

Heiner Müllers ›norwegische‹ Küstenlandschaft

Müllers Besuch in Bergen 1974, Baktruppens Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* 1989 und ein bisher nicht ins Deutsche übersetztes norwegisches Interview mit Müller

Knut Ove Arntzen

1.

Heiner Müller besuchte 1974 Norwegen als Mitglied des Berliner Ensembles, bei dem er als Dramaturg von 1970 bis 1977 tätig war; Anlass war das Bergen Festival (Festspillene i Bergen) im Mai desselben Jahres. Im Januar, ein Jahr vorher, hatten die DDR und Norwegen diplomatische Beziehungen aufgenommen, sodass der Weg für einen kulturellen Austausch zwischen den beiden Ländern geebnet war. Ein Austausch auf der Basis sozialistischer Delegationen hatte bereits vorher existiert, doch jetzt konnte die kulturelle Begegnung auch im offiziellen Rahmen stattfinden. Bergen liegt an der Westküste Norwegens und war in seiner Geschichte mehrere Hundert Jahre Hansekontor-Stadt, sodass es sehr ausgeprägte historische Beziehungen zu Deutschland gibt.

Auf seiner Tour in Norwegen und bei dem Bergen Festival spielte das Berliner Ensemble Bertolt Brechts Bearbeitung des *Coriolanus* (1959) nach Shakespeare. Diese Produktion hatte 1964 in Berlin Premiere in der Regie von Joachim Tenschert und Manfred Wekwerth, mit Ekkehard Schall als Coriolan. Auf dieser Reise spielte das Berliner Ensemble auch Brechts Lehrstück *Der Ozeanflug* (1929), und Gisela May gab Konzerte. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass die künstlerische Leitung des Berliner Ensembles gerade kurz zuvor erlaubt hatte, Brechts Lehrstücke als Teil des Repertoires zu spielen. Parallel zum Besuch des Berliner Ensembles in Bergen fand dort auch eine Konferenz statt, die sich mit der Frage beschäftigte, wie Brecht zu inszenieren sei. Die Konferenz wurde in Kooperation mit dem Institut der Skandinavistik der Universität Bergen organisiert, an der auch ein Studiengang Theaterwissenschaft angeboten wird, der als Teil der Fakultät der Künste im Jahr 1968/69 gegründet wurde. Die Hochschulprofessorin Berit Erbe und ihr Ehemann Knut Thomassen, Theaterdirektor und künstlerischer Leiter, hatten einen engen

Kontakt zum deutschen Theater. Thomassen war von 1967 bis 1981 Intendant am Nationaltheater in Bergen (Den Nationale Scene), auf dessen Hauptbühne (Hovedscene) *Der Aufstieg des Arturo Ui* (1941/57) inszeniert wurde. Er besuchte in den 1950er Jahren das Berliner Ensemble, um dort Brechts Theaterästhetik zu studieren.

Wolfgang Pintzka, in den 1960er Jahren Assistent am Berliner Ensemble und später dort auch Chefinspizient, realisierte in der Zeit zwischen 1966 und 1984 mehrere Produktionen in den skandinavischen Ländern. 1984 zog er nach Norwegen um und initiierte vermutlich auch die Wiederaufnahme der zu dem Zeitpunkt zehn Jahre alten Produktion von *Coriolan*, 1974 hatte er auch an der Konferenz an der Universität Bergen teilgenommen. Dort gab es eine Intervention von Künstlern des Hålogaland Teater, ein neugegründetes regionales Theater in Tromsø, der größten Stadt an der Nordküste und seinerzeit das nördlichste Theater in Norwegen. Sie erklärten das Brecht-Verständnis des Berliner Ensembles für veraltet, und ihre Art, Brecht zu spielen, inspiriert von Gerhard Ebert und Rudolf Penka und ihren Ideen vom Sozialrealismus, für effektiver und – politisch gesehen – aktueller. Ich selbst war bei dieser Konferenz als junger Student anwesend und ich erinnere mich an einige der Diskussionen, die möglicherweise auch eine Einmischung von Heiner Müller selbst provozierten.

Heiner Müller war zur dieser Zeit in Norwegen unbekannt, aber es gab durchaus ein großes Interesse an Bertolt Brecht und umfassende Kenntnisse über ihn. Müllers Verhältnis zu Norwegen kann auch aus anderen Gründen unter dem Aspekt der ‚Küstenlandschaften‘ gesehen werden. Bergen ist eine Küstenstadt – und das Berliner Ensemble erlitt bei einer Exkursion südwestlich von Bergen beinahe einen Schiffbruch (sic!). Das Boot lief auf Grund und fuhr sich fest, sodass ein Rettungsboot kommen musste und alle Passagiere zu der nah gelegenen Schäre mitnahm, von wo sie mit Bussen zurück nach Bergen transportiert wurden. Es gibt einen Bericht von diesem Schiffbruch in der Bergener Zeitung *Morgenavisen* vom 28. Mai 1974 mit dem Titel *Berliner Ensemble på grunn [Das Berliner Ensemble läuft auf Grund]*, in dem auch ein Foto vom Boot M/S Hardangerfjord und vom Team des Berliner Ensembles zu sehen ist. In dem Zeitungsartikel heißt es: »Es bestand nicht die Gefahr, dass das Schiff bei der Kollision mit Mutter Norwegen wirklich gesunken wäre, aber ein Rettungsschiff musste kommen und alle zurückbringen.« Heiner Müller ist auf dem Foto zwar nicht zu erkennen, aber es ist auch nicht sicher, dass alle Mitglieder des Berliner Ensembles auf dem Foto zu sehen sind.

In dem weiter unten folgenden Interview erzählt Müller von einer Exkursion mit dem Bus und von einem Fahrer, der sich weigerte weiterzufahren, weil die Schauspieler und Schauspielerinnen deutsche Lieder sangen, die ihn an den Krieg und an die deutsche Okkupation erinnerten. Es dauerte einige Zeit, bis sie ihn überreden konnten, die Fahrt fortzusetzen. Müller sagt zu diesem Zwischenfall:

Ich hatte ein merkwürdiges Erlebnis in Norwegen, wir waren mit dem Bus unterwegs, eine Exkursion in der Gegend, auf der Rückfahrt waren einige Schauspieler betrunken und fingen an, deutsche Lieder zu singen, die den Busfahrer an den Krieg erinnerten. Also hielt er an und weigerte sich weiterzufahren. Wir mussten eine halbe Stunde mit ihm reden, eher wir weiterfahren konnten.¹

Es könnte sein, dass es sich hierbei um die Busrückfahrt nach dem Schiffsunglück, mit Nervosität und Alkohol wegen des Schocks, handelt. Der Aufenthalt des Berliner Ensembles in Bergen war aber auch so lang, dass es eine der anderen Exkursion gewesen sein kann. Auffällig ist, dass Müller den Schiffbruch nicht explizit erwähnt. Ich glaube dennoch, dass er auf dem Schiff gewesen ist, dass er sich jedoch am stärksten an das Erlebnis mit dem Busfahrer erinnert.

2.

Heiner Müllers Beziehung zu Norwegen nach dem Besuch in Bergen 1974 steht auch im Zusammenhang mit dem Projekt der Theaterkompanie *Baktruppen*. Sie wurde teilweise von dem Studiengang der Theaterwissenschaft an der Universität Bergen ins Leben gerufen, an der 1974 die Konferenz mit dem Thema »Brecht inszenieren« stattfand. Eine der frühen und signifikantesten Produktionen von *Baktruppen* basierte auf Müllers *Germania Tod in Berlin* (1956/71); sie hatte 1989 im Høvikodden Art Center außerhalb von Oslo Premiere und wurde im Frühling 1990 an der Akademie der Künste zu Berlin Ost gezeigt; allerdings war Müller nicht persönlich anwesend, obwohl er als Leiter der Akademie die Theatergruppe eingeladen hatte.

Die überraschende Art und Weise, wie die norwegische Theaterkompanie *Baktruppen* spielte, zeigt, wie weit sie sich von den konzeptionellen oder selbstreferenziellen Formen der Dramaturgie der 1980er Jahre entfernt hatte. Ihr besonderer Stil bestand darin, alle Ausdrucksmittel in einer Landschaft nebeneinanderzustellen. Diese Inszenierung wurde zum Teil kritisch gesehen, aber es gab auch positive Reaktionen, vor allem wenn verstanden wurde, dass jeder sich entscheiden sollte, was er sehen will. So gesehen verwandelten *Baktruppen* das Theater in eine Maschine, die sich selbst in eine Landschaft der Situationen und Aktionen sowie der Sätze einschreibt, um den Titel des Interviews mit Heiner Müller zu paraphrasieren.

¹ Zitat aus der weiter unten abgedruckten Übersetzung des Interviews von Gunnar Nyquist mit Heiner Müller. Heiner Müller: Drama er en maskin som skriver seg selv [Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist]. In: Spillerom (Oslo) 17 (1986), H. 3, S. 11-13, hier S. 13.

Die Produktion von *Baktruppen* war eine Neubearbeitung von Heiner Müllers Text. Im Original handelt das Theaterstück von der Geschichte und den Kollektivbildern von Preußen und Deutschland, insbesondere von Aspekten der Revolution, dem Stalinismus und den Verhältnissen in der DDR nach dem Zweiten Weltkrieg. *Baktruppen* veränderte das Stück zu einem Kommentar zur norwegischen Nachkriegsgeschichte. Das Bühnenbild bestand aus einer großen, diagonalen Theke, und der umgeschriebene Text wurde als Vortrag über die norwegische Geschichte inszeniert. *Baktruppen* versuchte also, Heiner Müllers Text an die norwegische Identität anzunähern, indem sie den Text bearbeiteten, unter anderem auch durch die Verwendung von Musik sowie von Elementen wie Elch, Kiefer und Schlitten, um so spezifische norwegische Gegenstände und Orte darzustellen. Ein wesentliches Merkmal war es, dass die Bühne mit technischer Ausrüstung vollgestellt war. *Baktruppen* entwickelten das Prinzip des Textgebrauchs auf neuen und experimentellen Wegen, indem neue dramaturgische Tendenzen in ihrem visuell basierten Projekttheater verfolgt wurden, etwa Recycling und das Entwerfen visueller Verflechtungen in Bezug auf Tableau und bildliche Elemente. Derart kreierten sie eine Erzählmaschine, in der Darstellerinnen und Darsteller vortrugen, schauspielten und nach textuellen Elementen tanzten; das Geschehen beruhte auf Improvisationen und privaten Erfahrungen.

Baktruppens Bearbeitung von Textelementen kann – mit einer gewissen Ironie – als bewusste Form des Recyclings der Avantgarde von Situationismus und Fluxus beschrieben werden. Und *Baktruppen* entwickelten dabei eine Taktik der Illusionszerstörung, indem sie Texte umschrieben und Textbilder als Klanglandschaften kreierten. Die dem Kabarett ähnliche dramaturgische Struktur bestand aus Sequenzen, die den Eindruck von etwas ›Spontanem‹ erweckten. *Baktruppens* Stil könnte als Gestalten einer Realzeit versus einer Performance-Situation und als Auftreten durch Zitate und Bewegungsmuster beschrieben werden, ein Stil, der ein signifikanter Beitrag für die Entwicklung des neuen Recycling-Theaters war, welches die soziale Situation und das freie, nach vielen Richtungen offene Storytelling einbezog. Ihre Inszenierung wollten die *Baktruppen* in einem spezifisch norwegischen Kontext verwurzeln, ihre Spielweise, das Verbinden von physischer Aktion und Schreiben, entspricht durchaus Müllers Vergleich des Dramas mit einer Maschine, die sich selbst schreibt. Das Verknüpfen von Text und visuellem Ausdruck, das der Performance ähnelt, erinnert an die Form der Performance Lectures. Es ist das Erzählen beim Zeigen und das Zeigen beim Erzählen.

3.

Die Theaterzeitschrift *Spillerom* wurde vom Norwegischen Zentrum für Theater (Teatersentrum, später Danse- og teatersentrum/Performing Arts Hub Norway) publiziert und von 1983 bis 1987 von Gunnar Nyquist (geb. 1951) herausgegeben.

Heiner Müller besuchte im Juni 1986 ein Seminar, das von der Nordischen Theaterunion in Humlebæk nahe Kopenhagen organisiert wurde und zu dem er eingeladen war.

Später dann, im Jahr 1989, nahm Müller an dem Heiner-Müller-Symposium im Kutscherhaus, Berlin-Kreuzberg, teil. Ich war selbst dort, und als ich die Treppe hinunterging, kam mir am Ausgang Müller entgegen. Wir hielten an und grüßten uns. Müller, mit Whiskyglas in der Hand, sagte: »So, Sie sind aus Norwegen?« »Ja«, sagte ich. Er wurde blass, als ob er sich an etwas ›Festsitzendes‹ erinnerte. Mein Eindruck war, dass er sich den Schiffbruch an der Küste Westnorwegens und die konkrete Küstenlandschaft vergegenwärtigte.

4.

Im Folgenden ist die erste deutsche Übersetzung des Artikels *Drama er en maskin som skriver seg selv* mit einem Interview von Heiner Müller aus der Zeitschrift *Spillerom*, herausgegeben von Norsk Danse og Teatersentrum unter der Redaktion von Gunnar Nyquist, veröffentlicht. Der Titel der Übersetzung lautet:

Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist

Donnerstag, den 5. Juni 1986, Humlebæk nahe Kopenhagen. Auf dem Podium ein etwas schüchtern Mann hinter dem Mikrofon. Er spricht langsam, zögernd, wirkt so, als wüsste er nicht, was er sagen sollte. Er erzählt ein paar Geschichten, hält an, räuspert sich, rückt das Mikrophon zurecht. Dann gibt er ein Zeichen an einen Techniker: Vom Kassettenrecorder ertönt eine angespannte Stimme – sie spricht einen Dramentext und ›erstickt‹ in ihrem verbalen Affekt. Die Kassette wird gestoppt und umgedreht. Eine neue Stimme, dieses Mal ist sie ganz ruhig, fast ohne Intonation. Es ist derselbe Text, aber er löst eine ganz andere Wirkung aus, er ist verständlicher und sogar dramatischer. Wir hörten einen Auszug aus *Bildbeschreibung*, Heiner Müllers damals neuestem Theatertext.

Müllers Auftreten ist kurz, kein Vortrag, nur ein paar knappe Äußerungen, klar und prägnant, aber mit weitem Horizont, einige Anekdoten, fast Aphorismen. Wir, die zuhören, werden neugierig, wollen mehr über diesen Mann erfahren. Ein Dramatiker aus der DDR. Ein unbekanntes Land.

Die Begegnung findet während eines viertägigen Seminars im Rahmen der Nordischen Theaterunion statt, zu dem Theaterleute aus allen skandinavischen Ländern erschienen sind. Ein bemerkenswertes Seminar mit hoher Fachkompetenz. Probenarbeiten des indischen Odissi-Tanzes und des japanischen Bühnentanzes *buyo kabuki* wurden von hervorragenden Darstellern kommentiert und diskutiert,

auch theoretische Vorträge werden gehalten. Das Hauptthema ist: Wie wird der Text Theater? Es handelt sich um Aufführungstechnik, um das Verhältnis zwischen Text und Subtext, um Vorexpressivität [die technischen Vorbereitungen des Schauspielers, K. O. A.] und unterschiedliche Energien. Die Vortragenden gehören weltweit zu den wichtigsten Experten auf ihrem Gebiet. Außer den Dramatikern Heiner Müller und Jean-Claude Carrière (bekannt vom Film und seiner Zusammenarbeit mit Peter Brook) nahmen auch der Brecht-Forscher Eric Bentley (USA), James Brandon, Autor, Redakteur und Spezialist für japanisches und asiatisches Theater, der Commedia dell'Arte-Experte und Autor Ferdinando Taviani (Italien), der Theaterwissenschaftler und Publizist Thomas Bredsdorff (Dänemark) und der Sozialanthropologe und Psychologe Peter Elsass (Dänemark) teil. In der Rolle des ›Spielleiters‹ agierte Eugenio Barba (Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret), er hatte auch das Programm zusammengestellt und die Kontakte geknüpft.

Am nächsten Tag ergibt sich die Gelegenheit für ein kurzes Treffen mit Heiner Müller. Wir kommen zurück auf sein Beispiel zum Verhältnis zwischen Schauspieler und Text. Müllers Texte stellen eine seltene Form poetischer Dramatik dar, ihre Sprache ist bildreich, gestaltet, oft stark konzentriert.

MÜLLER Meine Erfahrung mit Schauspielern ist zweifach – aus der Arbeit in Ost- und Westdeutschland. Ostdeutsche Schauspieler haben einen breiteren Zugang zum klassischen Drama. Für sie ist es schwierig, einfach ›Guten Morgen‹ zu sagen, sie haben aber z. B. keine Schwierigkeiten mit *Iphigenie*. In Westdeutschland ist es umgekehrt. Die Schauspieler dort sind extrem stark ans Privateigentum gebunden – derart, dass die Gefahr für den Text besteht, des Schauspielers Eigentum zu werden. Der Schauspieler verschlingt den Text, um ihn dann wieder zu erbrechen, von Deutung, eigenen Stimmungen und Empfindungen gefärbt. Durch die Deutungen und Emotionen des Schauspielers wird der Text zerstört. Mein Ideal ist es, auf den Text wie auf ein Musikstück zu schauen und ihn als solches zu behandeln. Das ist wirklich nicht leicht, ich kenne viele Beispiele.

NYQUIST Meinst Du, der Schauspieler hat zu viel Respekt vor dem Text?

MÜLLER Lass mich ein Beispiel nennen. Das war am Schauspielhaus Bochum, Westdeutschland. Ein guter Schauspieler und Freund von mir hatte übergroßen Respekt vor dem Text und wollte dem Publikum deutlich machen, dass dies große Dichtung sei. Er behandelte den Text, als sei er Poesie und das war der Tod für das Drama. Also dachten wir uns eine Überraschung für ihn aus, ich sagte ihm vorher nichts. Ich durfte das machen, weil er ein Freund von mir war. In einer Szene befand er sich auf allen Vieren auf dem Boden, während er den Text sprach, das war sowohl poetisch als auch pathetisch. Plötzlich löste sich eins von den Bodenbrettern unter ihm, und er war nur damit beschäftigt sich festzuklammern, es war ihm unmöglich, ›große Kunst zu schaffen.‹

Da kam der Text zum ersten Mal zur Geltung, plötzlich stand der Text alleine da und wurde viel leichter und verständlicher.

NYQUIST Meinst Du, Poesie und Drama lassen sich miteinander verbinden?

MÜLLER Ja, das ist kein Problem, aber man braucht nicht zu zeigen, dass das Drama Dichtung ist. Hauptsache ist, dass die lyrische Ausdrucksweise und der Text des Dramas Figurenrede sind. Wenn der Text mit der Figur nicht übereinstimmt, wird er nur Dichtung und kein Drama. Bei Shakespeare ist der Text Lyrik, aber er ist immer auch Figurenrede.

NYQUIST Und was ist mit Deinen Theaterstücken, sind sie Poesie oder Drama?

MÜLLER Ich denke, sie sind Drama. Einige meinen, sie seien Poesie. Aber das ist eher eine Frage von Regie und Spielweise, die erkennen lassen, dass es Drama ist.

NYQUIST Du hast einmal gesagt, dass von hundert Aufführungen Deiner Theaterstücke nicht mehr als fünf bis sechs gut gelungen waren. Warum?

MÜLLER Für mich waren sie gut gelungen. Es ist aber möglich, dass viel mehr als fünf oder sechs für das Publikum gut gelungen sind. Für mich ist es zentral, dass Poesie und Drama auf gelungene Art und Weise zusammengesetzt werden.

NYQUIST Warum hast Du die Wahl getroffen, für das Theater zu schreiben?

MÜLLER Das war eigentlich keine Wahl. Ich hatte gar keine Wahl. Als ich etwa zehn oder zwölf Jahre alt war, begann ich Dramatik zu schreiben. Ich habe nie versucht, Prosa zu schreiben, das wenige, was ich geschrieben habe, war nie länger als zwei Seiten. Willst du Prosa schreiben, musst du extrem lange am Schreibtisch sitzen. Drama zu schreiben ist wie mit einer Maschine zu arbeiten, sie schreibt sich selbst. Poesie musst du schreiben. Drama ist eine Maschine, die den Kontakt zu anderen Maschinen sucht – und daraus wird Theater. Ich glaube nicht mehr an das Lesen an sich, zu lesen ist etwas, was der Vergangenheit angehört, das meiste. Alle haben Fernseher und Videorekorder. Es ist merkwürdig, dass berühmte Prosaschriftsteller vier- bis fünfhundert Seiten lange Romane schreiben. Sie werden Bestseller, manche kaufen sie, aber keiner liest sie. Das Theater dagegen hat Zukunft, weil es auf der physischen Anwesenheit von Schauspieler und Zuschauer gründet, und ich glaube, es wird die einzige Form der Kommunikation bleiben.

NYQUIST Aus welchem Grund schreibst Du so kurze dramatische Texte?

MÜLLER Anfangs habe ich Stücke in voller Länge geschrieben, in denen es um die Wirklichkeit des ostdeutschen Publikums ging, ich schrieb für ein bestimmtes Theater und dachte an ein spezielles Verhältnis. Aber ich vereinsamte mehr und mehr, denn dort gab es für mich kein Theater und kein Publikum, und es wurde mehr und mehr so, dass ich eine Art Monologe zu schreiben begann. Das war nicht mehr Dialog, denn ich sah kein Theater, ich sah kein Publikum. Ich begann Monologe zu schreiben und der Subtext wurde größer und größer, je mehr Subtext, desto kürzer wurde der Text selbst. Wahrscheinlich komme ich noch dazu, wieder längere Stücke zu schreiben.

NYQUIST Du sagtest, dass Du anfangs für das ostdeutsche Publikum geschrieben hast. Für welches Publikum schreibst Du jetzt?

MÜLLER Meistens für mich selbst, ich bin mir mein erstes Publikum. Es gibt eine Geschichte über Brecht aus seinem letzten Jahr. Er sagte: Ich stehe morgens auf und ich begegne mir selbst, ich verlasse mein Zimmer und ich begegne mir selbst. Vermutlich ist es eine normale Entwicklung.

NYQUIST Warum handelt es sich in Deinen letzten Stücken?

MÜLLER Momentan interessiere ich mich für den Zweiten Weltkrieg, besonders für die Deutschen, die nach Russland marschierten, da darüber sehr wenig geschrieben worden ist, es ist ein unbekanntes Territorium. Und es war eine fatale Begegnung, die sich zwischen Deutschland und Russland ereignet hat, wir spüren immer noch die Konsequenzen des deutschen Angriffs auf Russland. Ich traf einen Afroamerikaner, er kam aus Kalifornien, als er in West-Berlin stationiert war, bevorzugte er das Leben in West-Berlin gegenüber dem in Kalifornien. Wie im Scherz sagte er, er könnte Hitler dafür danken, dass er hier leben könnte. Und es ist etwas Wahres dran, dass Europa durch Hitlers Angriff auf Russland für die Dritte Welt geöffnet wurde. Ich glaube, der Angriff auf Russland war ein Selbstmordversuch seitens Hitlers, die Intention war eine ganz andere als das Ergebnis, etwas wie ein unbewusster Impuls oder vielleicht können wir es Subtext nennen. Für mich liegt der Beginn des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1919, mit der Ermordung von Rosa Luxemburg. Das war Hitlers Geburt, denn gleichzeitig war es die Tötung des Gehirns der KPD.

NYQUIST Welche Beziehung hast Du zu anderen Dramatikern? Lass uns mit Brecht beginnen!

MÜLLER Brecht ist sehr wichtig, er nimmt einen zentralen Platz in der deutschen Dramatik ein, auch wenn mir nicht alle Stücke von ihm gefallen. Seine klassischen Stücke sind nicht mehr wichtig für mich – *Mutter Courage, Der gute Mensch von Sezuan, Der kaukasische Kreidekreis*. Das Wichtigste bei Brecht ist, dass er die deutsche Sprache

mit etwas Neuem bereicherte, das jetzt so selbstverständlich ist, dass du nicht daran denkst, wenn du es verwendest. Seine Rolle kann mit der Luthers verglichen werden, wenn es um die deutsche Sprache geht. Vieles, was früher in der Lyrik nicht möglich war, ist es jetzt dank Brecht. Im Gegenteil zu Hofmannsthal und Rilke hat Brecht die Poesie für die Wirklichkeit des Alltags geöffnet. Und es ist Poesie in Brechts Dramatik.

NYQUIST Gibt es andere Dramatiker, denen Du nahestehst?

MÜLLER Eine Zeitlang war Edward Bond ziemlich wichtig für mich, weil er zu der Zeit Ideen für die Welt hatte. Seine frühesten Theaterstücke schätze ich sehr. Genet war wichtig. Beckett ist wichtig, aber die meisten seiner Stücke sind vielleicht Antistücke. Das meiste, was zurzeit im Westen geschrieben wird, betrachte ich als etwas, das auf eine Weise hinter Beckett zurückbleibt. Er ist der lebendige Dramatiker der westlichen Welt. Seine Dramatik steht außerhalb der Geschichte, es ist Drama jenseits Geschichte, es ist menschliches Schicksal jenseits Geschichte. Also, das ist ein extremer Gegensatz zu dem, was ich schreibe, aber das ist eine Dramatik, die mich trifft und die irritieren kann. *Godot* zum Beispiel versteh ich als eine Behinderung des Dramas – nach *Godot* ist es nicht einfach, ein Drama zu schreiben.

NYQUIST Im Gegensatz zu Beckett bist Du vom Schreiben über Geschichte besessen.

MÜLLER Das kann ich nicht verhindern, an und für sich lebe ich in einer Situation, die ein Ergebnis der Geschichte ist.

NYQUIST Werden Deine Stücke vom deutschen und nichtdeutschen Publikum unterschiedlich rezipiert?

MÜLLER Meine Theaterstücke irritieren mehr das deutsche Publikum, ich glaube, es hat damit zu tun, dass wir mehr gewöhnt sind zu verdrängen. Die meisten meiner Stücke behandeln ausgeprägt deutsche Themen, selbst dann, wenn die Handlung in Jamaika verortet ist. Das deutsche Publikum versucht, sich auf Abstand zu seinen Problemen zu halten. In Frankreich habe ich den Eindruck, dass das Publikum die Probleme sieht, aber durch die intellektuelle Brille. *Hamletmaschine* war ein großer Erfolg in New York, aber es war seltsam, dass die sozialistisch-intellektuelle Selbtkritik des Stücks nicht wahrgenommen wurde, im Gegensatz dazu wurde viel über Terrorismus als Thema des Stücks gesprochen, und das ist etwas ganz Anderes.

NYQUIST Was kennst Du von Norwegen?

MÜLLER Ich war einmal dort, in Bergen, ein kurzer Besuch mit dem Berliner Ensemble (1974).

NYQUIST Was denkst Du, wie könnten Deine Theaterstücke vom norwegischen Publikum rezipiert werden?

MÜLLER Das ist sehr schwer zu sagen. In den letzten Jahren habe ich begonnen, mich für Ibsen zu interessieren. Vor zwanzig Jahren war er völlig uninteressant für mich, aber momentan habe ich großes Interesse an ihm. Ibsen ist derjenige, der die Gewalt der Stammeskultur und die provinziellen Ängste am besten beschrieben hat oder Provinzialismen, wenn man so will. Und das ist jetzt in jedem Land sehr wichtig. Nicht nur, wenn man fanatische Fußballanhänger erlebt, die ihre Mannschaft anfeuern, diese ungeheuerlichen Provinzialismen und die Gewalt des Stammes beobachtet man überall. Das ist eine wichtige Kraft in unserem Jahrhundert, deswegen wird Ibsen immer mehr an Bedeutung gewinnen. Es ist möglich, dass meine Theaterstücke in diesem Zusammenhang Einfluss in Norwegen bekommen könnten, zum Beispiel die deutsche Stammeskultur, ich weiß es nicht. Ich hatte ein merkwürdiges Erlebnis in Norwegen, wir waren mit dem Bus unterwegs, eine Exkursion in der Gegend, auf der Rückfahrt waren einige Schauspieler betrunken und fingen an, deutsche Lieder zu singen, die den Busfahrer an den Krieg erinnerten. Also hielt er an und weigerte sich weiterzufahren. Wir mussten eine halbe Stunde mit ihm reden, eher wir weiterfahren konnten.

NYQUIST Der Krieg ist ein wichtiger Teil in der Geschichte Norwegens, es war unsere letzte heroische Zeit.

MÜLLER Das ist eine der Tragödien dieses Jahrhunderts, dass der Krieg für so viele Nationen die letzte heroische Zeit war, Hitler sei Dank.

NYQUIST Wie siehst Du die Zukunft des Theaters?

MÜLLER Ich glaube, das Theater wird eine immer größere Bedeutung bekommen, denn es ist die letzte Form der Kommunikation, die in der physischen Anwesenheit geschieht, die des Schauspielers und des Publikums. Andernfalls könnten Fernseher und Video alle Bedürfnisse befriedigen, wie zum Beispiel, um damit Essen zu bestellen, dann entsteht ein Vakuum, in dem das Theater seine Zukunft hat.

NYQUIST Dennoch sieht es so aus, als ob das Theater den Kontakt zum Publikum verliert. Was glaubst Du, woher kommt das?

MÜLLER Das ist, glaube ich, ein Übergangsphänomen in einer Phase, in der wir uns erst mal von den neuen Medien verführen lassen. Ich glaube, die Zeit kommt wieder, dass Menschen dem starken Wunsch folgen werden, ins Theater zu gehen.

Heiner Müller lebt in Ost-Berlin und arbeitet als Dramaturg an der Berliner Volksbühne. Das ist das größte Theater der Stadt. Die meiste Zeit schreibt er und reist in die Bundesrepublik und andere Länder, wo seine Stücke aufgeführt werden. Viele seiner Stücke werden in seinem Land weder gedruckt noch gespielt aufgrund ihres kontroversen Inhalts und ihrer Form. Dank seiner internationalen Anerkennung und der Loyalität seinem Land gegenüber genießt er eine privilegierte Stellung und kann sich über die Mauer hinweg frei bewegen. Im Gegensatz zu vielen anderen DDR-Künstlern entschied er sich, DDR-Bürger zu bleiben. Einer der Gründe für diese Entscheidung nannte er in einem Interview in *Der Spiegel* vom 9.5.1983:²

»Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien in der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben. Das Leben ist verbindlicher östlich der Mauer, und das bedeutet auch den Zwang, Dinge radikal zu Ende zu denken, zu Ende zu formulieren, über die man hier noch hinwegspielen kann.³

Übersetzt aus dem Norwegischen von Jana Pavlova

Literatur

- Müller, Heiner: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen. In: *Der Spiegel* Nr. 19 vom 9. 5. 1983, S. 196-207.
- Müller, Heiner: Drama er en maskin som skriver seg selv [Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist]. In: *Spillerom* (Oslo) 17 (1986), H. 3, S. 11-13.
- Müller, Heiner: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. (Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über »Verkommenes Ufer«, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten). In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörmigk. Bd. 10. Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279.

2 Heiner Müller: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen. In: *Der Spiegel* Nr. 19 vom 9.5.1983, S. 196-207; vgl. ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörmigk. Bd. 10. Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279, hier S. 273.

3 Müller: Drama er en maskin som skriver seg selv, S. 12. Nyquist (geb. 1951) war von 1983 bis 1987 Herausgeber von *Spillerom*.

DRAMA ER EN MASKIN SOM SKRIVER SEG SELV

Av Gunnar Nyquist

Torsdag 5. juni 1986, Humlebæk utenfor København. En liten unnselig mann på podiet bak mikrofonen. Han snakker langsomt, nøyende, virker som han ikke vet hva han skal si. Forteller et par historier, stopper opp, kremer, flyter på mikrofonen. Så gør han tegn til en tekniker: fra en kassettskuespiller tyder en ansprønt stemme — en dramatisk tekst som drukner i opplesernes verbale effekt. Kassetten stoppes og snus. En ny stemme, denne gangen helt rolig, nesten uten intonasjon. Samme tekst, men nå et helt annet inntrykk, mer forståelig, mer dramatisk.

Vi har hørt utdrag fra «Billedeskriverse», Heiner Müllers nyeste teaterfekte. Hans opptreden er kort, ikke noe foredrag, bare noen knappe uitaletser, klare og koncise og med stor spennvidde. Nesten aforismer. Noen anekdoter. Vi som hører på blir nysgjerrige, vil vite mer om denne mannen. En dramatiker fra DDR. Ukjent land.

Dette finner sted under Nordisk Teaterunions fire dagers seminar der teaterfolk fra hele Norden er samlet. Et utmerket seminar med faglig innhold på høyt nivå. Arbeidsdemonstrasjoner av indisk odissidans og japansk byuo kabuki med fremragende uteverer blir kommentert og diskutert. Det er også teoretiiske foredrag. Hovedtemaet er: Hvordan blir teksten teater? Det handler om fortelletekstene, forholdet tekstdeskriptiviteten, preekspresivet, ulike typer energier. Foredragslærerne er blant de ypperste i verden på sine felter. Foruten dramatikere Heiner Müller og Jean-Claude Carrère (kjent fra film og medarbeider til Peter Brook), Brecht-eksperten Eric Bentley (USA), forfatter og redaktør, spesialist på japansk og asiatisk teater James Brandon, Commedia dell'Arte-eksperter og forfatter Ferdinando Taviani (Italia), teaterforsker og skribent Thomas Bredsdorff (Danmark), sosialantropolog og psykolog Peter Eliass (Danmark). I regissørens rolle Eugenio Barba (Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret), som hadde utarbeidet programmet og bandt det hele sammen.

Neste dag blir det anledning til et kort møte med Heiner Müller. Vi går tilbake til hans eksempel med skuespilleres forhold til teksten. Müllers tekster er en sjeldent form for poetisk dramatikk, et billedekt, gjennomarbeidet språk, ofte sterkt koncentreret.

— Min erfaring med skuespillere er delt — fra arbeid i Øst- og Vest-Tyskland. Østtyske skuespillere har et bedre grep om den klassiske dramatikken. De har proble-

mer med å si god morgen på en enkel måte, men de har ingen vanskeligheter med «fliggen» for eksempel. I Vest-Tyskland er det omvendt. Skuespillerne der er veldig sterkt bundet av den private eiendomsrett — slik at teksten står i fare for å bli skuespillernes private eiendom. Skuespillerne sluker teksten for så å kaste den opp igjen, farget av egne meninger, stemninger og følelser. Teksten delleslegges av skuespillernes meninger og emosjoner. Mitt ideal er at man må se på teksten som et stykke musikk og behandle den som sådann, noe som ikke er lett, det har jeg mange eksempler på.

— Mener du at skuespillerne har stor respekt for teksten?

— La meg ta et eksempel. Det var ved Schauspielhaus i Bochum, Vest-Tyskland, en god skuespiller og venn av meg, han var full av respekt og ville formidle til publikum at dette var stor poesi. Han behandler teksten som poesi, og det var dozen for dramaet. Så vi fikk på en liten oversraskelse for ham, jeg fortalte ham ikke noe på forhånd, jeg kunne gjøre det ferdt han var min venn. I en scene befant han seg på gulvet på alle fire mens han fremsa teksten, det var både poetisk og patetisk. Plutselig løsnet et av gulvbordene under ham og han måtte klamre seg fast til det, uten mulighet for å skape stor poesi. Da først kom teksten til sin rett, den sto plutselig alene og var blitt mye lettere og mer forståelig.

— Er det etter din mening mulig å kombinere poesi og dramatikk?

— Ja, det er ikke noe problem, men man bør ikke vite at det er poesi. Hovedsak er at poetiske uttrykk og dramatet er karakterens språk. Hvis det ikke stemmer overens med karakteren, blir det bare poesi og ikke dramatikk. Hvis Shakespeare er det poesi, men det er alltid karakterens språk.

— Hva med dine stykker, er de poesi eller er de dramatikk?

— Jeg mener de er dramatikk. Noen mener det er poesi. Men det er et spørsmål om regi og spillemåte, for å vise at det er dramatikk.

— Du har sagt at bare fem-seks av 100 oppsetninger av dine stykker har vært vellykte. Hvorfor?

— De var vellykket for meg. Det er mulig at flere enn fem-seks var vellykket for publikum. For meg er det et spørsmål om å sette poesi og drama sammen på en vellykket måte.

— Hvorfor har du valgt å skrive for teatre?

— Hvor stammer din motvilje mot å skrive prosa fra?

— Når du skriver prosa er du helt alene. Du kan ikke gjemme deg bort.

— Du må selv påta deg ansvaret for det du skriver?

— Jeg tror ikke jeg kan skrive prosa i tredje person. Jeg kan ikke skrive: «Washington sto opp og gikk til 42nd Street.» Jeg kan bare ikke forestille meg å skrive prosa i første person. Når du skriver dramatikk har du alltid masker og roller, og du kan snakke gjennom dem. Det er derfor jeg føretrekker dramatikk — på grunn av maskene. Jeg kan si en ting og mene det motsatte.

— Du ønsker ikke å ta et entydig standpunkt. Er det derfor du liker å dramatisere motsgjeler?

— Jeg ønsker å bli kvitt motsgjeler, og det er det lettere å gjøre med dramatikk. Jeg hadde en merkelig opplevelse mens jeg skrev en kort prosattekst som handlet om min farlige kones selvmord. (Hun tok sitt liv i 1966). Forst skrev jeg i tredje person: «Han kom hjem og han så...» Da innå jeg at det var en feig holdning, så jeg byttet til «jeg». Jeg kom hjem og så henne...»

Et annet avsnitt av teksten er et minne fra krigen slutten. Jeg var på vei gjennom et åpent landskap da jeg møtte en ung tysk soldat. Han var på min alder, 16. Jeg kommer aldri til å glemme ansiktet hans. Han så ut som en hene. Han hadde et høneansikt. Han klamret seg fast til meg. Han måtte ha seltskap. Han måtte ha en leder. Det var forferdelig. Jeg forsøkte å bli kvitt ham i dagevis. Jeg behandlet ham meget dårlig. Det var den første gangen jeg ønsket å drepe noen, bare for å bli kvitt ham. Han var så svak, han så på meg med en slaves blikk. I den teksten om min kones selvmord forsøkte jeg å skrive om denne opplevelsen også. Jeg skildret mordet på denne gutten. Jeg drepte ham ikke i virkeligheten, men i denne teksten drepte jeg ham tre ganger. Det var en merkelig følelse bare å skrive: «Jeg tok spaden og kløvde hodet hans; jeg så blodet sprute». Det er en helt annen skrivesopplevelse enn om du har til mord i et teaterstykke. Det er mye mer personlig.

Fra intervju med Sylvere Loitinger (1981).

12 SPILLEROM 3/86 Drama er en maskin...

— Det var ikke egentlig noe valg. Jeg hadde ikke noe valg. Da jeg var 10-12 år gammel begynte jeg å skrive dramatikk. Jeg har aldri forsøkt å skrive prosa, det lille jeg har skrevet har aldri vært mer enn ti sider. Skal du skrive prosa, må du sitte veldig lenge ved skrivebordet. Å skrive dramatikk er som å arbeide med en maskin, det skriver seg selv. Poesi må du skrive. Drama er en maskin som søker kontakt med andre maskiner — og det blir det teater. Jeg tror ikke på lesing lengre, det å lese er noe man hører fortiden til, for de fleste. Alle har TV og video. Det er merkelig at de kjente prosaforfatterne skriver romaner på 4-500 sider. De blir bestselgere, mange kjøper dem men ingen leser dem. Teatret derimot har en fremtid, fordi det bygger på skuespillernes og tilskuerens fysiske nærvær, som jeg tror vil bindeste form for kommunikasjon.

— Hva er grunnen til at du skriver så korte dramatiske tekster?

— I begynnelsen skrev jeg stykker med full lengde, som handlet om virkeligheten til det østyske publikum, og jeg skrev for et bestemt teater og med tanke på spesielles forhold. Men mer og mer ble jeg alene fordi det ikke var noe teater og ikke noe publikum, og det ble mer og mer til at jeg skrev en slags monologer. Det var ingen dialog lenger, fordi jeg så ikke noe teater, jeg så ikke noe publikum. Jeg begynte å skrive monologer, og underteksten ble stærre og stærre, og jo mer undertekst det ble, jo kortere ble selve teksten. Men antakelig vil jeg gå tilbake til å skrive lengre stykker igjen.

— Du sa at du skrev for østysk publikum til å begynne med. Hva slags publikum skriver du for i dag?

— Mest for meg selv, jeg er mitt første publikum. Det er en historie om Brecht fra hans siste år. Han sa: Jeg står opp om morgen, og jeg møter meg selv, jeg går ut av mitt rom og jeg møter meg selv. Det er antakelig en normal utvikling.

— Hva handler dine nyere stykker om?

— For tiden er jeg interessert i den annen verdenskrig, spesielt i de tyknerne som dro til Russland, fordi det er svært lite skrevet om det, det er ukjent territorium. Og det var et faktalt møte som skjedde mellom Tyskland og Russland, vi merker fremdeles konsekvensene av det tyske angrepet på Russland. Jeg møter en svart amerikaner, opprinnelig fra California, som nå bor i Vest-Berlin, han foretrekker Vest-Berlin fremfor California. Som en spøk sa han at han kunne takke Hitler for at han bodde der. Og det er noe sant i det, at Hitler gjennom sitt angrep på Russland åpnet Europa for den tredje verden. Jeg tror angrepet på Russland var et selvordsforsøk fra Hitlers side, intentionen var en helt annen enn resultatet, dette som en underbevisst impuls, eller kanskje vi skal kalle det undertekst.

For meg begynte denne krigen i 1919 med drapet på Rosa Luxemburg. Det var Hitlers fasdel, fordi det var drapet på hjernen i det tyske kommunistpartiet.

— Hvilket forhold har du til andre dramatikere, la oss starte med Brecht.

— Brecht er veldig viktig, han har en sentral plass i den tyske dramatikken, selv om jeg ikke liker alle hans stykker. Hans klassiske stykker er ikke viktige for meg lenger — «Men Courage», «Det gode mennesket fra Szezuan», «Den kaukasiske kritsirkelen». Det viktigste med Brecht er at han tilførte det tyske språket noe nyt som nå er så grunnleggende at du ikke tenker over det når du bruker det. Hans roller kan sammenlignes med Luthers når det gjelder det tyske språket. Mange ting som var mulig i poesien før er det nå, takket være Brecht. I forhold til for eksempel Hofmannsthal og Rilke åpnet han poesien for hverdagens virkelighet. Og det er poesi i Brechts dramatikk.

— Et det andre dramatikere du føler slæktskap med?

— En periode var Edward Bond svært viktig for meg, før han begynte å få ideer om verden. Hans tidligste stykker setter jeg stor pris på. Genet har vært viktig. Beckett er viktig, men kanskje mest som et motstykke. Jeg betrakter det mestte som skrives i vesten i dag som noe som ligger innunder Beckett på en måte. Han er den vestlige verdens ledende dramatiker. Hans dramatikk ligger utenfor historien, det er drama uten historie, menneskets vilkår uten historie. Så det er en ekstrem motsetning til det jeg står for, men det er dramatikk som treffer meg og som kan irriterre. «Godots» for eksempel oppfatter jeg som et prensjonsmiddel innenfor dramatikken — det er ikke lett å skrive dramatikk etter «Godot».

— I motsetning til Beckett er du opprettat av historien i det du skriver.

— Det kan jeg ikke unngå, i og med at jeg lever i en situasjon som er et resultat av historien.

— Blir dine stykker mottatt forskjellig av tysk og ikke-tysk publikum?

— Minne stykker er mer irriterende for tysk publikum, det tror jeg har å gjøre med at de er mer vant til å fortære ting, de fleste av mine stykker dreier seg om utpreget tyske spørsmål, selv om handlingen finner sted på Jamaica, tysk publikum forseker å holde sine problemer på avstand. I Frankrike har jeg imtrykk av at publikum ser problemerne, men gjennom intellektuelle briller. «Hamletmachine» var en stor suksess i New York, men det rare var at stykkets sosialist-intellektuelle selvkritikk ikke ble lagt merke til, derimot var det mye snakk om terrorismen som tema i stykket, og det er jo noe helt annet.

— Hva vet du om Norge?

— Jeg har vært der en gang, et kort be-

søk i Bergen med Berliner Ensemble (1974).

— Hvordan tror du dine stykker ville bli mottatt av et norsk publikum?

— Det er veldig vanskelig å si. I de siste årene er jeg begynt å interessere meg for for Ibsen. For 20 år siden var han helt uinteressant for meg, men i dag har jeg stor interesse for ham. Han er den som har gitt den beste beskrivelse av stammekulturens voldsmakt og provinsens redsler, eller provinsialismen som man vil. Og det er veldig viktig nå i alle land. Ikke bare når man

TIL TEATRETS FOLK

«Mine tekster er ofte skrevet slik at hver eller annenhver setning bare viser toppen av et isfjell — og det som ligger under angår ingen. Så tar teatrets folk på seg våtdrakten og dykker ned på jakt etter isfjellet, eller de bygger sitt eget. Det er vanskelig å unngå, jeg må bare leve med det. Når man nekter å akseptere at teatret har sin egen virkelighet og ikke gjengjører eller kopierer publikums virkelighet, er ikke det et problem for publikum? Naturalismen dreppe nesten teatret gjennom forsøket på å duplere virkeligheten.

Selv synes jeg alle mine stykker er ganske morsomme. Jeg slutter aldri å forundre meg over at de komiske aspektene så sjeldent blir lagt merke til og blir så lite brukt.»

Müller i et intervju med Der Spiegel 9.5.83

«Det er min grunnleggende overbevisning at litteraturen skal by teatret motstand. Det er bare når en tekst virker umulig å spille, med teatrets nøyvarende beskaffenhet, at den kan bli produktiv eller interessant for teatrets del.»

Fra Theater Jahrbuch 1975

«For meg handler det ikke om å gjøre det jeg skriver nært for publikum. Tvert imot, det gjelder i så stor utstrekning som mulig å distansere det fra publikum. Men det er det motsatte man stort sett praver å få til. Å legge storyen nært opp til det publikum forventer, gjøre den lett forståelig, forklare — det er nettopp den feilaktige holdningen til arbeidet. Man må rykke storyen vekk fra publikum så langt det er mulig og vanskeliggjøre forståelsen av den. Det er bare da den blir akseptert. Geografisk og sosial avstand må forstørres. Det er bare da ting virkelig blir synlige.»

Fra Theater Jahrbuch 1985

opplever fanatiske fotballtilhengere som heier på sitt landslag, men på alle områder merker man denne forferdelige provincialismen og stammenes vold. Dette er en viktig kraft i vårt århundre, derfor får Ibsen større og større betydning. Det er mulig at mine stykker kunne få en innflytelse i Norge i denne sammenheng, for eksempel tysk stammevelde, jeg vet ikke. Jeg hadde en merkelig opplevelse i Norge, vi var ute på bussetur, en ekskursjon på landet, og på tilbaketuren var det noen skuespillere som var blitt fulle og begynt å syngе tyske sangs som sjøfarens husket fra krigen, så han stoppet bussen og nektes å kjøre videre. Vi måtte snakke med ham i en halvtime før vi kunne kjøre videre.

—Krigen er en stor del av Norgeshistorien, det var vår siste heroiske periode.

— Det er en av tragediene i dette århundret at for så mange nasjoner var krigen den siste heroiske perioden takket være Hitler.

— Hvordan ser du på teatrets fremtid?

— Jeg tror teatret vil få større og større betydning, fordi det er den siste form for kommunikasjon som skjer gjennom fysisk nærvær, skuespillere og publikum. Ellers vil man kunne tilfredsstille alle behov gjennom TV og video, for eksempel bestille mat. Det oppstår et vakuums, og der har teatret sin fremtid.

— Men likevel ser du ut til at teatret mistet grepet på publikum. Hva tror du det kommer av?

— Det tror jeg er et overgangsfenomen i en fase hvor vi for første gang lar oss førefør av de nye media. Jeg tror det kommer en tid da menneskene igjen vil føle et sterkt ønske om å gå i teatret.

*

Heiner Müller er bosatt i Øst-Berlin og ansatt som dramaturg ved Volksbühne, et av byens store teatre. Men han tilbringr det meste av sin tid med å skrive og på reiser til forbundsrepublikken og andre land der hans stykker settes opp. Flere av hans tekster blir hverken trykt eller spilt i hans hjemland på grunn av deres kontroversielle innhold og form. Takket være sin store internasjonale anerkjennelse og lojalitet til sitt land, er han i en privilegert stilling og kan bevege seg fritt frem og tilbake over muren. I motsætning til mange andre DDR-kunstnere har han valgt å bli boende. Nøe av grunnen for dette valget ga han i et intervju med *Der Spiegel* 9.5.83:

«*DDR er viktig for meg fordi alle skillelinjer i verden i dag går gjennom dette landet. Det er verdens faktiske tilsland, og den er blitt hell konkret i og med Berlinmuren. Man lever under mye større trykk i DDR enn i Vest-Tyskland, og det har stor interesse for meg i mitt arbeid: at man lever under trykk som en fortusinring for å kunne skrive. Livet er mer forpliktende på østsiden av muren og det gir også at du blir rygget til å tenke radikalt gjennom alle ting, å formulere ting gjennomgripende, mens du i vest fremdeles kan leke med det.*» □

Faksimile von Theo Arntzen