

»Im Rücken die Ruinen von Europa«

Roundtable-Gespräch mit *Alexander Eisenach*,
Joachim Fiebach, *Jürgen Kuttner*, *Frank Raddatz*
und *Lars-Ole Walburg* unter der Leitung von *Thomas Irmer*

IRMER Fangen wir mit der aktuellen Inszenierung von Alexander Eisenach an. Es ist in den letzten zwanzig Jahren eine Spezialität im deutschen Theater geworden, Müller-Texte zu collagieren. Müller selber hat mit seinen eigenen Texten damit ja schon angefangen, und Frank Castorf hat dann ab Mitte der 1990er Jahre Müller mit völlig konträrem Material verbunden, z. B. *Die Schlacht* mit *Pension Schöller* oder Karl Grünbergs frühes »Produktionsstück« *Golden fließt der Stahl* mit Teilen aus Müllers *Wolokolamsker Chaussee*. Alexander Eisenach, wenn ich mir das Programmheft zu Ihrer Inszenierung *Räuber – Ratten – Schlacht. Eine deutsche Tragödie* ansehe, dann scheint es, dass Sie die Idee dazu schon vor zwei Jahren entwickelt haben. Oder war das anders?

EISENACH Na, die Idee wurde vielleicht vor etwa einem Jahr entwickelt, aber die tatsächliche Ausformulierung ist doch eigentlich erst in den Proben entstanden. Es gab natürlich eine gewisse Vorauswahl von Texten und auch einige Überlegungen, wie sie zu montieren seien, ich hatte also eine grundsätzliche Struktur im Kopf. Am Anfang standen die Teile noch relativ nebeneinander, sie haben sich dann eigentlich erst in der letzten Phase der Arbeit stärker verschränkt.

IRMER Wie kam es überhaupt zu der Idee, gerade diese drei Stücke so zusammenzustellen? Und welche Absicht verbindet sich damit?

EISENACH Der Ausgangspunkt war erstmal *Die Schlacht* von Heiner Müller. Ich glaube, dass Müller so gern collagiert wird, liegt auch daran, dass er selber auch so gern collagiert und dass seine Texte immer sehr viele intertextuelle Bezüge haben. Für mich war dann besonders der Gedanke interessant, den Müller immer wieder auch in den Gesprächen formuliert, dass der Faschismus im Prinzip nicht eine isolierte Katastrophe ist, sondern eine Episode in vierhundert Jahren Weltkapitalismus. Er sagt ja auch, dass Hitler im Prinzip nur das gemacht hat, was die Europäer in den Kolonien schon seit hunderten von Jahren machen. Auf jeden Fall war das für mich der eigentlich interessante Punkt. Das, was du in *Die Schlacht* liest, bedeutet für mich nicht: »Schaut her – die

Monstrosität des Dritten Reichs«, sondern eher: »Schaut auf die Monstrosität, mit der sich die Menschen in der Vorteilsnahme und der Ökonomisierung von Beziehungen zueinander verhalten.« Wie sie sozusagen Opportunisten sind, wie sie Verrat üben im Eigeninteresse, im Interesse des Eigennutzes. Meine Überlegung war dann: Kann man nicht unter diesem Aspekt versuchen, diesem Stück nahezukommen und neue intertextuelle Bezüge finden? Da ist dann natürlich das Brudermotiv in *Die Räuber* gewissermaßen naheliegend. Ebenso diese Atmosphäre des missgünstigen Panoptikums in *Die Ratten*. Darin spiegelt sich für mich auch das Panoptikum in *Schlacht*. Beide Stücke verhandeln auch Militarismus, gewissermaßen auch Kannibalismus und Massaker. Man bekommt einen großen historischen und literaturgeschichtlichen Bogen, bei dem die Personage aus *Die Schlacht* aus Räufern und Ratten besteht. Das hat mich interessiert. Ein zweiter Gedanke, der dazukam, bezog sich auf diesen Text, der auch in die Inszenierung aufgenommen worden ist, so ein ›Adorno-Gedanke‹, der besagt: Im Idealismus bei Schiller liegt im Prinzip schon der Faschismus begründet. Damit war eigentlich der erste große Bogen geschlagen, und *Die Ratten* stehen dann für die Ökonomisierung von Menschheitsbeziehungen, und dass an so einem Punkt des Frühkapitalismus eine ökonomische Wende in den Menschheitsbeziehungen stattfindet. In dem Stück selber stehen die Dimensionen ›Humanismus‹, ›Idealismus‹, ›Menschenbild der Größe und der Göttlichkeit‹ gegen ein auf den Hund gekommenes oder auf die Ratte gekommenes Menschenbild der absoluten Ausnutzung, Vorteilsnahme und Intriganz. Ein dritter Punkt war dann noch, dass ich das sprachlich wahnsinnig interessant fand, die verschiedenen Arten von ›Deutsch-Sein‹ nebeneinander zu stellen.

IRMER Das Motiv der feindlichen Brüder als einem zentralen Motiv in der deutschen Geschichte ist mit Händen zu greifen – von Schillers *Räubern* bis hin zum geteilten Deutschland und den heutigen Verhältnissen und Verhängnissen und Verhärtungen. Die Hinzunahme von Gerhart Hauptmanns *Ratten* fand ich da schon weniger eingängig. Aber vielleicht ist der Theaterdirektor Hassenreuter eben diese Kippfigur, bei der Schillers Idealismus nicht mehr funktioniert und auch nicht mehr in dieses 20. Jahrhundert passt. Funktioniert hat dagegen – aus meiner Sicht – in ihrer Inszenierung die Geschichte von der Pauline Piperkarcka und ihrem Kind. Frank Raddatz, was kann man aus dem ›Innenraum‹ von Frank Castorf berichten, wie hat er in den letzten Jahren mit Müller gearbeitet? Pointiert gesagt: Es war ja fast ein Prinzip, dass in seine Inszenierungen wenigstens ein Zitat aus Müllers *Auftrag* eingebaut wurde, auch wenn es sonst gar nicht um Müller ging. Daneben hat er natürlich auch verschiedene ›Großcollagen‹ mit Müller-Texten gemacht.

RADDATZ Vermutlich steckt ja eine ›ganze Menge‹ Müller in Castorf selbst. Auf diesen Proben gibt es keine Strichfassung oder ein Manuskript, sondern der Regisseur hat ein Buch mit Anstreichungen, und daraus entwickelt sich die Szene. Die Prinzipien, die Castorf als Regisseur anwendet, haben insofern etwas mit Müllers Schreiben zu tun,

als es immer auch um Assoziationen geht, nichts ist eindeutig. Castorf reizt diese assoziative Technik ganz stark aus. Oder das Prinzip der Montage. In Müllers Schreiben ab den siebziger Jahren prallen öfter verschiedene Zeiten bzw. Epochen aufeinander. Auch Castorf arbeitet mit unterschiedlichen Zeitebenen; so verbindet er etwa Victor Hugos Roman *Les Misérables* aus dem 19. Jahrhundert mit einem Roman aus Kuba aus den 1950er Jahren. Dazu kommt noch etwas Drittes. Müller will den Zuschauer mit Assoziationen überschwemmen, damit der Rezipient seine gängigen Ordnungs- und Orientierungsschemata aufgibt und anfängt, Denk- und Assoziationswege jenseits der Routinen einzuschlagen. Bei Castorf ist diese Vorgehensweise in ein ewig langes Mäandern umgesetzt. Abende mit sechs oder sogar acht Stunden überfordern die Schauspieler, aber auch die Zuschauer, die dadurch in einen ganz besonderen nicht-alltäglichen Zustand kommen. Alexander Garcis Düttmann spricht mit ausdrücklichem Bezug zu Castorf von »Trance«. Das sind drei Regie-Prinzipien, die Castorf in Analogie zu Müllers literarischen Verfahren als Strategien der Regie entwickelt hat.

IRMER Im Grunde könnte man sagen, dass es ein Nachwirken des Dramatikers Müller als Dramaturg anderer Produktionen ist, was auch keine Überraschung ist, da der Regisseur Castorf den Dramaturgen in sich integriert hat. Man kann das in Castorfs Genesis seit seiner ersten Theatertätigkeit in Senftenberg sehen, wie er sich entwickelt hat, und es ist ein Beleg dafür, dass Müller ein produktiver Dramaturg war und bleibt, der solche Programme an Regisseure weitergegeben hat.

RADDATZ So gesehen, handelt es sich um die Übertragung von literarischen Techniken auf das Theater-Machen. Es ist ein autonomer künstlerischer Zugriff, der in einer ganz eigenen und unverwechselbaren Regie-Handschrift kulminiert.

IRMER Von Lars-Ole Walburg würde ich gerne wissen, wie er diesen Aspekt der Collage und der anderen ästhetischen Verfahren sieht.

WALBURG Auch meine erste Inszenierung als Intendant am Schauspiel Hannover war eine Collage, und zwar von Müllers *Wolokolamsker Chaussee* und Ilja Ehrenburgs *Das Leben der Autos*, einem Essay aus den 1920er Jahren, der den Börsencrash jener Zeit zum Gegenstand hatte. Ich fand es notwendig, dem Scheitern des sozialistischen Gedankens bei Müller in unserer Zeit die Krise des Kapitalismus, des anscheinend einzig verbliebenen Systemgedankens, entgegenzustellen. Letztendlich war es eine Entscheidung, die damals sehr belächelt wurde; viele haben gesagt: »Naja, Hannover, was soll jetzt ein normaler Westler mit dem Müller anfangen?« Die Inszenierung ist erstaunlicherweise zwei Jahre mit großem Erfolg gelaufen. Was Frank Raddatz zu der Arbeit mit Assoziationen gesagt hat, stimmt in jeder Hinsicht, deshalb bleiben auch viele Gedanken von Müller im Gedächtnis haften. Bei meiner letzten Arbeit am Berliner Ensemble blieb bei mir z. B. der Satz hängen: »Hoffnung ist nur der Mangel an In-

formation.« Von solchen Formulierungen strotzen ja Müllers Texte. Und selbst, wenn man vielleicht nicht alles im Zusammenhang versteht, ist die Assoziation meistens klüger als man selbst, abgesehen davon, dass diese Texte eine Kraft haben wie wenige Texte aus der Gegenwart, die ich kenne.

IRMER Wie geht man damit um, wenn man mit *heiner 1-4* von Armin Petras das erste biografische Stück über Heiner Müller inszenieren soll, und das mit einem Text, der offenbar kein eingängiges Angebot macht?

WALBURG Aber der Text ist eben nicht rein biografisch, das Biografische konzentriert sich auf die Gespräche und Interviews, meistens mit Frank Raddatz im zweiten Teil der Inszenierung. Wenn man Müller anschaut, gibt es ja unterschiedliche Stationen, die frühen Stücke aus der DDR sprechen eine ganz andere Sprache als die späteren Texte ab den 1980er Jahren. Armin Petras hat etwas geschaffen, das so bei Müller gar nicht vorkommen kann, er hat die letzten fünf Lebensjahre von Müller zum Anlass für sein Stück genommen. Dahinter steht deshalb eine ganz andere Frage, nämlich der Moment der Schreibkrise: Müller schreibt keine Stücke mehr. Es entsteht dann noch *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, aber das Stück wird »zugrunde gerichtet« erst in der Inszenierung in Bochum, dann in Berlin. In der Zwischenzeit aber ist Müller unzufrieden mit der Situation, unzufrieden, weil er nur Gedichte schreibt. Diese sind allerdings so gut, dass man gar nicht versteht, warum er als Autor damit unzufrieden war. Auch das versucht Armin Petras aus verschiedenen Interviewantworten herauszudestillieren. Und dahinter scheint jetzt eine Frage auf: Was wird dem Autor weggenommen mit dem Wegfallen der DDR, mit ihrer Auflösung? Wieso fehlt jetzt auf einmal die Wand, gegen die er laufen kann, an der er sich abarbeiten kann und gegen die er anschreiben kann? Was ist ihm entzogen worden? Wir wissen ja alle, dass er vorher einen privilegierten Status hatte, er konnte immer reisen, aber er kehrt letztendlich immer wieder in den »Käfig« DDR zurück. Und in diesen letzten fünf Jahren vor seinem Tod passiert etwas, was das Leben von Müller vorher so nicht bestimmt hat, nämlich eine bewusste Entscheidung, bis hin zur Heirat, zu einem Kind, um das er sich auch tatsächlich kümmert. Und dann diese seltsam vielen gesellschaftlichen Aktivitäten, Präsident der Akademie der Künste, Intendant des Berliner Ensembles. Viele mutmaßen, das sei Folge der fehlenden Kreativität. Aber ich glaube dahinter verbirgt sich noch etwas Anderes, und das ist für mich das eigentliche Zentrum dieser ganzen Frage, nämlich: Welche Bedeutung hat Kunst und Kultur letztendlich in den kapitalistischen Zeiten, in denen wir jetzt leben? Und haben wir Kunstschaffenden überhaupt noch eine Bedeutung? Bis zur Selbsthinterfragung, nicht nur des Theaters, sondern der Kunst und Kultur insgesamt. Haben wir noch eine Möglichkeit auf die Gesellschaft einzuwirken, so wie Müller das wollte, und warum ist ihm diese Möglichkeit abhandengekommen?

IRMER Joachim Fiebach, Sie haben Müller über Jahrzehnte sozusagen begleitet, und lange Zeit war es in der Literaturwissenschaft absolut verpönt, sich biografische Zugänge zu schaffen. Wie würde das jetzt in Bezug auf Müller aus Ihrer Arbeitsperspektive aussehen?

FIEBACH Auffällig ist, dass Müller ab 1983 keine Theatertexte im engeren Sinne mehr geschrieben hat, ab '86, '87, '88 kamen dann noch die letzten fünf Stücke hinzu, ursprünglich sollten es ja mal zwölf werden. Diese erste große Collage, die er 1976 gemacht hat, war im Grunde schon der große Einschnitt. Müller hat sich von den Konfrontationstexten verabschiedet, weil er so nicht mehr schreiben konnte (oder wollte), und die Form der Collage bot natürlich ganz andere Möglichkeiten. In dieser Zeit hat er vor allen Dingen den Surrealismus richtig kennengelernt. Davor aber lag das Jahr 1968, und danach war im Grunde genommen eigentlich auf absehbare Zeit der Versuch einer Reformierung, eines Weiter-Gehens, einer sozialistischen Revolution beendet. Das hatte eine immense Wirkung auf ihn, so wie auf alle kritischen Intellektuellen in der DDR. Für Müller war das Schreiben sozusagen eine Auseinandersetzung mit diesem – heute ist immer von Utopie die Rede – strategischen, realen Programm der sozialistischen Transformation der Gesellschaft, der Geschichte. Die Hoffnung, dass da noch irgendetwas passieren könnte, war erloschen. Und das hat Müller nicht nur in Bezug auf die Entwicklungen in den sozialistischen Ländern gesehen, sondern in ganz Europa. Wir wissen ja alle, was passiert ist nach diesem großen Aufbäumen '68. Es herrschte wieder die Restauration, im weitesten Sinne. Und sein berühmtes Erlebnis in Italien, wo er sagt: »Die Jugend hat überhaupt gar kein Interesse, die macht eine Revolution, wenn sie nicht Kicks haben kann«, da gibt es so eine berühmte Stelle aus Italien. Also das war die Situation.

IRMER Dann möchte ich Jürgen Kuttner fragen, der die beiden »Enden« in der Hand hält: *Die Umsiedlerin* in der einen – wahrscheinlich der linken – und *Der Auftrag* in der rechten Hand. Es spannt sich ein Bogen von der Zeit der *Umsiedlerin* und der Zeit heute –, B. K. Tragelehn, der Regisseur der Uraufführung, ist ja auch hier unter uns. Kannst Du uns verraten, wie man in der heutigen Zeit an den Text herangeht, ein Stück über die sozialistische Kollektivierung der Landwirtschaft fast sechzig Jahre später ausgerechnet in Berlin zu inszenieren?

KUTTNER Das war schon auch eine Herausforderung. Ich bin ja immer ziemlich »unglücklich«, wenn es heißt »Müller, Müller, Müller«, aber alle sprechen nur von ein paar kanonischen Werken wie *Bildbeschreibung* und *Die Hamletmaschine*. Dann denke ich immer: »Ihr Feiglinge, das macht doch jeder.« Diese Texte auf die Bühne zu bringen, ist doch easy, aber sich mit Material auseinanderzusetzen wie *Die Umsiedlerin*, *Der Lohn-drucker*, *Der Bau* oder ähnliche alte Geschichten, das ist schwierig. Ich habe damals in München Gotscheff getroffen und ihn gefragt: »Was machst denn du?« Er antwortete:

»Zement«, und ich dachte: »Wow, das ist cool!« in München ein Stück über die russische Revolution zu inszenieren. Die Frage nach dem Stoff halte ich sowieso für völlig falsch, ob das Stück nun in der DDR spielt und unter Bauern oder sonst wo, ist doch egal. In *Hamlet* geht es doch auch nicht um irgendeine dänische Hofintrige! Und ich teile auch nicht diese quasi Genealogie bei Müller, die es zwar irgendwie gibt, aber Du liest *Die Umsiedlerin*, und der Text hat dieselbe Härte, dieselbe Dichte, dieselbe Präzision wie die späteren Texte, da ist kaum eine Differenz. Das liegt, glaube ich, an einem anderen Punkt, ein Satz, den ich erst vor Kurzem gelesen habe und der mir total eingeleuchtet hat, lautet in etwa: »Heiner Müller ist – nach Brecht – der einzige deutsche Autor, der nicht über Gesellschaft, sondern über Politik schreibt.« Und genau das merkt man auch in der *Umsiedlerin*. Man denkt ja, das ist so eine Bauernkomödie mit prallen Bauerngestalten, aber es ist ihre Sprache, es sind die Texte, die eben eine besondere ›Höhe‹ haben und nicht nur so am Küchentisch in einem Bauernhaus stattfinden. Greif irgendeinen Text heraus und du kannst ihn als einzelnes geschichtsphilosophisches Gedicht lesen. Und was außerdem so berührend und so toll an diesen Texten ist, sind die Frauenfiguren. Das Stück heißt *Die Umsiedlerin* und auf den ersten Blick ist das, wenn du willst, eine Frechheit, denn sie spricht insgesamt nur sehr wenige Sätze. Sie spielt nicht die zentrale Rolle, aber sie ist der Hintergrund, der Fluchtpunkt, der Bezugspunkt für alles. Man sieht da eine männlich dominierte Produktionswelt und sie ist gewissermaßen die Vertreterin einer anderen Produktionsweise. Deswegen finde ich es wichtig, immer wieder den Fokus auf diese angeblichen DDR-Stücke, diese angeblichen Produktionsstücke zu richten. Ausgangspunkt unserer Arbeit am Deutschen Theater war in gewisser Weise eine Kränkung: Das Deutsche Theater weiß einfach nicht, wer Heiner Müller war und dass er dort hingehört. Außerdem ist es 60 Jahre später auch ein Akt historischer Notwendigkeit.

TRAGELEHN [aus dem Publikum] Ein Vers im Stück schreibt ja das Vorgehen vor.

KUTTNER Welcher?

TRAGELEHN »Zeig mir ein Mausloch und ich fick die Welt.«

KUTTNER Und das »Mausloch« ist jetzt das Deutsche Theater oder was? Wir ficken die Welt, ja super.

TRAGELEHN So lautet das Motto über der Arbeit.

KUTTNER Ich hasse ja diese Aktualisierungen bzw. diese aktuellen Anlässe: »Jetzt müssen wir im Theater etwas zur Migration machen.« »Jetzt wegen ›MeToo‹ irgendwas mit Frauen.« Klar kannst du sagen: »*Umsiedlerin*, das kommt mir doch bekannt vor, das sind doch auch Migranten, das spielt doch eigentlich heute.« Nein! Es spielt eben nicht

heute. Jetzt wird in Berlin überlegt, die Wohnungen zu vergesellschaften oder zu enteignen. Einerseits denkst du: »Super!«, aber andererseits wäre dieser Bezug zu banal. Was man aber merkt – und darin finde ich auch immer wieder den Kern von Müller –, ist, dass es einen Denkraum des Utopischen gib. Es ist etwas Anderes möglich, eine andere Welt ist vorstellbar, und es gab mal Leute, die daran gearbeitet haben. Wir können uns problemlos das Ende dieser Welt vorstellen, durch einen Riesenmeteoriten oder das Klima, ein Ende des Kapitalismus aber können wir uns nicht vorstellen. Aber die Gesellschaft, in der wir leben, liegt ja in unserer Hand. Wenn jetzt ein Meteorit kommt, da kann man nun wirklich nichts machen. Aber dass hier irgendwie Leute arbeitslos sind oder aus Verzweiflung aus dem Fenster springen oder Milliarden sind und andere krepieren, dagegen kann man sehr wohl etwas machen. Es wird aber immer so getan, als wenn es ein Meteorit sei und man eigentlich nichts machen könne.

IRMER Es gibt jetzt eine Art Redewendung: »Was würde Müller heute sagen? Was würde er darüber schreiben? Was hätte er denn dazu gesagt?« Etwa zum Dieselskandal oder zu der Migrationskrise. Als ich mich anlässlich von Müllers neunzigsten Geburtstag am 9. Januar mit Kuttner unterhalten habe, hat er mich mit dem Satz verblüfft: »Ich warte gar nicht mehr auf Texte, die jetzt vielleicht noch auftauchen könnten. Er hat doch alles geschrieben, was man brauchen kann, auch im Theater.«

FIEBACH Ich möchte Kuttner unterstützen, es geht um den politischen Dichter Heiner Müller, eben weil er Geschichte, Gesellschaft, die Beziehungen Individuum und Gesellschaft als politische beschrieben hat und zwar als solche, die absolut widersprüchlich sind. Der Widerspruch ist der Kern, gerade auch in den ersten Stücken. Wenn Du die Sprache bei der *Umsiedlerin* genauer untersuchst, dann merkst Du, dass sie voller Paradoxien ist. Nach dem *Bau* kam eine neue Metaphorik hinzu. Gerade wenn man von der Sprache redet, sollte man bei den älteren Theaterstücken von Müller nicht von Produktionsstücken sprechen. Die Bezeichnung Produktionsstück ist eine unangemessene Reduzierung.

IRMER Wir sind ja von der Collage ausgegangen, und da stellt sich die Frage, ob dieses Prinzip wirklich eine größere politisch-ästhetische Sprengkraft hat bzw. die Eigenschaft, eine tiefer gehende Konfliktfläche anzubieten. Wie sieht das in der Inszenierungspraxis aus?

KUTTNER Ich glaube die Ausgangsthese, dass Müller-Texte ständig collagiert werden, stimmt nicht. Klar, Versatzstücke von Müller werden oft irgendwo reinmontieren, weil – wegen der Dichte der Sprache – fünf Zeilen ausreichen, um ein anderes Stück zu »entzünden«. Wir haben von Castorf ja schon gesprochen. Und Alexander Eisenachs Inszenierung ist ja auch ganz offensichtlich eine Collage. Aber ansonsten kenne ich nicht so viele Collagen und würde nicht sagen, dass Müller ständig collagiert wird.

RADDATZ Man kann sagen, dass das Prinzip der Collage von Müller im Theatertext stark gemacht worden ist. Das ist ein künstlerisch-literarisches Verfahren, dem oft eine eher linear orientierte Regie entgegensteht.

IRMER Die Frage war, ob dieses Prinzip noch eine besondere politische Dimension oder Sprengkraft oder Erkenntnis haben kann.

EISENACH Ich weiß nicht, ob man da von politischer Sprengkraft sprechen sollte. Was mich erst einmal interessiert, ist der Aspekt, dass es ein anderes Prinzip der Narration ist, nicht eines der Folgerichtigkeit, der Logik und der Kausalität, sondern eben – wie ja auch schon gesagt wurde – eines der Assoziation. Das lässt auch viel unverschämte und brisante Schlüsse zu, ganz andere Denkmuster. Es gibt ja diesen Text *Engel der Geschichte* von Walter Benjamin, der auch für Müller wichtig war, in dem Benjamin sagt, dass die Revolution immer das Erkennen von Vergangenheiten im Jetzt ist, dass da ein »Tigersprung« stattfindet. Ich glaube, dass durch die Collage im Prinzip dieses Erweitern der Wahrnehmung einer Zeit oder eines Themas oder die Übertragung von einem Stoff in einen anderen, dass also eine Erweiterung des Horizontes entsteht; dass ich also nicht im Theater sitze und sage: »Am Ende habe ich gelernt, das Bürgertum muss sich gegen den Adel behaupten und der Adel nutzt seine Privilegien aus«, sodass ich am Ende etwas zum »In-die-Tasche-Legen« und Mitdenken habe. Sondern, dass man Vorstellungskraft wieder möglich macht und auch eine andere Form des Denkens. Letztendlich beruht unsere Geschichtswahrnehmung darauf: Sieger oder Herrschende sind daran interessiert, den Status quo als ein logisches Resultat von Geschichte darzulegen und als Konsequenz zu erzählen, dass der Faschismus überwunden ist und durch die Nachkriegsgesellschaft aufgearbeitet wurde; dass sich die Gesellschaft, in der wir jetzt leben, als eine logische Konsequenz ergeben hat und historisch richtig ist, dass sie das gelungene Ende der Geschichte ist. Ich glaube, dass es da extrem wichtig ist, um eben diesen Meteoritengedanken wegzukriegen, zu erkennen, dass es Veränderlichkeit gibt und Millionen von Abzweigungen; und dass man über diesen Denkkosmos der Zwangsläufigkeit von Geschichte oder von Geworden-Sein von Gesellschaft hinausdenken kann. Das wäre für mich die politische Dimension.

IRMER Joachim Fiebach hat sich in seinem Buch *Inseln der Unordnung* sehr intensiv mit dieser Collage- und Fragment-Theorie beschäftigt, die ja von Müller selbst kommentiert und erklärt wurde. Ich glaube, dass es sich hierbei um den Realismus unserer Zeit handelt. Unsere Wahrnehmung hat nicht mehr die ganze Welt und ihren Verlauf im Blick, sie ist vielmehr mehrschichtig. Wir sind vermutlich dahin gekommen, dass dieser Ansatz in der Theaterpraxis von besonderem Interesse ist, auch wenn er sicherlich nicht überall praktiziert wird.

EISENACH Ich habe auch das Gefühl, dass die Wahrnehmung extrem vielschichtig geworden ist, die Erklärungsmodi aber immer simpler und reduzierter werden. Vermutlich auf Grund von Überinformation oder von vielschichtiger Wahrnehmung hat man nicht das Gefühl, dass ein gewachsenes Bewusstsein für den Dauerkriegszustand der Welt vorhanden ist, wie es zum Beispiel in den siebziger Jahren der Fall war.

IEBACH Müller war selbstverständlich nicht der erste, der mit der Collage gearbeitet hat, denken wir zum Beispiel an Piscators Politisches Theater. *Der Auftrag* ist im Grunde genommen von Müller surrealistisch konstruiert worden, diese Geschichte kann man ja auch linear erzählen; das ist etwas anderes als etwa die Collage des *Gundling*. Piscator hat mit der Montage von Theater und Film gearbeitet, in dem z. B. Trotzki auftrat, und auch in den sechziger Jahren finden wir viele derartige Ansätze im europäischen Theater, z. B. bei Besson, um ein frühes DDR-Beispiel zu nennen, auch Castorf hat daran angeknüpft.

IRMER Ich möchte hier in unser Roundtable-Gespräch, das ja ein Teil des Symposiums *KüstenLANDSCHAFTEN* ist, den Begriff Landschaft einbringen und mit Eurer je unterschiedlichen Praxis verbinden. Es geht dabei vor allem um den Begriff der Küste als eine Abgrenzung zwischen Wasser und Land, zwischen fest und flüssig. Ganz konkret bezieht sich dieser Aspekt auf *Die Hamletmaschine*, dort heißt es im ersten Vers: »Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA.« Wie ich später herausgefunden habe, ist der Ausgangspunkt vermutlich, dass Müller am Schwarzen Meer in Sosopol war und aus so einer Randlage heraus »die Ruinen von Europa« gesehen hat und aus dieser Perspektive dann den Hamlet-Stoff neu bearbeitete.

RADDATZ Ich möchte noch einmal auf diese Inseln in der Zeit zurückkommen. Lars-Ole Walburg hat gesagt, dass Müller nach 1989 tolle Texte darüber geschrieben habe, obwohl er keine Perspektive mehr sah. Daran ist er auch verzweifelt und letztlich gestorben. Er hat seine Krebserkrankung in einen Zusammenhang mit seiner Schreibblockade gestellt, die er zum Beispiel in *Mommsens Block* und verwandten Texten literarisch enorm hochwertig verdichtet. Seine Blockade führt sich auf den Verlust von Zukunft zurück. In *Mommsens Block* nennt er das Kommende »die faulenden Jahrhunderte«. Letztlich ist er an dem Totalverlust von Utopie zerbrochen. Wie Jürgen Kuttner sagt, ist uns die Zukunft abhandengekommen. Müller ging es aber darum, Zukunft herzustellen. Er hat sich z. B. gefragt: »Wie man Krieg wieder möglich machen kann.« Das gehört in diesen Kontext. Und vor diesem Horizont lese ich diese *Umsiedlerin*-Idee. Das ist eine Idee, wie man Zukunft wieder möglich machen kann. In dieser Hinsicht ist das Collage-Prinzip eine Technik, mit Zeit zu spielen, um Lücken zu eröffnen, Möglichkeitsräume aufzuzeigen.

IRMER Bei der Inszenierung von *Räuber–Ratten–Schlacht* ist das Zeit-Prinzip, das ja ca. 200 Jahre umfasst, besonders wichtig. Aber wie sieht es mit dem Raum-Prinzip aus, konkret mit dem Landschaftsbegriff? Einer der wichtigen Sätze von Heiner Müller im Kontext von *Der Auftrag*, der aus dem Gedicht *Motiv bei A. S.* stammt, lautet: »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön«. Habt ihr euch auch mit diesem Aspekt beschäftigt?

KUTTNER Ich habe mich mal eine Weile mit japanischen Filmen aus den sechziger und siebziger Jahren beschäftigt, bei denen es eine eigene Kategorie gibt, die *Pinku eiga* heißt. Das waren kleine Studios, die Softpornos produziert haben, und linke, radikale Filmemacher wie Kōji Wakamatsu, Masao Adachi, und später auch Shūji Terayama haben das als Medium genutzt, um da politische Angelegenheiten zu verhandeln. Als diese politische Bewegung Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre zusammenbrach und es klar war, dass das nicht mehr funktioniert, setzte eine Form von politischer Enttäuschung ein. Und es entstand unter diesen Filmemachern eine relativ breit diskutierte *landscape theory*, die Landschaftstheorie *Fukeiron*. Die erste künstlerische Realisierung war *A.K.A Serial Killer*, ein Film von Masao Adachi, in dem sie den Weg eines achtzehnjährigen Arbeiters nachzeichnen, der durch Japan fährt, in einer amerikanischen Kaserne eine Waffe klaut und dann völlig grundlos vier Leute erschießt. Es gibt kein klares Warum, kein Motiv. So beschäftigen sich diese ehemaligen Linksradikalen, die teilweise selber durchaus terroristisch Agierende waren, mit dieser Figur des Arbeiters, zeigen aber nicht ihn und seine Aktion, sondern filmen, was er gesehen hat, filmen also die Landschaft und fahren all die Stationen ab, an denen er gewesen ist. Im Kontext einer derartigen Sichtweise von Landschaft wird sie eben als etwas begriffen, in das gewissermaßen die ökonomischen und politischen Strukturen eingeschrieben sind, die im Verhältnis zu dem Tun dieses Protagonisten stehen. Meine Frage wäre, ob sich jemand von den Müller-Experten hier damit beschäftigt hat. Also entweder kannte Müller diese Filme, oder es ist eine Art Parallelbewegung. Japan ist zwar relativ weit weg von uns, aber die Ähnlichkeiten im Kontext der 68er-Bewegung, der Popmusik und der Befreiung des Films vom Theater sind auffällig. Shūji Terayama, der das Buch *Theater contra Ideologie* (1982 auf Deutsch bei S. Fischer erschienen) geschrieben hat, war ja in den siebziger Jahren in Deutschland, er hat Benjamin gelesen und machte schon damals ein Theater nach der Art von Schlingensiefel. Es gibt also durchaus Parallelen. Ich glaube auch, dass man über diesen Landschaftsbegriff bei Müller nur sinnvoll reden kann, wenn man diese japanische Entwicklung zur Kenntnis nimmt und diesen Parallelen nachgeht. Ansonsten wird Landschaft zu einem Motivbegriff, indem man z. B. sagt: der Regen bei Schiller, die Landschaft bei Müller und der Nebelschleier bei Goethe.

IRMER Alexander Eisenachs Theatercollage spielt fast nur in Kellerlöchern, Landschaft spielt da keine Rolle. Und es gibt selbstverständlich Texte von Müller, bei denen

die Szenenbeschreibungen mit den ersten Worten gesetzt werden: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne«. Müllers Beschäftigung mit dem Landschaftsbegriff spannt sich über mehr als vierzig Jahre, und es ist klar, dass sich der Landschaftsbegriff wandelt und im Grunde keine Ordnungskategorie für Müllers Theater ist.

EISENACH Was ich interessant fand, war, diesen Begriff von Geschichte als eine Landschaft zu denken, also als verschiedene Schichten von Zeit, die übereinanderliegen. Unser gängiges Bild ist ja der Zeitstrahl, den wir seit der Schulzeit kennen. Für unsere Arbeit war eben der Gedanke interessant, was es bedeutet, wenn man gräbt, Schichten abträgt, archäologisch vorgeht, so wie Müller auch selbst gearbeitet hat. In einem Text von Frank Raddatz über Anthropozän und Bühne fand ich den interessanten Gedanken, dass wir jetzt im Prinzip an einem Punkt angelangt sind, an dem die Natur für uns als historische Kategorie erstmals eine Rolle spielt, jetzt, wo wir mit den Folgen des Klimawandels konfrontiert sind und uns selbst bald als die Sedimentschicht erkennen werden, weil wir nämlich nicht untrennbar mit der Geschichte der Erde verbunden sind, sondern lediglich ein winziger Teil dieser uralten Erdgeschichte sind. Im Stück findet dieser Gedanke vom Ende der Menschheit und ihrer Beschreibung als Sedimentschicht Eingang. Dieses Bild macht für mich die Überlagerung der Zeitschichten sehr greifbar und führt in der Inszenierung zu einer völligen Auflösung und Überlagerung von Handlungssträngen und Motiven. Die Figuren sind *lost*.

RADDATZ Wir leben in einer Zeit, in der die Landschaften in Bewegung kommen, die Pole schmelzen ab, die Ozeane versauern. Wir wissen nicht, wie in fünfzig Jahren die Küstenlinien aussehen; Landschaft und andere topologische Termini sind keine unschuldigen oder selbstverständlichen Kategorien mehr. Seit elftausend Jahren ist die Landschaft stabil. Das war das Holozän. Heute sind die planetarischen Parameter – anthropogen angestoßen – in Bewegung, so wie sie seit vielen Hunderten von Millionen Jahren in Bewegung sind. Es gab erdgeschichtlich mehrere große Artensterben, auch enorme Temperaturstürze. Jetzt in unserer Gegenwart, in der Geschichte als operatives Konzept lahmgelegt ist, kreuzen sich Natur- und Menschengeschichte. Der Mensch muss durch diese einsetzenden Transformationen navigieren. Noch ist allerdings völlig unklar, welche Rolle dabei das Theater spielt. In der Bildenden Kunst versetzt z. B. Ólafur Elíasson Eisberge aus den schmelzenden arktischen Gebieten nach London, stellt sie auf die Straße vor die Tate Gallery, und die Passanten setzen sich darauf, umarmen das Eis oder lecken daran. Irgendwann findet man adäquate Formen für das Theater. Vielleicht lohnt es von den Texten auszugehen. Für Bruno Latour handelt es sich beim Anthropozän basal um einen ödipalen Mythos: Der Mensch hat etwas angerichtet, was er gar nicht verstanden hat. Insofern ist er unschuldig schuldig. In Müllers *Der Auftrag* erweist sich Sasportas als enorm hellsichtig, wenn er den »Krieg der Landschaften« beschwört: »[U]nsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt.« Es ist eine extrem militante Situation, wenn sich die Natur in Bewe-

gung setzt und das System, die moderne Lebensweise usw. herausgefordert wird. In diesen Kontexten sagt Bruno Latour mit Michel Serres: »Jetzt kommt Geschichte wieder in Gang.«

KUTTNER Wenn Sasportas die Natur als Waffe begreift oder als »Krieg der Landschaften«, meinst du wirklich, damit ist der Klimawandel gemeint?

RADDATZ Man kann das so dechiffrieren. Was würde es denn bedeuten, wenn wir die Texte in dieses Szenario hineinsetzen? Dann sprechen sie auf einmal anders zu uns. Und Müller sagt ja zurecht: In den Texten ist mehr Wissen gespeichert, als dem Autor zu Verfügung steht, sie geben neue Schichten von Bedeutung frei. Deswegen halten sie mitunter Jahrhunderte und länger. Müller hat übrigens die Wendung vom »Krieg der Landschaften« in der Tat im Nachhinein in dieser Weise kommentiert.

IRMER Ich möchte auf eine Arbeit verweisen, in der Müller diesen Aspekt quasi mit inszeniert hat: Seine *Hamlet/Maschine* von 1989/90 beginnt auf der Bühne in den Farben und der Atmosphäre der Kälte und entwickelt sich zum Schluss zu einer Art Hitzetod; es wird ein Verbrennen der Sonne deutlich. Damals war der Begriff Klimawandel noch nicht in aller Munde, auch nicht in der DDR, man kannte aber aus der Physik das Konzept der Entropie, alles zerfällt und verglüht.

KUTTNER Man muss schon einen präzisen Unterschied machen zwischen Landschaft, Natur und Gegend. Du siehst aus dem Fenster jede Menge Gegend. Ist das jetzt schon Landschaft? Oder ist das Natur? Ich finde »Krieg der Landschaften« wirklich eine der rätselhaftesten Formulierungen. Mir ist da der Hinweis auf den Klimawandel zu wenig. Was bedeutet das? Steckt da drin Resignation und Enttäuschung, eine Negativutopie oder doch Hoffnung? Der »Krieg der Landschaften« ist doch, das darf man nicht vergessen, politisch gedacht. Was heißt denn das, wenn ein Sklave sagt: Meine »Waffen« werden »die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten« sein.

IRMER Das sind schon Bilder der Katastrophe. Im *Auftrag* geht es ja auch um »die Landschaft, die keine andre Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.«

FIEBACH Ich habe Schwierigkeiten mir vorzustellen, wie die Collagen von Müller, z. B. *Gundling*, *Die Hamletmaschine* oder *Der Auftrag* zu inszenieren sind. Gotscheffs Inszenierung am Deutschen Theater und teilweise auch Müllers eigene haben mich überzeugt, viele andere überhaupt nicht. Diese Texte sind im Grunde ja zusammengesetzte kleine Narrationen wie in der oralen Literatur. Deswegen schreibt Müller sich ja auch selbst in *Die Hamletmaschine* mit ein, kommt immer mehr zum Ich und entwirft dazu tolle Bilder. Aber wie willst du diese Bilder im Theater lebendig machen, ohne

in banale Illustrationen zu verfallen? Diese Inszenierung von Kuttner und Kühnel hier in Hannover war jedoch etwas Besonderes, vor allem dieser fantastische Einfall, Müllers eigenes Lesen des Textes als Basis zu nehmen. Hinzu kamen ganz starke Bilde, vor allem diese wunderbare Szene in dem alten Kolonialhaus, in der der amerikanische Film und die Kolonialgeschichte zitiert werden, und dann natürlich diese letzte große Szene mit dem Schließen der Fenster, die große Revolution kommt nicht mehr, man kann den Laden also dichtmachen.

IRMER Es gibt bei den Inszenierungen von Müller-Stücken eine Selektion des Theaters, und da fällt auf, dass *Der Auftrag* als das globale Stück in den letzten zwanzig Jahren das am häufigsten inszenierte Stück war. Es wurde ja vorhin gesagt, dass es doch eine Überraschung war, wie man in Hannover mit *Wolokolamsker Chaussee* an das Publikum herangekommen ist. Vielleicht können wir diesen Aspekt noch etwas vertiefen.

WALBURG Ich bin jetzt überrascht, denn ich hätte jetzt gedacht, dass *Gefährliche Liebschaften*, also *Quartett*, das am häufigsten inszenierte Stück von Müller ist.

IRMER *Quartett* war natürlich der absolute Quotenhit, aber es ist in den letzten Jahren nicht mehr so häufig gespielt worden.

WALBURG Auch ich habe in den letzten zwanzig Jahren einige Inszenierungen von *Der Auftrag* gesehen. Das Tolle finde ich, dass du als Regisseur tatsächlich gezwungen bist, eine eigene Ideenwelt zu den Texten zu entwickeln, dadurch entsteht jedes Mal eine ganz andere Inszenierung. In der Inszenierung von Konstanze Lauterbach in Leipzig sah Matthias Brenner wie Karl Marx aus und du hattest das Gefühl, das Politbüro ist im Altersheim und spielt nochmal diese ganze Geschichte durch. Das hatte für mich am Anfang der neunziger Jahre eine besondere Kraft, weil es so viel über Trennungsschmerz und Verlustangst erzählt hat. Wenn man diese Müller-Texte immer wieder neu auf die Bühne bringt und dabei tatsächlich auch immer wieder neue Schichten entdeckt, ist es, so wie es Alexander Eisenach sagt, eine Form von Archäologie. Es gibt immer wieder Schauspieler, denen man erst einmal erklären muss, was da eigentlich geschichtlich abgehandelt wird. Es ist bei Müllers Texten so wie bei der Antike, deren Kenntnis ja auch immer geringer wird. An dieser fehlenden Auseinandersetzung mit Geschichte, das finde ich das eigentlich Wichtige und ich glaube, das ist auch die These, um den Bogen zu schließen, von Armin Petras, ist der späte Müller gescheitert, deshalb hat er in den neunziger Jahren resigniert, vor allem auch, weil der Kapitalismus als Gesellschaftsmodell alternativlos schien. Ein weiterer Hinweis: Es gibt ja dieses Material, diese O-Töne von Heiner Müller, und es ist unglaublich, was man da für Perlen findet. Unter anderem existiert in *Müller MP3* eine Tonaufnahme von Müller, der 1994 in Berlin in einem Gespräch mit Jürgen Kuttner und André Meier Brechts *Mailed* verliert

und danach in ganz einfachen Worten kommentiert, ich paraphasiere mal: Das klingt jetzt alles furchtbar naiv, aber so waren die Träume. Und es wird in jeder jungen Generation wieder weitergeträumt werden. Und dann schiebt er nach: oder jeder zweiten, oder dritten. Ich finde, das ist Müller. Im Prinzip Hoffnung gleichzeitig den Finger in die Wunde legen und sagen: Sind wir hier jetzt nicht an einem Punkt, wo wir etwas überschritten haben und der uns eigentlich resignativ zurückbleiben lässt.

FIEBACH »Keine Hoffnung – keine Verzweiflung.« – betont Müller mehrmals u. a. 1986 in *Without hope, without despair*, einem Gedicht für Bonnie Marranca.

TRAGELEHN Dieses Hamlet-Verhältnis, wie ich es nennen möchte, reicht ja sehr weit zurück, die Wurzel liegt selbstverständlich im Jahr 1956. Über Jahrzehnte steht unter Müllers Notierungen »HIB«, »Hamlet in Budapest«, wobei »B« natürlich auch Berlin mitbedeutete. Das Ich in dem Stück ist in der Aufführung von Wilson in grandioser Weise akzentuiert worden, eine wunderbare Aufführung in vier Teilen plus ein Mittelstück: Die ersten zwei Teile, das Mittelstück, dann nochmal zwei Teile, jedes Mal um neunzig Grad gedreht, zeigen dieselben Vorgänge, die alle auf die USA verweisen, aus einer amerikanischen Kindheit kommen und äußerlich gar nichts mit Hamlet zu tun haben. Wilson lässt alle Regieanweisung mitsprechen, sie gehören zum Text, bis auf eine einzige, die wird gespielt: »*Zerreißung der Fotografie des Autors*.« – ein Bild von Müller, sorgfältig einmal durchgerissen, damit ist genau das Herzstück des Theaterstücks ausgestellt und zugleich entblößt.

IRMER Robert Wilson hat übrigens vor zwei Jahren seine Inszenierung der *Hamletmaschine* in Italien mit Schauspielstudenten genau nachgestellt, also dreißig Jahre später *Die Hamletmaschine* als Remake.

TRAGELEHN Wilsons erste Aufführung der *Hamletmaschine* fand ja in den USA statt und sie war angeblich besser als die deutsche; vor allem weil es keine professionellen Schauspieler waren, sondern Leute, die nur Taxi gefahren sind oder irgendetwas anderes gemacht haben. In Hamburg hat er mit Schauspielschülern gearbeitet. In einer Vorstellung in Hamburg haben die Amerikaner, die auf einer Europareise waren, den zweiten Teil gespielt, sie haben sich den Spaß gemacht, dass sie in der Pause mit den Schauspielstudenten getauscht haben. Das sind wunderbare Sachen, die man nur im Theater machen kann.

IRMER Müllers Texte sind schon durch die verschiedensten historischen Situationen und Kontexte gegangen und haben ihre Haltbarkeit und Anregungskraft bewahrt, was bei Theatertexten nicht durchweg der Fall ist; es gibt ja viele, die nach zwanzig Jahren aussortiert werden und nie wieder ins Theater zurückkehren. Das ist bei Müller nicht der Fall. Aber wir stellen uns die Frage: Wo sind wir in den letzten fünfzig Jahren

mit den Müller-Texten in ihrer Verschiedenheit und ihren Möglichkeiten angekommen, auch international mit offensichtlich ungleichzeitiger Rezeptionen: In Ex-Jugoslawien spielt Müller gerade wieder eine größere Rolle, in Frankreich war er schon immer stark vertreten; in den USA ist er immer noch vor allem an Universitätstheatern präsent.

RADDATZ Ich habe 2008 in Damaskus im Rahmen des Goethe-Instituts ein Seminar gegeben, das eigentlich Georg Büchner zum Thema hatte. Die Professoren waren zum Teil recht jung und hatten in Paris studiert. Sie sprachen kein Deutsch, kannten aber französische Übersetzungen von meinen Müller-Interviews und wollten, dass ich mit den Studenten Müller-Texte lese. Das Goethe-Institut war erst dagegen, aber das Theaterinstitut hat sich durchgesetzt. Drei oder vier Stücke, die ins Arabische übersetzt waren, lagen schon bereit. Am ersten Tag habe ich auf etwa zwanzig schweigende Studenten eingeredet und versucht zu erklären, worum es bei *Die Schlacht* in etwa geht. Am zweiten Tag sind die Teilnehmer des Workshops etwas aufgetaut, und am dritten Tag »standen alle in Flammen«; sie waren total interessiert und überschlugen sich vor Begeisterung. Ich fragte mich damals: Wie kann das sein? Dieser Autor vor vierzig Jahren in Ost-Berlin und diese Studenten hier in Damaskus. Wie kommt das zusammen?

IRMER Mit welchen Stücken hast Du in Damaskus gearbeitet?

RADDATZ Soweit ich mich erinnere *Die Schlacht*, *Der Auftrag* und eine Antikenbearbeitung. Meine Erklärung war dann, es gibt die gemeinsame Erfahrung der Diktatur. Auch eine gewisse Akzeptanz der Diktatur, weil sie ihnen ermöglichte, mit Kunst und Theater zu leben, und vor dem Islamismus schützte. Das hört man hier in Deutschland nicht so gern. Jedenfalls sprang der Funke über. Ein paar Tage später ist das Seminar in einen Club gegangen, in dem nachts im Basement eines Hotels Poesie vorgetragen wird. Da sitzen um die zweihundert Leute, Frauen und Männer, dicht an dicht, trinken und rauchen. Arabische Poeten, die gerade in Damaskus sind, tragen Gedichte vor. Wir haben vorgeschlagen, dass wir Gedichte von Heiner Müller rezitieren. Da haben sie uns ausgelacht und gesagt: Wir kennen Gerd Müller, wir kennen Herta Müller, und jetzt kommt auch noch Heinrich Müller. Alle fanden das lustig. Als die Studenten dann die Textpassagen lasen, war es absolut still. Dann wurde eine Pause gemacht. Als ich im Laufe der Nacht fortging, bat man mich, am nächsten Tag wiederzukommen. Am kommenden Nachmittag haben Redakteure von den Zeitungen, vom Fernsehen und andere Kultur-Akteure drei Stunden darüber diskutiert, wie es sein könne, dass es einen Dichter von Weltformat gibt, den man in Syrien nicht kennt; jedenfalls in der literarischen Szene. Daraufhin wurden verschiedene Aktionen geplant, Übersetzungen der Gedichte etc., Aktivitäten, die der Ausbruch des Bürgerkriegs leider verhindert hat. Diese Kraft der Müller-Texte in einem anderen kulturellen Kontext habe ich leibhaftig

erlebt. Im Libanon gab es wenige Jahre später eine Müller-Welle. Müllers Texte erreichen Menschen überall auf der Welt.

IRMER Lars-Ole Walburg, vielleicht können wir mit der Erfahrung eines Müller-Regisseurs sozusagen ›den Sack zumachen‹. Was müsste passieren, dass es so wird, wie Raddatz gerade berichtet hat, dass junge Leute sagen: Bis jetzt haben wir von Heiner Müller noch nicht einmal in der Schule etwas gehört, aber nun sehen wir, wie interessant er ist.

WALBURG Ich bin da ziemlich skeptisch. Ich glaube, von Müller, der ja Walter Benjamin weiterdenkt, kann man lernen, dass man, nur wenn man sich mit der Geschichte auseinandersetzt, in der Lage ist, das Morgen selbst zu gestalten. Ich sehe das allerdings immer weniger. Es fehlt die Bereitschaft innerhalb der Gesellschaft, sich Kontroversen auszusetzen, Debatten zu führen. Mir kommt es so vor, als würde es immer ruhiger.

IRMER Die Debatten, die es gibt, sind ja häufig keine echten Debatten.

WALBURG Debatten haben ja tatsächlich nur in dem Moment einen Sinn, wenn sie eine gewisse Langfristigkeit haben, wenn sie ausgehalten werden, und das sehe ich nicht. Es sind zumeist erregte Augenblicksdebatten genauso wie unser erregtes Augenblicksleben. Alles findet im Jetzt statt. Es mag viele Gründe dafür geben, und die Menschen haben viele Sorgen, sodass sie sagen: Ich will gar nicht so viel über das, was morgen kommt, nachdenken. In den Gesprächen von Heiner Müller und Alexander Kluge wird sichtbar, wie die beiden sich in bestimmte Gedankengebäude hinein bewegen, um zu philosophieren, um zu spinnen, um zu träumen. Und das ist etwas, was in unserer Welt weitgehend abhandengekommen ist.

KUTTNER Also ich würde, obwohl ich wirklich alles andere als ein Optimist bin, diesen Pessimismus nicht teilen. Ich finde, man merkt auch, dass man älter wird, dass die eigene Lebenszeit nicht unbedingt mit der Geschichtszeit kompatibel ist. Es sind längere Zeitspannen, und man sollte sich von seinem eigenen, kurzen Leben nicht in so eine Depression treiben lassen. Im Grunde können wir ja sagen: Wir haben mehr erlebt als viele erleben werden, Osten, Mauerfall usw. Wir haben Glück gehabt, dass wir nicht die dreißiger Jahre, Nazi-Deutschland und Hitler miterleben mussten, aber es war schon eine Menge los. Wenn ich irgendetwas aus dem Mauerfall gelernt habe, dann ist es Folgendes: Da lebt es sich dann so in der DDR, schön ist es nicht, aber es geht so weiter und wenn es noch hundert Jahre so ist, und dann macht es auf einmal Bumm, und dann ist alles weg, von einem Tag auf den anderen. Das war überhaupt nicht abzusehen. Hinterher wissen es ja alle, dass es nicht anders kommen konnte. Aber als du da gelebt hast, war das doch selbst im Sommer 1989 unvorstellbar, dass du

im Sommer 1990 deine Kartoffeln mit Westmark bezahlst. Also, auch wenn das hier alles so stabil aussieht, ich glaube nicht daran. Wir haben im Osten auch gedacht, dass es irgendwie noch eine Weile so weitergeht. Es geht mir dabei nicht um eine apokalyptische Vision, aber es passieren eben doch überraschende Ereignisse. Da gibt es ja diesen Müller-Satz: »Weiße Flecken werden in unserm Klima schneller braun als rot.« Wir erleben ja gerade, dass weiße Flecken nicht mehr weiß bleiben, sondern eben braun werden, und man müsste doch vielleicht was machen, dass sie irgendwie rot werden. Man kann natürlich auch rumjammern und sagen: Die dürfen aber nicht braun werden, die weißen Flecken. Vielleicht heißt das aber auch, dass sich die roten um die weißen Flecken kümmern sollten. Es passiert ja auch was, jetzt z. B. die Schülerdemonstrationen. Ich wollte nach Hannover fahren und bin zu spät gekommen, weil die Schüler vor dem Wirtschaftsministerium standen und ich nicht zum Hauptbahnhof gekommen bin. Oder z. B. in den USA, da gibt es eine junge Politikerin, die Präsidentin werden will und – das ist unvorstellbar – das Wort »Sozialismus« in den Mund nimmt, wo doch schon »liberal« ein Schimpfwort ist, so wie im Deutschen »linksgrün versifft«. Und die spricht wirklich vom Sozialismus. Also es passiert schon einiges. Wir werden sicherlich nicht morgen aufwachen und in einer wunderbaren, neuen Sozialistischen Deutschen Republik leben, aber... Ich meine, was man machen kann, ist machen.

IRMER Aber es gibt ja durchaus diese skeptischen und pessimistischen Stimmen. Armin Petras sagte mal zu mir: »Ich habe keine Lust mehr. So viele Intendanten haben mir ausgedreht, Heiner Müller zu inszenieren. Ich habe es überall vorgeschlagen, keiner wollte es.« Es war wirklich eine frustrierende Situation für ihn. Es stellt sich aber die Frage, ob es bessere Chancen für diese Art von Texten geben wird, wenn wir in einer konfliktreicheren Welt leben.

FIEBACH Unsere Zeit ist doch total konfliktreich!

IRMER Fragen wir mal den jüngsten in der Runde, Alexander Eisenach: Ist der nächste Müller schon in Vorbereitung? Und vor allem: Wie lässt er sich machen? Das ist auch eine Zukunftsfrage in dem Kontext dieses Heiner-Müller-Symposiums.

EISENACH Meine Annäherung an Müller hat vor zwei, drei Jahren begonnen, da konnte ich mir zum ersten Mal vorstellen, einen Text von ihm zu inszenieren. Insofern war auch die Inszenierung von Tom [Kühnel] und Jürgen [Kuttner] für mich wichtig, vor allem weil ja auch Tom selber gesagt hat: »Ich habe Müller eigentlich nie anfassen wollen.« Ich glaube, man muss es schaffen, die Ebene des Humors, die diese Texte haben, oder auch ihre Polyvalenz sichtbar zu machen, also z. B. nicht immer diese Bilder von »abgerissenen und martialisch verspeisten Armen« verwenden. Es gibt auch eine andere Bilderwelt und dann klingen diese Texte auch anders. Müller ist ja auch jemand, der nach Unfassbarkeit gesucht hat und der zugleich mit vielem kokettiert hat, der in

einem Augenblick das gesagt hat und es in dem nächsten widerruft, der also gespielt hat. Er ist ja nicht als eindeutig politischer Vorkämpfer vorangegangen, er hat nicht gesagt, so und so muss die Welt morgen aussehen, sondern er war hauptsächlich ein Störenfried, der provoziert hat, sich dann aber auch ganz gerne wieder in die Deckung zurückgezogen hat. Dieser anarchische Geist kann Menschen schon infizieren.

IRMER Das ist die alte These, die Müller ja auch selbst gerne vertreten hat, dass die Literatur, die Texte dem Theater Widerstand leisten müssen. Nun ist die Frage: Ob das Theater den Spieß umgedreht hat und sich gegen diese Text wendet.

KUTTNER Das macht es doch immer. Es ist doch eine Institution, mit Buchhaltung und Kasse usw. Die Theaterleute haben doch nicht Müllers Revolution im Kopf, das ist der Job von Texten und von Autoren. Man muss trotzig sein und man muss penetrant sein. Man muss selber den Mut haben. Das sind derart kräftige Texte, dass jeder, der eine bestimmte künstlerische Sensibilität hat, davon überrollt wird. Da gibt es keine Gegenwehr. Das muss man nur wissen und sich auch trauen. Und man muss auch mal in Rechnung stellen, dass man auf die Fresse fallen kann. Ich finde, man muss das machen, verdammt nochmal, und wenn man Glück hat, wird es gut.

Das Gespräch fand am 23. März 2019 im Schauspiel Hannover statt.