

Theater in der Landschaft

Mangelerfahrung in der Landschaftskunst anhand von Heiner Müllers Arbeiten¹

Shu Ishimi

1. Fragestellung: Warum Landschaft im Theaterdiskurs?

Mit der Erfindung und rasanten Fortentwicklung des Films im frühen 20. Jahrhundert hat das Theater in der Medienwelt seine einstige Rolle als zentraler Ort des öffentlichen Diskurses zunehmend verloren. Bertolt Brecht (1898–1956) versuchte in Reaktion darauf, stärker das theatrale Verhalten als die Fabel in den Blick zu nehmen und damit den Diskurscharakter des Textes. In diesem Kontext wurde Brechts Theater als ein Laboratorium für die Darstellung menschlichen Verhaltens sowie für deren Rezeption und Gemeinschaftsbildung zwischen Darsteller*innen und Publikum verstanden. Dies kann *eine* Antwort darauf sein, weshalb sein Theater heute noch aktuell und wirksam ist.

Die Idee von Theater als einem Laboratorium entwickelte Heiner Müller (1929–1995) in seinem Konzept von Landschaft im Theater weiter. Wie in diesem Beitrag diskutiert wird, hat jedoch das Konzept von Theater als Landschaft seine eigenen Schwierigkeiten, weil nach Müllers Definition der*die Autor*in selbst nicht vorgeben darf, wie diese im Theaterereignis dargestellt werden soll. Dem kommt entgegen, dass Müller in seinen Stücken nicht mit einem bestimmten Landschaftsbegriff arbeitet, sondern verschiedene Landschaftsbegriffe konstellierte (vgl. Nitschmann/Vaßen 2021: 19). Vor diesem Hintergrund

¹ Dieser Beitrag gehört zu einem Teil meiner Dissertation, die voraussichtlich »Theater in der Landschaft – Heiner Müller und seine mögliche Begegnung mit Noh-Theater« heißen wird. Ich danke Dr. Micha Braun, Leipzig, für seine Hilfe bei der sprachlichen Durchsicht.

zielt der Beitrag darauf ab, nach einem Überblick zum Landschaftsverständnis Müllers anhand des Theatertextes »Bildbeschreibung« zu untersuchen, wie der Autor Landschaft konstruiert, um in der Theateraufführung eine Erfahrung derselben zu ermöglichen. Daraufhin wird im Vergleich mit der Tradition des japanischen Noh-Theaters überprüft, ob ein solches Landschaftskonzept neue Möglichkeiten der Rezeption auch in anderen Theaterformen eröffnet. Der Titel dieses Beitrags lautet daher nicht »Landschaft im Theater«, sondern »Theater in der Landschaft«. Dahinter verbirgt sich ein jeweils spezifisches Verständnis von *Landschaft* und *Theater*.

Seit einigen Jahren gewinnt die Wahrnehmung von Landschaft, auch unabhängig vom Theaterdiskurs, an Bedeutung, indem beispielsweise Vorgänge der Industrialisierung und Urbanisierung die Umwelt irreversibel beschädigen und die Lebensgrundlagen der Menschheit bedrohen. Wenn Theater heute nicht nur auf der Textebene, sondern auch erfahrungsbezogen die Probleme unserer Zeit verhandeln will, muss auch sein Verhältnis zur Landschaft untersucht werden. Aber wie kann ein derart komplexes Gefüge im Theater untersucht werden? Weil sie wegen ihrer schier unermesslichen Größe alles menschliche Streben übersteigt, scheint es zunächst schwierig, eine Landschaftserfahrung innerhalb des Theatergebäudes zu verwirklichen. Das Verlassen des Gebäudes und der Eintritt in die Natur kann eine Lösung sein – und in der Tat gab und gibt es viele Versuche von *site specific theatre*.² Aber auch die Lösung, im Theatergebäude zu bleiben, erscheint möglich: dann, wenn sich das Theater bewusst bleibt, dass es ungeeignet für Landschaft ist und sie trotzdem darzustellen versucht. Dies wäre ein Versuch nicht nur darüber, was für ein Bild der Realität oder was für eine Figur im Theater gut darstellbar ist, sondern vor allem darüber, wie eigentlich Darstellung überhaupt im Rahmen der Institution Theater möglich ist. Interessant daran ist, dass ebendieser Versuch notwendigerweise scheitern muss. Es ist dies die Voraussetzung, um etwas unvorhersagbar Neues zu finden. Mithilfe der

2 Der US-amerikanische Künstler Robert Smithson (1938–1973) ist in diesem Kontext immer noch zuerst zu erwähnen. Sein Meisterstück »Spiral Jetty« (1970) ist das bekannteste Stück von *earthwork* oder *land art*. Für unseren Kontext bemerkenswert ist, dass er nicht nur das Museumsgebäude verlassen hat, sondern eine Beziehung zwischen dem Museum und dem *Originalschauplatz* in der Natur gebildet hat, indem er einen kleinen Teil seines größeren Projekts ins Museum gesetzt hat. In dieser Art wurde es den Besucher*innen nur teilweise erfahr- und gleichzeitig als vom Original entfernt wahrnehmbar. Sein Gedanke wurde so in ein *Non-Site*-Kunststück geformt (vgl. Flam 1996).

Landschaft könnte Theater (s)eine Zukunft finden, wie in einer Untersuchung beider Termini im Weiteren gezeigt wird.

2. Landschaftsbegriff und Bilderdarstellung

Die Landschaft als Wahrnehmungskategorie ist nicht neu, im Gegenteil: Sie ist so alt wie die Menschheit selbst. Als der erste Mensch sich umschaut, um seinen Standort zu bestimmen, begann auch die Landschaft. Dennoch wurde sie lange nicht thematisiert und theoretisiert. Laut Joachim Ritter (1963) war es Petrarca, der erstmalig die Landschaft *entdeckte*, indem er 1336 über eine Gipfelbesteigung berichtete. So schrieb er: »Zuerst stand ich, durch ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, *einem Betäubten gleich*.« (vgl. Petrarca 1956: 84, Herv. SI) Auf dem Gipfel schlug er Augustins »Bekenntnisse« nach, um »Gott zum Zeugen« (ebd.: 87) anzurufen. Aber er fand darin das Gegenteil: Augustin mahnt die Leute, die die Natur bestaunen und »nicht acht ihrer selbst« (ebd., Herv. i.O.) haben. Petrarca war daraufhin erneut »wie betäubt« (ebd.) und erkannte im Zorn, dass er »noch jetzt Irdisches bewundert[e]«. Denn »[n]eben ihrer [der Seele – SI] Größe ist nichts groß.« (Ebd.) Petrarca beschreibt mithin seine Landschaftsbetrachtung aus christlich-heilsgeschichtlicher Sicht als eindeutig negative Erfahrung. Auf dem Gipfel angekommen, konnte er nicht – wie erhofft – alles sehen und damit in eine beherrschbare Perspektive bringen, im Gegenteil: Umgeben von Landschaft war er *betäubt* und erfuhr einen eklatanten Mangel seiner Wahrnehmungsfähigkeit.

Landschaftsbetrachtung geht stets mit einer solchen Mangelerfahrung einher, wie auch spätere Landschaftsdiskussionen betonen. Georg Simmel (1858–1918) war einer derjenigen, der die Landschaft als anthropozentrische, also nicht vom Subjekt unabhängige Wahrnehmung der Natur untersucht hat. Ihm zufolge ist Landschaft ein »Ausschnitt aus der Natur« (Simmel 2001: 472), die demgegenüber als »die Einheit eines Ganzen« (ebd.: 471) konzipiert wird. Auch wenn die Landschaft lediglich ein Stück aus der einheitlichen Natur ist, lässt die »Stimmung« (ebd.: 479) sie als ein sinnliches Ganzes erscheinen. Als die »Vereinheitlichungskraft der Seele« (ebd.: 480) steht die Stimmung jedoch nicht dem Menschen willkürlich zur Verfügung. Der Mensch kann nicht alles Gesehene als die Landschaft wahrnehmen. Vielmehr ist die Landschaft eine »Verschlingung des Gegebenen mit unserem Schöpfertum.« (Ebd.: 480) Die Landschaft in Simmels lebensphilosophisch grundierter Perspektive führt

das betrachtende Subjekt zurück zur Natur, die für den Menschen stets unbegreifbar bleibt. In diesem Moment erfährt das Subjekt seine Passivität und es kommt zu einer zentralen und gleichermaßen ambivalenten Veränderung des Wahrnehmungsmodus: Obwohl die Landschaft aus der Begegnung des Subjekts mit der Natur resultiert, überschreitet sie dessen Grenze der Wahrnehmung. Genauer gesagt, verliert das Subjekt den Abstand zu dem eigentlich wahrgenommenen Objekt, das ein Wahrnehmen als solches voraussetzt.

Bemerkenswert ist, dass beide Analysen die Landschaftskünste essentiell für die Landschaftserfahrung finden. Dem Landschaftsbegriff geht die Landschaftsmalerei im 15. und 16. Jahrhundert im deutschen, italienischen, niederländischen, französischen und englischen Sprachraum voraus (vgl. Piepmeyer 1980: 16). In Ritters Betrachtung spielt Schillers Gedicht »Der Spaziergang« eine große Rolle, um seine Theorie über die Landschaftsidee nach der Neuzeit zu prüfen (vgl. Ritter 2003: 429). In Simmels Abhandlung wird wiederum die Landschaftsmalerei im Vergleich mit dem Portrait untersucht. Man muss sich aber dessen bewusst sein, dass diese Beispiele eher als unmittelbare Verwirklichung eines subjektiven Eindrucks zu verstehen sind, nicht als die wiederholbare, vermittelte und damit künstlerische Darstellung in der und für die Gemeinschaft. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Petrarca den Brief tatsächlich nicht am Abend seines Bergaufstiegs schrieb, wie er behauptet (vgl. Petrarca 1956: 89). Erst nach mehreren Jahren, laut einer Forschungsmeinung sogar mehr als eine Dekade später, berichtete er schriftlich über seine Landschaftserfahrung auf dem Gipfel.³ Diese deutliche Verschiebung zwischen der originalen Erfahrung und ihrer Darstellung, nämlich seine *Inszenierung*, ist lange vernachlässigt worden.⁴

Es ist kein Zufall, dass das Theater lange aus der Diskussion über Landschaft ausgeschlossen blieb, weil in dieser Kunstform das Wahrnehmen und Erkennen des Publikums sowohl zeitlich als auch räumlich streng eingeschränkt und somit seine eigene Einbildungskraft kontrolliert wird. Besonders im Theaterdiskurs um die Landschaft ist, dass er immer über die Verknüpfung von Visuellem und Sprachlichem nachzudenken gibt. Im

3 Vgl. bspw. das Vorwort von Franz Josef Wetz in Petrarca/Wetz 2004.

4 Der Philosoph Gernot Böhme (2001: 173–188) setzt in »Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre« mit dem Begriff von *Design* den Zugang von der philosophischen und ästhetischen Analyse zur Installation, die dem Theater ähnlich zeitlich und räumlich konstruiert wird.

Theater werden die Bilder, die von Menschen nach ihrem Eindruck der Natur gemacht werden, und die Sprache, die im Theaterraum zur Artikulation gelangt wird, infrage gestellt. Darum lautet die Frage nach der Landschaft im Theater folgendermaßen: Wie können die Bilder und ihre Beschreibung miteinander verknüpft werden? Und welche spezifischen Eigenschaften zur Beantwortung dieser Problematik bietet das Theater an? Wie weiter unten diskutiert wird, hat diese Fragestellung mit dem grundlegenden Mangel subjektiver Wahrnehmung und Erkenntnis zu tun.

3. Landschaftserlebnis und -idee bei Heiner Müller

Vor den reformierten Theaterpraktiken des 20. Jahrhunderts in Europa bestand die verbreitete Annahme, dass der Text die Szene konstruiert und diese zugleich reibungslos den Text abbildet. Dort vereinen sich also das Bild und die Sprache. Landschaftsbeschreibungen hingegen finden sich schon lange in der Theatergeschichte. So berichtet beispielsweise der Bote im barocken Theater über die schöne Landschaft der fremden Städte, die durch den virtuosen Vortrag des Schauspielers sprichwörtlich hervorgerufen wurde. Seit Lessings »Laokoon« wurde diese Idee des Imaginierens im theaterästhetischen Bereich jedoch abgelehnt. Das Theater hatte Zeitkunst zu sein und sich von der Malerei als Raumkunst zu differenzieren. Als solches zielte die Darstellung der Schauspieler*innen nicht mehr auf eine Ewigkeit ab, sondern auf die flüchtige Kommunikation mit Anderen. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat Brecht – wie oben erwähnt – versucht, das Theater in einen Ort zu verwandeln, an dem die Darstellung selbst im Zentrum steht. Statt der Virtuosität der Schauspieler*innen gewinnt die sich ständig ändernde Wahrnehmung des Publikums an Bedeutung.

Neben Brecht schließt Heiner Müller, der 1992 in Brechts Berliner Ensemble die Leitung übernimmt und dessen Stellung zum Erbe Brechts – »Brecht [zu] gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat« (Müller W8: 231)⁵ – bekannt ist, mit seiner Landschaftsidee an diese Theaterreform an.⁶ Folgt man sei-

5 Seine Texte werden in der Regel nach dieser Werkausgabe mit dem Sigel »W« und der Bandzahl zitiert.

6 Carl Weber beschreibt chronologisch Müllers Werken nachgehend die Veränderung der Beziehung zwischen Text und Landschaft nach seiner Amerikareise (vgl. Weber 2003: 108–113).

ner Autobiografie, hat er Landschaft als Raum zum ersten Mal auf seiner Amerikareise 1975/76 explizit zum Thema gemacht:

»Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum. Die eigentliche amerikanische Dimension ist ja nicht die Zeit, sondern der Raum. [...] In Amerika sind die Ränder das Lebendige, überall gibt es noch nicht besetzte Landschaft, auch sozial noch nicht besetzte Landschaft. Landschaften, die nicht domestizierbar sind, wo die Legenden von den Flying Saucers entstehen konnten. Das wird ganz verständlich in Nevada, Arizona oder Grand Canyon.« (Müller 2016: 222–223)

In den USA hat Müller die Landschaft als das vom menschlichen Handeln Unbesetzte verstanden, und dementsprechend als eine zentrale Möglichkeit, das bis dato Unbekannte zu entdecken. Von diesem Unbekannten geht jedoch gleichermaßen eine Bedrohung aus. So beschreibt er einen nächtlichen Spaziergang in Mexiko mit folgenden Worten:

»[Ein] Nachgang von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexiko City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten dunkle Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die dritte Welt.« (Ebd.: 233)

Die Angst, die Müller hier eingestehst, wird durch die Orientierungslosigkeit und die Ferne des Ziels, welches er in geräumigem Feld und nächtlicher Dunkelheit zu Fuß erreichen muss (»kein Taxi« [ebd.]), hervorgerufen. Zudem erscheinen daraus unvermittelt immer wieder fremde, gelegentlich körperlich bedrohliche Figuren. Darüber hinaus aber verursacht auch die politische, im Alltag verborgene Feindseligkeit eine Bedrohung. In Erinnerung an diese Erfahrung im fernen Mexiko verfasst Müller 1980 in seinem Theatertext »Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution« (W5: 11–42) den langen Monolog eines Mannes im Fahrstuhl. Als dieser Mann in höchste Not gerät und aus dem Fahrstuhl aussteigt, findet er sich plötzlich auf einer sich bis zum Horizont erstreckenden Straße in Peru. Dort fühlt er sich bedroht von fremden, übermenschlich großen Menschen. Gleichzeitig aber besteht zwischen dieser Szene und der beschriebenen Erfahrung in Mexiko ein wesentlicher Unterschied: die Heiligkeit. So beschreibt der Mann im Fahrstuhl den Horizont und die dorthin führende Straße sowie die bedrohlichen Figuren, während sich die Angst des

betrachtenden Subjekts zunehmend steigert. Aber als diese Figuren ihn gar nicht beachtend vorübergehen, verfliegt seine Angst schnell und er fühlt sich enttäuscht und missachtet. Denn er ist für die Figuren selbst kein Objekt des Angriffs oder überhaupt des Erkennens gewesen. Obwohl seine Angst schwundet, verschwindet nicht die bedrohliche Situation. Stattdessen akzeptiert er sie erleichtert:

»[Ich] gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. Ich weiß jetzt meine Bestimmung. [...] Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben.« (W5: 33)

Die Landschaft ist kein Objekt der Darstellung mehr, sondern eine Situation, in der sich das betrachtende Subjekt befindet und in welcher das Andere auftauchen und ihm gegenüberstehen kann. An diesem Punkt wird das Verhältnis von Theater und Landschaft neu gedacht: Das Theater als der Ort, wo der Mann im Fahrstuhl spricht und gehört wird, ist von der Landschaft auf überwältigende Art umgeben. In einem Interview im Jahr 1990 spricht Heiner Müller davon:

»Meine Texte sind eine autonome Landschaft, diese Landschaft kann man weiter ausbreiten und ausbauen, unabhängig von politischen Systemen. Mir ist Wurscht, wer glaubt mitzuregieren.« (W11: 698)

Dies sagt er, nachdem er zunächst seinem Gesprächspartner Robert Weichinger gestanden hat, dass er fürs Theatermachen eine »Folie der Diktatur« (ebd.) interessant fände, zugleich aber bestätigte, dass es eine solche Folie nicht mehr gebe. Indem Müller die aus seinem Text aufgetauchte Landschaft für *autonom* hält und somit die privilegierte Position des Autors, der als Erster auf die Deutung des Textes antworten darf, verlässt, eröffnet er neue Möglichkeiten für die Praxis und Rezeption derer, die in anderen politischen Situationen leben als er. Damit kann seine Textlandschaft eben nicht nur als prominentes, hochartifizielles Zeugnis aus Müllers DDR-Zeit gelesen werden, sondern bietet zugleich anderen Theatermacher*innen und Rezipierenden die Möglichkeit, politisch herausfordernde Situationen, sei es in kapitalistischen oder kommunistischen Systemen, in künstlerischer Freiheit zu bearbeiten. Gleichzeitig aber deutet seine Stellungnahme eine Entbindung des Autors von der Verantwortung an, indem sich seine Textlandschaft als von der jeweiligen politischen Situation

unabhängig geriert. Im selben Interview entgeht er so zugleich der Frage, was er mit der neuen Situation Deutschlands nach 1989 anstellen soll. In der Tat entgegnete er auf diese Frage: »[I]ch bin 61 Jahre alt und habe genug geschrieben.« (Ebd.) Damit übernimmt er seine Aufgabe als Autor nicht, mit dem Text auf das wiedervereinigte Deutschland zu antworten. In der Tat schrieb er, abgesehen von seinem letzten, posthum veröffentlichten, Theatertext »Germania 3 Gespenster am toten Mann« (W5: 253–297), uraufgeführt 1996, keinen Theatertext mehr.

Wenn man seine Behauptung aus dem Interview ernst nehmen will – ohne sie nur für eine Entschuldigung zu halten – erscheint darin eine weitere Seite der Landschaft in der Theaterpraxis. Müller versteht seine eigenen Texte zwar als *Landschaft*, nimmt jedoch nicht an, sie sei lediglich ein zu beschreibendes Objekt. Vielmehr benennt er die eigene Situation als *Landschaft*, in der alle seine Texte, befreit vom untergegangenen Staat, wie unnütze Trümmer zerstreut daliegen. Umgeben davon kann der Betrachtende entscheiden, was davon sich anzusehen lohnt und welche Verbindungen dazwischen zu erfinden sind. Auf der einen Seite handelt es sich um eine Befreiung der Betrachtenden vom Autor; auf der anderen Seite um die Autorisierung einer gewissen Willkür der Betrachtenden, auch wenn diese eingeschränkt bleibt. Versucht man nämlich, die Objekte in seiner Umgebung nicht als beliebig zu betrachten und sich somit den eigenen Eindruck als eine Landschaft vorzustellen, wird man auf die Verantwortung der Betrachtenden gestoßen. Obwohl die dort platzierten Objekte nicht aus der Natur kommen, sondern künstlich beziehungsweise künstlerisch gestaltet sind, kann eine so gemachte Landschaftserfahrung eine Wahrnehmung von Umgeben-Sein und damit eine Infragestellung der eigenen Erkenntnisfähigkeit erzeugen. Wenn der Landschaftsbegriff auf diese Art definiert wird, bedeutet das Wort *Landschaft* semantisch nichts Konkretes, während es phänomenologisch einen besonderen Topos, einen Ort der Erfahrung, aufzeigt.

Es gibt keine eindeutigen Belege dafür, dass Müllers »autonome Landschaft« (W11: 698) seiner Texte und diejenige, in der wie im Monolog des Mannes im Fahrstuhl die Menschen endgültig verschwinden werden, zusammen zu denken wären. Somit lässt sich keine eindeutige Definition von Landschaft generieren. Aber es gibt Berührungspunkte beider Landschaften in dem Sinne, dass die Landschaft einen Raum bildet, in dem die privilegierten Einzelnen aufgelöst werden und der sich nicht als natürlich gegebenes Material anbietet, sondern vielmehr selbst als Akteur erscheint, der Arbeit verrichtet. In Müllers Idee ist die Landschaft nicht zuletzt von allen mensch-

lichen Produzent*innen und der Natur selbst befreit – ein vorläufiges Objekt, das Bilder und Sprache der Verschiebung erzeugt. Dazu verlieren die Betrachtenden jeglichen Abstand. In seinem Theatertext »Bildbeschreibung« (1984) wird ein solcher Übergang oder Distanzverlust dargestellt.

4. »Bildbeschreibung«

Nach dem Stück »Der Auftrag« wurde 1984 der Text »Bildbeschreibung« (W2: 112–119) veröffentlicht. Er beginnt mit einer Landschaft:

»Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart« (W2: 112).

»Bildbeschreibung« besteht aus einem einzigen, sich über acht Seiten erstreckenden Satz. Ohne weitere Erläuterung für die* den Sprechende*n beschreibt das Ich die kuriose Landschaft. Aber die Rezipierenden erahnen, dass sich der Text und das vorzustellende Bild nur mangelhaft aufeinander beziehen. Denn am Anfang bietet »eine Landschaft« (ebd.) kein konkretes Bild an. Sie können nicht erkennen, ob diese Landschaft räumlich oder qualitativ zwischen baumloser Steppe und tropischer Savanne liegt. Wenn im Text die Figuren auftreten, können die Rezipierenden sie vor die Landschaft setzen und versuchen, ihre Beziehungen zu interpretieren, wie ihnen ein Drama das in der Regel ermöglicht. So verringert sich der Mangel an Visuellem, der am Anfang zu fühlen ist. Anders gesagt, helfen die Figuren anscheinend dem Mangel ab. Vor der Landschaft befinden sich Bäume, ein Haus, ein Tisch, Stühle, ein Mann und ein Vogel. Im Verlauf des Textes erscheint auch ein Rahmen um die Landschaft: »daß sie [die Sonne – SI] sich bewegt, ist aus dem Bild nicht zu beweisen« (ebd.) usw. Aus solchen Formulierungen wird deutlich, dass das beschreibende Ich nicht von der erzählten Landschaft umgeben wird, sondern lediglich in einem bestimmten Abstand vor einem Bildrahmen steht. Das Erkennen der Rezipierenden wird am Ende der ersten Seite überraschenderweise abermals befragt. Denn der Auftritt einer Frau verändert das zunächst imaginierte Bild insofern, als dass die rechte Bildhälfte von ihr beherrscht wird: »Blick und Schnabel [des Vogels] gegen eine Frau gerichtet, von der die rechte Bildhälfte beherrscht wird, ihr Kopf teilt den Gebirgszug« (W2: 112). Außerdem wirkt die Beschreibung nicht statisch. Die Frau scheint nicht bloß zu stehen, vielmehr

in Bewegung zu sein, aber der/die Betrachtende kann nicht erkennen, ob sie in diesem Moment erscheint oder verschwindet.⁷ Die Frau ist eine Figur, die zwischen Diesseits und Jenseits pendelt, die Toten vertritt und die *Auferstehung* andeutet.

Solche Veränderungen in den Voraussetzungen fürs Bildersehen treten immer wieder im Nachhinein auf, indem die Worte *oder* und *zwischen* häufig verwendet werden oder die Helligkeit im Bild zunimmt: »das heiße Gestirn, das die Landschaft bescheint und ihre Farben ausbleicht« (W2: 116). Außerdem wird später klar, dass der Mann in der Landschaft auch blind sein kann. An dieser Stelle wird das Sehen als solches befragt und sogar suspendiert: »Vielleicht ist er blind, sein Lächeln die Vorsicht des Blinden, er sieht mit den Füßen.« (W2: 114) Während sich die Beziehung von Mann und Frau Zeile für Zeile verändert, bleibt die Mängelerfahrung in der Landschaft beschlossen. Dies wird im letzteren Teil des Textes deutlich, als diese die Auseinandersetzung der beiden aufzulösen versucht.

»[G]esucht: die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER: zerstreuter Blick des Mörders [...] ins Leere der Landschaft.« (W2: 118)

Hier bezeichnet die mangelhafte, leere Landschaft einen Topos, der zwar nicht unmittelbar zu benennen ist, aber die Zukunft eröffnet. Sie ist jedoch nach Lehmann in ihrer wiederkehrenden Zeitlichkeit kein Versprechen auf eine bessere Zukunft (vgl. Fußnote 7). Vielmehr zeigt sie in der Wiederholung der Vergangenheit den Mangel, der bloß *Lücke* bleibt, mithin kein Ausgangspunkt für einen anderen Anfang sein kann. Am Ende des Stücks wird das betrachtende Ich in einem solchen Wirbel der Rollen und der Zeit in das Bild hineingezogen:

»wer ODER WAS fragt nach dem Bild, IM SPIEGEL WOHNEN, ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals, rechts und links in Händen den geteilten Vogel, Blut am Mund, ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm. (W2: 119)

7 Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann folgend gibt es in diesem Stück drei Zeitvorstellungen: eine lineare, eine wiederkehrende und eine ewige (vgl. Lehmann 1987: 195).

Spätestens zu diesem Zeitpunkt verliert das Subjekt den Abstand zu den betrachteten Objekten und dementsprechend seine Identität als autonomes Subjekt. Indem das Ich sich selbst im Bild findet, wird das beschriebene Bild ein Spiegel, in dem es nichts anderes mehr findet als sich selbst. In dieser Situation enthält das Bild nichts mehr als die vom Ich gewollten Objekte.

Auf die Frage, was die Theatralität des Textes ausmacht, antwortet Lehmann so:

»Die eigentliche Theatralik aber resultiert aus der Dramatisierung einer Bewußtseinslandschaft, deren Widersprüche, Phantasien und Erinnerungen sich verselbständigen, Protagonisten einer gewalttätigen Szene, die das Ich ebenso wie den Rahmen des Bildes, das man mit dem zentrierenden Blick erfassen könnte, sprengt. Als Text über das Theater ist *Bildbeschreibung* ein Text über das Theatron, den Zuschauerraum des antiken Theaters, wörtlich: ein Raum zum Schauen.« (Lehmann 1987: 200–201, Herv. i.O.)

Als das Ich vom Bild angezogen wird und ihm nicht entkommen kann, reduziert es sich körperlich auf das Auge als eine Maschinerie. In diesem Zusammenhang wird an mehreren Stellen das Blinzeln als die Rückseite oder das Komplement zum Sehen erwähnt. Zur Frage nach der Theatralik vermerkte Müller in den Anmerkungen zum Text:

»BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Landschaft jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.« (W2: 119)

Interessant daran ist, dass sie weltweite, neue wie alte, Schauspielformen zitiert, so zum Beispiel die griechische Tragödie und das Epos, das japanische Noh-Theater, Shakespeare und nicht zuletzt Hitchcocks Film. Dies verdeutlicht abermals, dass der Text nicht nur für das zeitgenössische modellhafte Theater – begriffen als Kunstform – geschrieben wurde. Vielmehr werden hier die Handlung und das Drama außer Kraft gesetzt, indem Theatersprache und Landschaftsbilder zwar gemeinsam und als untrennbar miteinander verknüpft, zugleich aber als mangelhaft gedacht werden, indem der Text in eine Konstellation verschiedener Werke gestellt wird, deren Beziehungen jedoch durch den Autor nicht erläutert werden. Nicht nur die im Text beschriebene

Landschaft lässt den Mangel bestehen, sondern auch die Landschaft der zitierten Theaterformen um den Text herum erhält ihn. In dieser Offenheit und Ungeklärtheit der Beziehungen bleibt uns zuletzt die produktive Möglichkeit, den Text erneut zu lesen. Heiner Müllers Ideen vom Schreiben über Landschaft lassen eine neue Bedeutung in anderem Kontext erscheinen: Indem im folgenden Abschnitt Heiner Müllers frühem Studienstück »Die Reise« (W3: 11–15) nachgegangen wird, welches 1951/52 das Noh-Stück »Kagekiyo«⁸ adaptiert, das vermutlich aus dem 14./15. Jahrhundert stammt, wird die theatrale Landschaftserfahrung auch in einer anderen Theaterform gefunden. Dabei zeigt sich nicht nur auf modernisierte Weise eine andere Möglichkeit zur Rezeption des Noh-Theaters, welches in seiner langen Geschichte von ungefähr 400 Jahren nach einem streng gewahrten Kanon aufgeführt wird. Müllers Adaption ermöglicht uns darüber hinaus durch ihre Textlandschaft eine Begegnung mit einer anderen Zeit.

5. Müllers Noh-Theater – »Die Reise«

Das Noh-Stück »Kagekiyo« handelt von der Tochter des Kämpfers Kagekiyo, der in einem vor der Handlung liegenden Krieg einer der wichtigsten Kämpfer des Heike Clans war. Als sie zur Welt kam, wurde sie wegen ihres Geschlechts für den Krieg als nicht tauglich befunden. Deshalb hat der Vater sie nach ihrer Geburt verlassen, wurde jedoch nach Ende des Krieges, erblindet und geschwächt, selbst in die Einsamkeit verbannt. In dem Stück nimmt die Tochter Hitomaru für ihren Vater eine beschwerliche Reise auf sich und tritt in eine fremde Landschaft ein. In der zweiten Hälfte des Stückes beschreibt der Vater seiner Tochter eine vergangene Schlacht. Seine Erzählung soll ihre letzte Erinnerung an ihren Vater sein. Das Stück endet mit ihrem Abschied voneinander, sodass das Publikum sowohl die Grausamkeit des Kriegs als auch den Verlauf und die Veränderungen der Zeit reflektieren können.

⁸ Noh-Theater wurde von Kan'ami (1333–84) und seinem Sohn Zeami (1363–1443) als eine hochwertige darstellende Kunst begründet. Zeami erhielt besonders vom damaligen Militärdiktator große Unterstützung. Er schrieb nicht nur viele Stücke, die bis heute beliebt sind, sondern verfasste auch viele Theoriebücher über Theater. Das Stück »Kagekiyo« wurde lange zu seinen Arbeiten gezählt, was inzwischen aber für unwahrscheinlich gehalten wird. Zur Geschichte des Noh-Theaters vgl. Salz 2016. Zur Übersetzung des Stücks »Kagekiyo« vgl. Waley 1922: 89–99.

Im Original entdeckte Müller, dass die Tochter während der Erzählung des Vaters still bleibt, sogar bis zum Ende des Stücks schweigt. Daher singt der Chor in den letzten Zeilen seiner Adaption für sie:

»CHOR Der Verbannte hat seine Geschichte erzählt. Die Tochter
Schweigt.
Soll sie von ihm gehen, dem keiner hilft am Ende seiner Laufbahn?
Soll sie bei ihm bleiben, dem das vergossene
Blut nicht die Backen füllt?« (W3: 15)

Hier scheint es, dass sie nicht sprechen kann, sondern lediglich schweigen soll. Ihre eigene Landschaftserfahrung wird somit ausgeblendet und im Gegensatz zum beredten Vater ihr Mangel an Landschaftserfahrung und -beschreibung hervorgehoben. Während jedoch im Noh-Stück der Vater Kagekiyo die Hauptrolle innehalt, rückt in Müllers Text zunächst die Tochter in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Bereits der Titel »Die Reise« bezieht sich stärker auf die Erfahrungen der Tochter. Dadurch werden hier zwei Landschaftserfahrungen gegeneinander gesetzt: eine schweigende und eine beredtsame.

In Hinblick auf Landschaftsdiskussion können wir dabei jedoch auch an die andere Landschaft des Vaters denken. Er verliert seine Sehkraft und beschreibt mit anderen Sinnen die fremde Natur, damit er sie als die bekannte (zurück)gewinnt:

»KAGEKIYO Wind kommt vom Berg. Schnee kommt hinter dem Wind. Ich höre, wie die Flut den Strand berennt. Ich hörte es, als ich für Heike in die Schlacht ging und nach der Schlacht.« (W3: 14)

Dass er in fremdem Rauschen die Vergangenheit erkennt, bedeutet jedoch nicht automatisch einen Rückgriff auf die alte, vielgerühmte Erinnerung an die Kriegszeit, insbesondere weil ihr sofort die Verbannung aus seinen Gedanken folgt (»nach der Schlacht« [ebd.]). In der Tat will er sich der Tochter zunächst nicht offenbaren und schweigt, bis der Holzfäller sie zu ihm führt. So befindet er sich selbst inmitten einer fremden Landschaft. Und dann verschwindet sie im Umkehrschluss, als er die Geschichte der Schlacht erzählt, also davon besetzt wird, wie die letzte Szene zeigt. Dabei fügt sich die Tochter in seine erzählte Landschaft ein. Sie wird für ihren blinden Vater

sozusagen zur Erzähllandschaft, indem sie staunend schweigt.⁹ Aber aus der Perspektive des Publikums wirkt ihr Verhalten vielmehr wie eine Ablehnung beziehungsweise wie ein Widerstand gegen den Krieg. Zu urteilen, ob ihr Vater die Opposition seiner Tochter erkennt, hängt – bei Müller nicht von feudalen, asiatisch kontextualisierten Wertvorstellungen verschleiert – von der Vorstellung des Publikums beziehungsweise der Wahrnehmung der Landschaft im Theater ab. Eine solche Landschaftserfahrung entsteht im Moment der theatralen Praxis der Aufführung, wenn das Publikum beide betrachtende Subjekte mithilfe des Textes imaginiert.

Wird Müllers skizzenhaftes Studienwerk parallel mit seiner späteren Landschaftsidee gelesen, beleuchtet es die vernachlässigte Seite des Originalstückes, d.h. den anderen möglichen Moment der historisch streng kanonisierten Praxis im Noh-Theater. Weil es im Noh-Theater weder einen Vorhang noch Bühnenbilder oder Kulissen gibt und die beschriebene Lokalität nur durch den Text, also sprachlich, hervorgebracht wird, muss sich das Publikum die Landschaft lediglich mithilfe des Textes vorstellen. Sie entspricht dabei einer flüchtigen Imagination, die in Wirklichkeit nicht existiert. Im Umkehrschluss kann die vorgestellte Landschaft jedoch so lange als existent angenommen werden, wie es das Publikum wünscht. Der Mangel auf der Bühne wirkt hier für die Theatererfahrung produktiv, allerdings nicht für die zu bildende Landschaft. Am Ende des Schauspiels im Noh-Theater müssen alle Akteure¹⁰ unter den Augen des Publikums über einen offen sichtbaren Gang die Bühne verlassen, da es keinen Vorhang gibt (s. Abb. 1). Obwohl dieser Vorgang nicht im Text steht, gehört er tatsächlich zum Theatererlebnis. Dieser Vorgang ist schlicht nach dem Bedarf der Bühnenkonstruktion durchzuführen, die den Auftritt und Abgang über eine Bühnenbrücke an der Seite von Bühne und Zuschauerraum erfordert (vgl. Salz 2016: 26–27).

Gleichzeitig ist die Situation noch immer geeignet, den Vorgang als ein theatrales Verhalten zu verstehen. Anders formuliert kann der Abgang der schweigenden Schauspieler in einer Konstellation mit den bereits vergangenen Gesten sowie der Handlung des Theatertextes und dem jetzigen visuellen Geschehen jenseits des Textes als eine Situation interpretiert werden, in der man von einer Landschaft umgeben ist und sie gleichzeitig sieht. In diesen

⁹ Bemerkenswert ist, dass ihr Schweigen an der zitierten Stelle in einer einzigen Zeile besonders hervorgehoben wird.

¹⁰ In der unter Abb. 1 gezeigten Aufführung werden alle Rollen von männlichen Schauspielern dargestellt.

Minuten mangelt es sowohl an einer Absicht des Autors und der Schauspieler selber als auch an einer *einen richtigen Interpretation*. Aber die Betrachtenden können, die Verantwortung für ihre eigene Imagination tragend, sich frei eine andere, eine mögliche, Bedeutung erdenken. Hier entsteht ein neues theatrales Geschehen in einer Landschaft.

*Abb. 1: Still aus der Videoaufzeichnung einer Aufführung am Hoshō Noh-Theater Tokyo.*¹¹



© Ken Yoshikoshi/Tessen-Kai (2021)

6. Fazit

Die Landschaft spielt eine zentrale Rolle für eine produktive Beziehung zwischen visueller Theaterdarstellung und sprachlich grundiertem Text. Wie aufgezeigt wurde, setzt diese produktive Beziehung einen immanenten Mangel voraus: einen Mangel, der sich in der Loslösung von Text und Darstellung äußert und alle Verbindungen zu Sinn und Materie kappt. Hier wird zugleich

¹¹ Die Tochter fragt einen Dorfbewohner, wo ihr Vater Kagekiyo wohnt. Auf der linken Bildseite ist der Bühnengang zu sehen, auf welchem die Akteure sichtbar zur und von der Bühne gehen. Gespielt von Kanji Shimizu (Kagekiyo), Atsuo Kanze (Tochter), Masaki Umano (Ihr Gehilfe) und Tsuneyoshi Mori (Dorfbewohner). Video von Ken Yoshikoshi. Veröffentlicht auf YouTube von Tessen-Kai, einer familienbasierten Noh-Theater Vereinigung. Für die Veröffentlichung des Fotos danke ich Tessen-Kai.

auch die Sprache verdinglicht. Erst dann kann die Landschaftserfahrung ansetzen und wirksam werden. Eine theatrale Landschaftserfahrung hat immer mit der mangelhaft beschreibenden Sprache zu tun. Um mit Müllers »Bildbeschreibung« zu enden: »Die Kiefer mahlen Wortleichen und Sprachmüll.« (W2: 113)

Quellen

- Böhme, Gernot (2001): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink.
- Flam, Jack (Hg.) (1996): *Robert Smithson. The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/California: University of California Press.
- Lehmann, Hans-Thies (1987): »Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers ›Bildbeschreibung‹«, in: Ulrich Profitlich (Hg.), *Dramatik der DDR*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 186–202.
- Müller, Heiner (1990): *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Müller, Heiner (1999): *Werke*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2000): *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2002): *Werke*, Bd. 5, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2005): *Werke*, Bd. 8, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2008): *Werke*, Bd. 11, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Heiner (2016): *Krieg ohne Schlacht*, Frank Hörmigk (Hg.), 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Kiepenheuer & Witsch.
- Nitschmann, Till/Vaßen, Florian (Hg.) (2021): *Heiner Müllers KüstenLandschaften*, Bielefeld: transcript.
- Petrarca, Francesco (1956): *Dichtungen-Briefe-Schriften*, Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei.
- Petrarca, Francesco/Wetz, Franz Josef (Hg.) (2004): *Das einsame Leben. Über das Leben in Abgeschiedenheit. Mein Geheimnis*, aus dem Lateinischen übersetzt von Friederike Hausmann, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Piepmeyer, Rainer (1980): »Landschaft«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel/Stuttgart: Schwabe, Kolumnen 11–28.
- Ritter, Joachim (2003): »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (1963)«, in: Odo Marquard (Hg.), *Metaphysik und Politik*

- tik. Studien zu Aristoteles und Hegel, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 407–434.
- Salz, Jonah (Hg.) (2016): *A History of Japanese Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, Georg (2001): »Philosophie der Landschaft«, in: Rüdiger Kramme/ Angela Rammstedt (Hg.), Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd. 12, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471–482.
- Waley, Arthur (1922): *The Nô Plays of Japan*, New York: Dover Publications.
- Weber, Carl (2003): »Landschaft, Natur«, in: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.), Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 108–113.

