treibt die Angst aus", heißt es im Text.

Zur Vorbereitung auf die Arbeit hat auch die Beschäftigung mit dem Komponisten Dmitri Schostakowitsch gehört, der seine Siebente Sinfonie dem Kampf gegen den Faschismus und Leningrad, seiner Heimatstadt, gewidmet hat.

So stelle ich zwischen den ersten und den zweiten Teil des Stücks die Rundfunkansprache des Komponisten vom Herbst 1941 aus dem von der Deutschen Armee belagerten Leningrad: "Vor einer Stunde habe ich die Partitur zweier Sätze eines großen sinfonischen Werkes abgeschlossen. Wenn es mir gelingt, diese Komposition zu einem guten Ende zu führen, also den dritten und vierten Satz hinzuzufügen, dann wird man das Ganze als 7. Sinfonie bezeichnen können. – Warum

sage ich das jetzt? Damit die Hörer, die jetzt am Radio sitzen, wissen, dass das Leben in unserer Stadt normal weitergeht. Jeder von uns hat den ihm zugeteilten Wachposten besetzt ... Sowjetische Musiker, meine lieben und so zahlreichen Kampfgefährten, meine Freunde: Bedenkt, dass unserer Kunst große Gefahr droht! Lasst uns unsere Musik verteidigen, lasst uns redlich und aufopferungsvoll arbeiten!"¹¹

Die 7. Sinfonie gilt als Schostakowitschs bekanntestes Werk. Ursprünglich sollte die Sinfonie nur aus einem Satz bestehen, dann entschloss der Komponist sich zum klassischen Aufbau mit 4 Sätzen. Schostakowitsch wollte zunächst jedem Satz einen Titel geben: 1. Krieg, 2. Erinnerung, 3. Die Weite der Heimat, 4. Sieg. Von diesem Vorhaben nahm er jedoch wieder Abstand, in den Partitureditionen sind diese programmatischen Überschriften ebenfalls nicht übernommen.

Diese Sinfonie taucht auch in der Inszenierung auf, als Sinfonie der Streifenwagen: "Mit Trillerpfeifen und Sirenen ging [sie] in jedes Ohr./ Das Feuer auf der Kreuzung/ Ich sah den Widerschein vom Schreibtisch aus/ Ich biss in meinen Schreibtisch/ Damit ich nicht in lauten Jubel ausbrach."¹²

"Meine Siebente schrieb ich rasch", erzählt Schostakowitsch in seinen Memoiren. "Ich musste sie einfach schreiben. Ringsum war Krieg. Ich war mitten unter dem Volk, ich wollte das Bild unseres kämpfenden Landes in Musik festhalten. [...] Mit Gedanken an die Siebente beschäftigte ich mich schon vor dem Krieg. Sie war daher nicht das bloße Echo auf Hitlers Überfall. [...] Ich habe nichts dagegen einzuwenden, dass man sie die *Leningrader* Sinfonie nennt. Aber in ihr geht es nicht um die Blockade. Es geht um Leningrad, das Stalin zugrunde gerichtet hat. Hitler setzte nur den Schlusspunkt. Die meisten meiner Sinfonien sind Grabdenkmäler. [...] Ich würde gern für jeden Umgekommenen ein Stück schreiben. Doch das ist unmöglich. Darum widme ich ihnen allen meine gesamte Musik. Ich denke ständig an diese Opfer."¹³

Ich möchte hier etwas einfügen, das ich Ihnen, sehr geehrte Komponistinnen und Komponisten, ans Herz legen möchte. "Es ist amüsant, festzustellen, wie Äußerungen über Musik von Leuten aus verschiedenen Lagern übereinstimmen", lese ich in den Memoiren. "Nehmen wir diese Passage: 'Wenn Musik plump, unschön, vulgär wird, hört sie auf, die Bedürfnisse zu befriedigen, um derentwillen sie existiert, sie hört auf,

sie selbst zu sein.' Wird diese weisen Worte nicht jeder Ästhet unterschreiben, der für hohe Kunst streitet? Dabei ist es ein Ausspruch des berühmten Musikspezialisten Shdanow. Ihm passte es ebensowenig wie den Ästheten, wenn Kunst mit dem Leben zu tun hat; mit lebendigen Tragödien, mit Ermordeten und Gefolterten. Sie wollen nur schöne und anmutige Musik. [...] Ich habe gegen solche Auffassungen immer scharf protestiert. Die Musik muss eine aktive Kraft sein. Das ist russische Tradition. [...] In einem Brief Rimski-Korssakows fand ich einen Satz, der mich immer wieder beschäftigt hat. Er zwingt zum Nachdenken: 'Vieles veraltet vor unseren Augen, wird welk. Und vieles, was uns schon veraltet vorkam, erweist sich später als so frisch und stark und ewig gültig wie nur irgend etwas.' [...] Dachte Rimski-Korssakow an die Ewigkeit im Zusammenhang mit seiner eigenen Musik? Warum sollte seine Musik ewig leben? Oder irgendeine andere Musik? Jene, für die diese Musik geschrieben wurde, die Zeitgenossen, sie leben auch nicht ewig. [...] Ich möchte darauf hinweisen, dass das, was 'frisch und stark' bleibt, überhaupt nicht Musik zu sein braucht; auch nicht generell Kreativität, sondern etwas anderes. Etwas Unerwartetes und Prosaisches. Zum Beispiel die Aufmerksamkeit gegenüber Menschen, Anteilnahme an ihrem Leben mit seinen unvorhersehbaren Widrigkeiten, seinen Nichtigkeiten und Sorgen, seiner Unordentlichkeit."¹⁴

Der Lyriker und Prosaautor Lutz Rathenow erinnert sich an eine Aufführung von *Wolokolamsker Chaussee* Anfang der Achtzigerjahre, die in einer Kirche stattgefunden hat: "Das Stück wird vom damaligen Vikar Thomas Krüger inszeniert. Der spätere SPDler aus Berlin scheut keine Mühen, eine deutlich antirealsozialistische Lesart aus dem Text herauszufiltern. Der ganze Raum der Galiläa-Kirche ist (samt Altar) mit ausgehängten Zeitungen verdeckt. Einzelne Rollen verteilt Krüger auf verschiedene Kinder und Jugendliche. Die Gemeinde spielt und der Regisseur gestaltet. Proben als politisches Bildungserlebnis.

Meinem achtjährigen Sohn als Mitspieler muss ich Republikflucht, Bautzen und die Bedeutung von 1968 erklären. 'Das rote Halstuch - rot vom Blut der Stalin-Opfer', diese Sätze hat er noch heute im Kopf, 'das Messer steckt, aber das Herz schlägt weiter'. Hier wird in der Hauptstadt der DDR ein Tribunal gegen das Land entfaltet, kein verrästeltes Kunststück. [...] Die Kirche ist mehrfach voll, es kommt sogar zu einem Gastspiel bei einem Theatertreffen außerhalb Berlins.

Heiner Müller ist bei der Premiere nicht erschienen. Es hat ja auch gar keine sein dürfen. Genaugenommen hat es eine öffentliche Aufführung des Stückes noch gar nicht gegeben."¹⁵

Denn die Spur der russischen Panzer führt nicht nur im Text Heiner Müllers in die DDR. Sie beenden hier am 17. Juni 1953 das Duell zwischen einem Betriebsdirektor und seinem Stellvertreter, der das Streikkomitee vertritt. Die Panzer sichern ein System, in dem sich die Vorstellung, es gäbe keine Ordnungswidrigkeit und keinen Staatsfeind, zum grotesken Alptraum eines Staatssicherheitsbeamten auswächst. Die Panzer sind es auch, die 1968 dem "Kindertraum von einem Sozialismus ohne Panzer" ein Ende bereiten. Dieses Ereignis reißt den Generationskonflikt zwischen einem treuen Genossen und dessen Adoptivsohn auf, der als Oppositioneller vom eigenen Vater verraten wird. Fünf Teile, man könnte auch sagen: fünf Konfrontationen fragen aus verschiedenen Perspektiven heraus, welche Opfer eine politische Vision fordern darf, und zeigen Menschen, durch die ein unheilbarer innerer Riss geht.

Dem Text nachgestellt ist ein Hinweis des Autors, dass das Wunschbild der Begnadigung des Deserteurs den Realismusgrad der Exekution brauche, damit ein Krieg gedacht werden könne, in dem eine Begnadigung eine realistische Lösung sei. In meiner Inszenierung werden alle Rollen von Frauen gespielt. Sie sind die, der ich die Welt in die Hände geben möchte; durch den Blick auf sie als Handelnde in Situationen, in denen wir eigentlich Männer als Handelnde vermuten würden, möchte ich gerne überprüfen, ob das Verhalten mit der Voraussetzung eines anderen Geschlechts sich ändert. Oder was mit unserer Vorstellung passiert, wenn Frauen in von uns geschlechtsspezifisch besetzten Situationen wie Männer handeln. Wenn Frauen Männer spielen, und das nicht zynisch gemeint ist, hat das eine andere Qualität in dem Sinn, dass Männer als das sichtbar werden, was so oft durch Gehabe und ihrem vermeintlichen So-muss-ich-sein versteckt und verdeckt bleibt.

Über den letzten Teil der *Wolokolamsker Chaussee*, "Der Findling" nach einer Erzählung von Heinrich von Kleist, hat Müller anlässlich der Verleihung des Kleistpreises 1990 gesagt: "Das geht zurück auf eine Erzählung eines Mannes, der in Bautzen war fünf Jahre, der erzählte mir eine Geschichte von einem ziemlich jungen

Mann, der war 19 Jahre alt, [...] das war der adoptierte Sohn eines hohen Parteifunktionärs, der keine Kinder mehr kriegen konnte, kaputt, also durch Zuchthaus, KZ, was immer, und dieser [Stief]Sohn war so eine Projektion für ihn. Und der hat dann aus Reaktion gegen dieses behütete und privilegierte Elternhaus und sicher auch aus Erfahrungen, die er im Kontext mit anderen Jugendlichen gemacht hatte, immer wieder so Sachen gemacht, zum Beispiel in Dresden an eine Brücke geschrieben: "Russen raus, Freiheit!" Und so, was hier zitiert ist. Dann Flugblätter verteilt und schließlich hat er auf Rügen ein Schiff der Grenztruppen gekapert, um damit nach Dänemark auszubrechen ... Und da wurde er gefasst. Der Alte hat ihn sonst immer rausgeholt aus allem, konnte ihn schützen, da konnte er nichts mehr tun. Der war dann in Bautzen im Zuchthaus, er war gefürchtet bei den Wachmannschaften, weil er hatte die Fähigkeit Glühbirnen zu fressen, und damit war man natürlich King. Der Alte besuchte ihn ständig und brachte Geschenke. Der Junge sprach kein Wort, nahm die Geschenke und verteilte die an die anderen und hat nie ein Wort mehr mit diesem Stiefvater gesprochen, der hat sehr gelitten darunter. Das war die Geschichte."¹⁶

Laut Alexander Kluge nimmt Müller Stoffe wie "Der Findling", der einmal schon eine Form hatte, zerbricht diese Form, fragmentiert sie und erzählt darüber, quasi über das Echo einer früheren Geschichte, eine neue Geschichte.

"Bei Kleist geht die Geschichte so", erzählt Heiner Müller: "Ein reicher Kaufmann fährt mit seinem Sohn, den er sehr liebt, auf eine Geschäftsreise und kommt in eine Stadt, wo die Pest gerade ausgebrochen ist. Der Sohn stirbt an der Pest, und er selbst überlebt. Auf der Rückreise steht irgendwann am Weg oder Straßenrand ein Kind, ein Junge, verwaist unter anderem durch die Pest; die Eltern sind tot. Der Kaufmann nimmt ihn mit als Ersatz für seinen Sohn. Und dieser Junge ruiniert dann sein Leben und seine Familie, indem er die Frau erotisch zu erpressen versucht. Die Frau verübt Selbstmord. Am Ende bringt der Stiefvater den Stiefsohn um und wird zum Tod durch den Strang verurteilt. Als er unter dem Galgen steht, sagt er, er möchte so gerne in die Hölle, damit er den Stiefsohn weiter töten könne, wieder und wieder."¹⁷

Ich habe Heiner Müller während meiner Zeit als Hausregisseur in Schwerin oft getroffen. Vorzugsweise in Berlin. Ich habe das Gefühl, er hat sich gut mit mir amüsiert, da ich keine Ehrfurcht vor ihm gehabt habe, weil ich ihn eigentlich

überhaupt nicht verstanden habe. Oder nicht in dem Sinn verstanden habe, wie er von den ihn umgebenden Dramaturgen und Literaturwissenschaftlern und Theaterleuten verstanden wurde. Jetzt verstehe ich ihn noch immer nicht im Sinne der ostdeutschen intellektuellen Dialektik, obwohl ich Interpretationen wie die folgende als durchaus hilfreich für einen Aspekt meines Verständnisses für den Dichter empfinde: "Damit wäre das Stück WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE nicht als Aufklärung zum Defätismus, sondern als defätistische Aufklärung in der Tradition Bertolt Brechts zu verstehen mit dem Impetus und der Forderung nach mehr Humanität, und einem ihm innewohnenden brechtschen Geschichtsoptimismus."

Über die vielen Jahre, in denen der Dichter mich begleitet, zuerst über seine Texte, dann persönlich, jetzt als Toter, habe ich langsam zu erraten begonnen, was er mir und uns erzählen könnte.

In seinen letzten Lebensjahren, er war neben Fritz Marquardt und Peter Palitsch einer der Intendanten des *Berliner Ensembles*, habe ich mit ihm immer nur auf der Toilette während des gemeinsamen Pinkelns (beim gemeinsamen Urinieren) gesprochen. Ich habe ihm von meinen unglücklichen Lieben und er hat mir von Ginka Tscholakowa erzählt, die nun in einem Penthouse in Frankfurt wohne und einen Millionär geheiratet habe. Viel mehr als über Liebesgeschichten haben wir uns nie unterhalten, weil wir dann wieder in die Kantine zurück mussten. Ich an die Theke zu meinem Bier und er saß immer an dem Tisch links hinten, umgeben von Dramaturgen und einer Menge anderer schwarz gewandeter Jünger.

"Es ist ein Privileg für einen Autor, in einem Leben drei Staaten untergehen zu sehen. Die Weimarer Republik, den faschistischen Staat und die DDR. Den Untergang der Bundesrepublik Deutschland werde ich wohl nicht mehr erleben", ist ein oft zitierter Ausspruch Heiner Müllers. Daran muss ich denken, während ich am Inszenierungskonzept arbeite. Immer wieder fällt mir eine neue Episode ein, die ich erzählen will: eine Erinnerung an eine Begegnung mit Heiner Müller oder sein achtstündiger HAMLET im Deutschen Theater zum Beispiel. Oder die Witze, die er erzählt hat. Einen seiner Lieblingswitze, ich glaube, ich habe ihn zu verschiedenen Anlässen wohl dreimal gehört, geht so: "Ein Jäger im Wald. Auf der Lichtung ein Bär. Der Jäger schießt seine ganze Ladung auf den Bären ab. Der Bär ist verschwunden."

Der Jäger wundert sich. Nach einer Weile klopft dem Jäger etwas auf die Schulter, er dreht sich um, da steht der Bär. Der Bär sagt: Hast du auf mich geschossen? Da sagt der Jäger schlotternd: Ja. Der Bär: Willst du sterben? Der Jäger: Nein, ich will nicht sterben. Sagt der Bär: Dann musst du mir einen blasen. Der Jäger, was soll er tun, geht nach Hause, kotzt und schwört Rache. Kauft sich eine Schrotflinte und geht am nächsten Morgen wieder in den Wald. Gleiche Lichtung, gleicher Bär. Der Jäger schießt die Schrotladung auf den Bären ab, der Bär ist verschwunden. Nach einer Weile, Schulterklopfen, der Jäger dreht sich um, da steht der Bär, sagt: Du weißt, was du zu tun hast. Der Jäger, was soll er tun, geht nach Hause, kotzt, schwört finstere Rache. Kauft sich eine halbe Artillerie, fährt sie am nächsten Morgen in den Wald vor die Lichtung, der Bär erscheint, der Jäger schießt seine Artillerie auf den Bären ab. Der Wald brennt, der Bär ist verschwunden. Nach einer Weile klopft ihm was auf die Schulter. Steht da der Bär, sagt: Du willst mir doch nicht erzählen, dass du zum Jagen hierherkommst."

Als ich es Ende der 80er-Jahre endlich in die DDR – nach Parchim ins Landestheater, um dort Friedrich Dürrenmatts *Portrait eines Planeten* zu inszenieren - schaffe, ist der Kommunismus fast schon fast vorbei. Heiner Müller ist glücklich, auch den letzten seiner Freunde zur Flucht ins westliche Ausland verholfen zu haben. Da hat er seinen Plattenbau-Balkon im 29. Stock in der Karl-Marx-Allee wieder für sich allein. Diese Aussicht, sage ich Ihnen, meine verehrten Komponistinnen und Komponisten ... Berlin liegt Ihnen zu Füßen, und ... bei der Überlegung, zu springen, auch das Geheimnis des Todes.

Die Wohnungseinrichtung besteht vorwiegend aus leeren Whisky-Flaschen, ungefähr zehn randvollen Aschenbechern mit halbgerauchten Zigarren und aus Büchern, Büchern, Büchern ... Das schießt mir ins Hirn, wenn ich die letzten Sätze der *Wolokolamsker Chaussee* lese: "DER AUGENBLICK DER WAHRHEIT WENN IM SPIEGEL/ DAS FEINDBILD AUFTAUCHT ... Die Alternative ist der schwarze Spiegel, der nichts mehr herausgibt.

Nur eins noch, und das führt zu DIR und mir und UNS und zu Ihnen, verehrte Komponisten, und das hat, im Gegensatz zu einer Theateraufführung, kein Ende: Ich möchte den Dichtern, den Geschichtsschreibern unserer Zeit, ihr Geheimnis entreißen

und es zu unserer, zu Ihrer/Deiner und zu meiner Wahrheit machen. Wieder wieder.

"Was geht mich die Geschichte an?", heißt es in Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-philosophicus*. "Meine Welt ist die erste und einzige! Ich will berichten, wie *ich* die Welt vorfand. Was andere mir auf der Welt über die Welt sagten, ist ein ganz kleiner und nebensächlicher Teil der Welt-Erfahrung. *Ich* habe die Welt zu beurteilen, die Dinge zu messen. Das philosophische Ich ist nicht der Mensch, nicht der menschliche Körper, oder die menschliche Seele mit den psychologischen Eigenschaften, sondern das metaphysische Subjekt, die Grenze (nicht ein Teil) der Welt. Der Menschliche Körper aber, *mein* Körper insbesondere, ist ein Teil der Welt unter anderen Teilen der Welt, unter Tieren, Pflanzen, Steinen etc. etc. ... [...] Das Subjekt gehört nicht zur Welt, es ist eine Grenze der Welt. Ich bin meine Welt."¹⁸

Auf der Suche nach dem Gedicht für Luigi Nono finde ich jede Menge Geschichten über die Beziehung Heiner Müllers zu Nono. Stephan Suschke beschreibt das Kennenlernen in einem Text für das Programmheft der Aufführung *Intolleranza* am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken 2004 folgendermaßen: "Anfang der 80er Jahre fand die erste Begegnung statt. Daraus entstand eine lose Arbeitsbeziehung, die vom Interesse an der Arbeit des anderen geprägt war. Praktisch wurde dieses Interesse im Zusammenhang mit einer Aufführung von Luigi Nonos PROMETEO. Da Nono zumeist mit den gleichen Musikern arbeitete, kennzeichnete er die Instrumente mit den Insignien der jeweiligen Musiker. Deshalb steht in der Originalpartitur von PROMETEO statt Erzähler HEINO für Heiner Müller, weil Müller diesen Part las."¹⁹

Peter Hirsch, der die überarbeitete Version mit Heiner Müller und seiner damaligen Freundin, Margarita Broich, in Venedig 1985 dirigierte, erzählt: "Die späten Stücke Nonos sind scheinbar nicht mehr so komplex, haben scheinbar nicht die komplexe Struktur von Vielschichtigkeit. Aber dieses scheinbar Einfache hat den Vorteil, dass man in die wenigen Klänge, die dann übereinander angeordnet sind, sozusagen hineinkriecht, sowohl was Mikrointervalle anbelangt, wie auch Dynamiken. Man baut die Welt nicht aus verschiedenen Häusern und Bäumen, sondern man hat nur das Blatt von dem Baum, oder die Verästelung des Blattes, und betrachtet diese. Dieses Hineinkriechen in Mikrostrukturen, das Herausfinden, welche Kosmen da sind, hat auch etwas damit zu tun, dass ich nicht einen Roman mit tausend Seiten schreibe,

sondern gemeißelte Sätze. Das hat natürlich etwas mit der Arbeit von Heiner Müller zu tun. Jedes Wort funktioniert nicht nur in seiner Komplexität, sondern auch so nackt, wie es da steht. Es ist nicht unbedingt Träger von einer Befindlichkeit, vom momentanen Gefühl eines Schauspielers, der unbedingt aus seiner privaten Gefühlslage heraus einen Text gestalten will, sondern erfordert einen Schauspieler, der versucht, sich auf die stoffliche Qualität des Textes, auf die Musikalität der Worte einzulassen. So hat Müller auch gelesen. Viele Musiker versuchen, gerade wenn sie Nono spielen, zu gestalten. Aber man muß an der Linie Nonos, dieser genau komponierten 'Perlenkette' dran bleiben. Wenn man versucht, das einem Musiker zu erklären, antwortet er häufig: Aha, ich muß ausdruckslos spielen. Aber das ist damit nicht gemeint. Nono wird häufig sehr leise. Aber gerade bei diesen leisen Stellen geht es um höchste Intensität. Wie eine Eisschicht, kurz bevor sie bricht. Ich beschreibe das immer als Schwarze Löcher, in denen man auch verschwinden kann. Das hat auch mit Angst zu tun."²⁰

Vor dem Hintergrund des sich abzeichnenden Endes der stalinistischen Variante des sozialistischen Experiments schreibt Müller unter der Datierung Milano, 14. September 1985 - also unmittelbar vor seiner Reise nach Graz zu den Proben von *Bildbeschreibung* - einen Text: BRUCHSTÜCK FÜR LUIGI NONO. Er beginnt mit einem Zitat aus Mauser, einem Stück über Notwendigkeit des revolutionären Terrors und die Verluste, die er anrichtet in den zwanziger Jahren in Russland. Vor dem Hintergrund des sich ankündigenden Untergangs des Sozialismus ist es die provokatorisch oder ernst zu nehmende Apologie des Terrorismus, gegen die zu erwartende Friedhofsruhe der freien Marktwirtschaft. Übermalen, überschreiben, das Schreiben verändern, sich schreibend verändern, verändert schreiben: eine Zeitreise durch die proletarische Tragödie des 20. Jahrhunderts: Sisyphus hat viele Gesichter, deren letztes hat die Gattung Mensch noch nicht gesehen ..."²¹

"DAS GRAS NOCH/ MÜSSEN WIR/ AUSREISSEN DAMIT/ ES GRÜN BLEIBT", heißt es in dem Gedicht oder BRUCHSTÜCK, wie Müller es nennt, FÜR LUIGI NONO: "DAS GRAS NOCH/ MÜSSEN WIR/ AUSREISSEN DAMIT/ ES GRÜN BLEIBT// In Auschwitz/ Die Nagelspur (er bezieht sich auf die Fingernägelspuren an den Wänden der Gaskammern)/ Mann über Frau/ Über Kind// Die zerbrochenen Gesänge// Der

Kirchenchor/ Der Maschinengewehre/ Gesang/ Der zerschnittenen/ Stimmbänder
Marsyas/ Gegen Apoll/ Im Steinbruch der Völker// Das Fleisch der Instrumente// Welt
ohne Hammer und Nagel// Unerhört"²²

¹ Heiner Müller starb am 30. Dezember 1995. Sein Weggefährte, der Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge, der mit ihm etliche TV-Gespräche führte, hielt am 16. Januar 1996 die Trauerrede im Berliner Ensemble. Diese Zeilen wurden dieser Rede entnommen.

² aus Heiner Müller: "Die Gedichte", Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1998. Das Gedicht "Ich bin der Engel der Verzweiflung" wurde 1992 in Berlin geschrieben.

³ Sabine Pamperrien: "Ideologische Konstanten – Ästhetische Variablen." Zur Rezeption des Werks von Heiner Müller, Hg. Paul Gerhard Klussmann, 10. Bd., Frankfurt am Main, Peter Lang Verlag, 2003.

⁴ Heiner Müller: "Bildbeschreibung", 1984, Henschel Theaterverlag, Berlin.

⁵ ebenda.

⁶ aus Alexander Kluge: "Gespräche mit Heiner Müller", 1989 - 1995. Dieses Gespräch, dem die Auszüge entnommen sind, ist auf den 22. Oktober 1990 datiert.

⁷ Heiner Müller: "Traktor", 1955/61/74, Henschel Theaterverlag, Berlin.

⁸ aus Alexander Kluge: "Gespräche mit Heiner Müller über Rechtsfragen", 1989 - 1995. Das Gespräch mit Rihm ist auf den 6. Dezember 1993 datiert.

⁹ ebenda.

¹⁰ Wassili Jan: "Dschingis Khan", erschienen 1939.

¹¹ Dmitri Schostakowitsch in einer Rundfunkansprache vom Herbst 1941 aus dem von der deutschen Armee belagerten Leningrad; aus dem Russischen von Klaus Maihorn.

¹² aus Heiner Müller: "Wolokolamsker Chaussee", geschrieben 1984-86.

¹³ aus Dmitri Schostakowitsch: "Memoiren", herausgegeben von Solomon Wolkow; aus dem Russischen von Heddy Pross-Weerth, Ullstein Buchverlage GmbH Berlin 2006.

¹⁴ ebenda.

¹⁵ Lutz Rathenow: "Nachdenken über Heiner, Müller", aus dem Blog:
<http://www.oeko-net.de/kommune/kommune9-97/KMUELLER.html>

¹⁶ siehe 6.

¹⁷ siehe 6.

¹⁸ aus Ludwig Wittgenstein: „Tractatus logico-philosophicus“ (= Tract.), Suhrkamp Verlag Frankfurt/Main 1984.

¹⁹ Stephan Suschke: "MÜLLER SISYPHUS NONO", Zeitreisen; Text für das Programmheft der Aufführung "Intolleranza" von Luigi Nono am Saarländischen Staatstheater Saarbrücken 2004

²⁰ siehe 16.

²¹ siehe 16.

²² siehe 2.