

HEINER MÜLLER
THEATER IST
KONTROLLIERTER
WAHNSINN

Ein Reader

Herausgegeben von Detlev Schneider

Alexander Verlag Berlin

Heiner Müller

THEATER IST KONTROLLIERTER WAHNSINN

Ein Reader

Herausgegeben und mit einem
Vorwort von Detlev Schneider



Alexander Verlag Berlin



Gefördert von der TFMP Stiftung



Wir danken dem Literaturforum im Brecht-Haus Berlin
für die Unterstützung dieser Publikation.

Deutsche Erstausgabe

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2014

Alexander Wewerka, info@alexander-verlag.com

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, 14050 Berlin

© für die Texte von Heiner Müller by Heiner Müller 1994.

Alle Rechte bei und vorbehalten durch Brigitte Maria Mayer
und den Suhrkamp Verlag Berlin.

Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion: Sina Wellge

Satz, Layout: Antje Wewerka

ISBN 978-3-89581-363-4 (eBook)

Heiner Müller, am 9. Januar 1929 in Eppendorf/Sachsen geboren, zählt zu den wichtigsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts. Er starb am 30. Dezember 1995 in Berlin.

Detlev Schneider, Theater- und Kulturwissenschaftsstudium in Leipzig und Berlin. Mit-Initiator der Neubegründung des Festspielhauses Hellerau 1989 in Dresden als Experimentierort und bis 2002 dessen künstlerischer Leiter. 2004-2007 Künstlerischer Co-Direktor von TESLA medien>kunst<labor in Berlin. Derzeit Studien und Projekte zu den Schnittflächen von performativen Künsten und digitalen Medien.

INHALT

Pathos und Lakonie

Editorische Anmerkung

Kapitel 1

Kapitel 2

Kapitel 3

Kapitel 4

Kapitel 5

Kapitel 6

Kapitel 7

Kapitel 8

Kapitel 9

Kapitel 10

Kapitel 11

Kapitel 12

Kapitel 13

Kapitel 14

Kapitel 15

Kapitel 16

Kapitel 17

Kapitel 18

Kapitel 19

Kapitel 20

Kapitel 21

Kapitel 22

Kapitel 23

Kapitel 24

Kapitel 25

Kapitel 26

Kapitel 27

Kapitel 28

Kapitel 29

Kapitel 30

Kapitel 31

Kapitel 32

Kapitel 33

Kapitel 34

Kapitel 35

Kapitel 36

Kapitel 37

Kapitel 38

Kapitel 39

Kapitel 40

Kapitel 41

Kapitel 42

Kapitel 43

Kapitel 44

Kapitel 45

Kapitel 46

Kapitel 47

Kapitel 48

Kapitel 49

Kapitel 50

Kapitel 51

Kapitel 52

Kapitel 53

Kapitel 54

Kapitel 55

Kapitel 56

Kapitel 57

Kapitel 58

Kapitel 59

Kapitel 60

Kapitel 61

Kapitel 62

Kapitel 63

Kapitel 64

Kapitel 65

Kapitel 66

Kapitel 67

Kapitel 68

Kapitel 69

Kapitel 70

Kapitel 71

Kapitel 72

Kapitel 73

Kapitel 74

Kapitel 75

Kapitel 76

Kapitel 77

Kapitel 78

Kapitel 79

Kapitel 80

Kapitel 81

Kapitel 82

Kapitel 83

Kapitel 84

Kapitel 85

Kapitel 86

Kapitel 87

Kapitel 88

Kapitel 89

Kapitel 90

Kapitel 91

Kapitel 92

Kapitel 93

Kapitel 94

Kapitel 95

Kapitel 96

Kapitel 97

Kapitel 98

Kapitel 99

Kapitel 100

Kapitel 101

Kapitel 102

Kapitel 103

Kapitel 104

Kapitel 105

Kapitel 106

Kapitel 107

Kapitel 108

Kapitel 109

Kapitel 110

Kapitel 111

Kapitel 112

Kapitel 113

Kapitel 114

Kapitel 115

Kapitel 116

Kapitel 117

Kapitel 118

Kapitel 119

Kapitel 120

Kapitel 121

Kapitel 122

Kapitel 123

Kapitel 124

Kapitel 125

Kapitel 126

Kapitel 127

Kapitel 128

Kapitel 129

Kapitel 130

Kapitel 131

Kapitel 132

Kapitel 133

Kapitel 134

Kapitel 135

Kapitel 136

Kapitel 137

Kapitel 138

Kapitel 139

Kapitel 140

Kapitel 141

Kapitel 142

Kapitel 143

Kapitel 144

Kapitel 145

Kapitel 146

Kapitel 147

Kapitel 148

Kapitel 149

Kapitel 150

Kapitel 151

Kapitel 152

Kapitel 153

Kapitel 154

Kapitel 155

Kapitel 156

Kapitel 157

Textnachweise

Verzeichnis ausgewählter Personen

Titelregister

PATHOS UND LAKONIE

Diese Publikation versammelt Äußerungen Heiner Müllers aus mehr als drei Jahrzehnten. Es geht um das Theater als Multimedien, um seinen historischen und aktuellen Ort, seine wechselhaften Beziehungen zu den Künsten und sein prekäres Verhältnis zu Geschichte und Politik. Und um die notwendige Metamorphose des Theaters angesichts der durchgreifenden digitalen Mediatisierung aller Lebensbereiche.

In ihrer Abfolge sind diese Texte also zugleich ein Parcours durch die Theater- und Geistesgeschichte dieser Jahrzehnte. Sie vergegenwärtigen uns durch das Medium Müller hindurch wesentliche Entwicklungen des Theaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zugleich weisen Müllers hier zusammengeführte Überlegungen oft weit hinaus über Zeit und Anlaß ihres Entstehens und rufen Motive und Problemfelder auf, die den nachfolgenden Diskurs über Sinn und Formen des Theaters antizipiert haben und ihn zuweilen initiierten, und die ihn noch immer umtreiben.

Die Auswahl ist in diesem Sinne subjektiv, Erinnerung ist Arbeit an der Gegenwart.

»Das ist ganz wörtlich Äschylos: ›Eine Schlacht knüpfen mit Schiffsstößen‹ klingt als Formulierung auf Anhieb wahnwitzig. Die meisten Übersetzer versuchen das dann so zu formulieren, daß man versteht, was gemeint ist, aber man versteht viel mehr, wenn man sich darauf einläßt. (...) Es ist ein Platz, der nicht mit einer Bedeutung aufgeht, also in einer Interpretation, das ist ein leerer und dunkler Raum, in dem jeder selber seine Kerze finden muß. (...) Der Sinn muß gefunden werden, der darf nicht verkauft, verpackt

oder angeboten werden. Den müssen die Leute finden oder wenigstens suchen. Suchen ist sogar wichtiger als Finden.«

Müllers Denken ist rhizomatisch, die Adern verzweigen und überlagern sich, und er zieht seine Gedankenlinien oft kreisend in aufschlußreichen Permutationen. Gedanken und Denkfiguren, die ihm besonders wichtig sind, kehren wieder mit aufschlußreich veränderten Nuancierungen und in anderen Zusammenhängen.

Eines seiner Themen markiert sich dabei immer entschiedener: sein Unbehagen am üblichen interpretativen Zugriff von Regie und Darstellung auf die Stücke und Stoffe, der sofort werten und erklären will. Müller sieht darin einen paternalisierenden Übergriff auf Kunst und Publikum. Er will die Sinngebung des theatralen Geschehens dem Zuschauer anvertrauen, will sie ihm überantworten als ästhetischen und zugleich sublim politischen Vorgang. Robert Wilsons frühes Inszenieren schätzt er deswegen so hoch und beschreibt es immer wieder als beispielhaft, weil es »den Bestandteilen, den Elementen von Theater die Freiheit läßt und sie nie interpretierend benutzt«.

Müllers Sorge als Autor, der seine Texte nicht dem schauspielerischen »Kannibalismus der Einfühlung« ausliefern will, trifft hier auf sein Verständnis vom Theater als Medium komplexer künstlerischer Kommunikation.

Schon 1975 will er »die Vorgänge fragmentieren, damit die Produktion nicht im Produkt verschwindet«. Im Herbst 1995, wenige Monate vor seinem Tod, sagt er in einem seiner Gespräche mit Alexander Kluge: »Die Realität kann man nur sehen, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente. Wenn jeder Zuschauer bewegt wird, die Teile neu zusammenzusetzen, wird sie zu seiner eigenen Realität, auch in Verbindung mit der eigenen Traumrealität. Das wäre ein Theater der Zukunft. (...) Das war auch ein Traum von Brecht, und er hat es nie gemacht.«

Sucht man bei Heiner Müller nach einer theatrologischen Grundfigur, so findet man sie wohl hier.

Das Theater, das er vorfand, war für diesen Anspruch wenig geeignet. Zeitgemäße Bilder des Tragischen findet er nur in Pina Bauschs Tanztheater und in Einar Schlee's chorischer Versuchen.

»wie kann man verhindern, daß der schauspieler mit der bühne verschmilzt wie der funktionär mit seinem schreibtisch?«

Er sucht nach Mitteln und Formen gesteigerter Kunsthaftigkeit jenseits vom geläufigen mimetischen Abbildrealismus und linearer Narration. »Ich merke, wenn ich ins Theater gehe, daß es mir immer langweiliger wird, an einem Abend einen einzigen Handlungsablauf zu verfolgen. Das interessiert mich eigentlich nicht mehr«, schreibt er 1974. Zeitgleich pointiert John Cage in New York: »Für eine theatralische Aktion würde ich auf Anhieb sagen, daß die Mindestzahl nötiger Handlungen, die gleichzeitig ablaufen, fünf ist. Helle Köpfe durchschauen ziemlich rasch eine niedrigere Zahl.« Dann: »Bei MAUSER (1970) war es das erste Mal, daß ich überhaupt keine Vorstellung hatte von einer Realisierung auf einer Bühne. (...) Bei HAMLETMASCHINE jetzt genauso; (...) Das heißt, das sind Stücke oder Texte, deren einziger Schauplatz zum Beispiel mein Gehirn ist oder mein Kopf. In diesem Schädel werden die gespielt. Wie macht man das auf dem Theater?«

Kleist, Müllers hochwichtige Bezugsperson, hatte dasselbe Problem. Seine »Penthesilea« konnte er sich auch nicht auf den zeitgenössischen Schauspielbühnen vorstellen. Voller Hoffnung schickte er das Manuskript an Goethe. Der vermerkt, Kleists Talent sei eben ein dialektisches, und seine Stücke seien wohl für das unsichtbare Theater geschrieben. Spät, mit 53, beginnt Müller selbst zu inszenieren, aus Notwehr gegen ein Theater, das seinen Texten nicht auf gleichem ästhetischen Niveau begegnet.

1982: DER AUFTRAG im 3. Stock der Berliner Volksbühne. Mit dem Auftritt von Jürgen Holtz zur zentralen Szene »Der Mann im Aufzug« fallen Bühne und Zuschauer plötzlich in völliges Dunkel. Darin öffnet Holtz' Stimme die surreale, traumgleiche Bildpartitur des Textes. Aus dem Zuhören wird ein Hören.

Im gleichen Jahr inszeniert Müller mit Ginka Tscholakowa auf der Hauptbühne seine MACBETH-Adaption. Die Hauptrollen falten sie auf in mehrere Figuren und Spieler, darunter, jung und unbekannt, Corinna Harfouch und Ulrich Muehe, die er aus der Theaterprovinz geholt hat. Ein Spiel ständig wechselnder Perspektiven beginnt. Die Hexen immer dabei, als »geschichtsoptimistisches Moment«, die alle Machtansprüche zerstören. In der Pause läuft das Premierenpublikum irritiert durch die Foyers. Horst Sagert, Maniker kostbarer Bildwelten, kommt auf mich zu und sagt aufgeregt, er habe soeben eine tolle Erfahrung gemacht. Er habe nicht verstanden, was gemeint sei. Dann habe er beschlossen, nicht mehr verstehen zu wollen und einfach nur zu hören und zu schauen. Und plötzlich verstehe er alles.

Im Jahr darauf wird Sagert am Berliner Ensemble einen magisch schwebenden URFAUST mit Corinna Harfouch inszenieren.

»Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei im Raum bewegt. Das wäre die Qualität, die das Theater wieder bekommen muß«, fordert Heiner Müller.

In seinen Textmelodien fallen Pathos und Lakonie ineinander. Sie treiben einander hervor, als könnten sie nur gemeinsam auftreten und in der Gestalt des jeweils anderen. Schon seine frühen Stücke – etwa KLETTWITZER BERICHT und DER LOHNDRÜCKER – haben diesen Klang. Bei

Brecht war es ein gelegentlicher Tonfall, bei Müller wird es zum durchdringenden dramatischen Gestus auf seiner Suche nach einer zeitgemäßen Sprache für das Tragische.

Auch seine theoretischen Äußerungen sind damit grundiert. Immer entschiedener bevorzugt er, sie mitzuteilen über Interviews und dokumentierte Diskussionen und Gespräche. Durch deren transitorisches Wesen biete diese Publikationsweise den Vorteil, daß er sich in den folgenden Gesprächen dann präzisieren, modifizieren, korrigieren oder auch einfach widersprechen kann, sagt Müller.

Auch seine Werkausgabe möchte er folgerichtig nicht zu kanonisierender Gliederung aufbereitet haben, sondern »brutal chronologisch«. Dieser Reader folgt seinem Wunsch. Und widersinnig erschiene da, dem Fluß der Gedanken, diesem lebendigen Denken voller dialektischer Verve, das immer vermeidet, zu Theoremen zu gerinnen, ein exegetisch-ordnendes Traktat voranzustellen. Lieber eine Episode, die der Herausgeber dem Verleger vor einiger Zeit gemailt hat:

lieber alexander,

du fragst, was mir bei heiner muellers sprechen in den sinn kommt. ich erinnere sofort dieses kuriose begebnis im spaetsommer '89: im theater im palast der republik hat die intendantin vera oelschlegel QUARTETT inszeniert. sie spielt selbst die merteuil und tritt am premierenabend im kostuem mit der mitteilung vor das publikum, dass valmont nicht anwesend ist. der schauspieler, der ihn spiele, sei am vortag ueber die offene ungarische grenze in den westen gefluechtet. doch habe sich der autor des stuecks bereit erklaert, zur rettung der premiere die rolle einzulesen. heiner mueller setzt sich unter applaus an ein seitlich hingestelltes rokoko-tischlein und richtet sich dort ein mit whisky- und seltersflasche, glaesern, aschenbecher,

zigarrenetui und zuendhölzern und dem textbuch. dann nickt er der wartenden merteuil ermutigend zu.

was sich jetzt entwickelte, wurde mir zur sternstunde. die oelschlegel will die unvollstaendigkeit, als die ihr die situation erscheint, durch gesteigerte aktion wettmachen, - spielt, als muesse sie fuer zwei spielen. mueller schaut amuesiert zu und liest den part des valmont in seiner ruhigen diktion, die auf den dramatischen nullpunkt zielt, als bleisatz, wie er dazu sagt. das wiederum provoziert die schauspielerin zum immer aufgeregteren auftritt, und der gerät umso skurriler, als ihr kostuem ueberdeutlich das frivol-laszive der figur zeigen soll. sie stellt den text durch immer forciere ver-koerperung aus. er spricht ihn behutsam in den raum, damit die dramatik im zuhoerer erwaechst und ihm nicht vorweggenommen wird. schauspiel versus spiel.

eine passage in hanns eislers gespraechen mit hans bunge faellt mir dabei ein. eisler spricht dort von der »dummheit amerikanischer filmmusik«. dumm findet er, wie sich der orchestrale soundtrack auf die emotionalen handlungsboegen distanzlos draufmoduliert und sie so nur verdoppelt. intelligent waere, wuerde die musik ihre autonome spur ziehen und so den zuschauern ermoeglichen, aus der differenz zur bildhandlung ihre eigenen filme zu fuegen.

heiner muellers blick aufs theater als maschine komplexer kuenstlerischer kognition blitzte an diesem '89er augustabend einpraegsam fuer mich auf.

die besten gruesse, detlev

Dies noch:

In einem seiner letzten Gespräche, zehn Wochen vor seinem Tod, weist Heiner Müller darauf hin, daß das Theater fremd sein müsse, um wahrgenommen zu werden. Und das Fremdeste in unserer Wirklichkeit sei das Schöne. Es ist die

denkbar größte Provokation. Theater müsse also schön sein, will es die politische Aufgabe der Kunst erfüllen, »die Wirklichkeit unmöglich zu machen«.

Frühsommer 1997. Als der Samtvorhang zu Einar Schleefs Düsseldorfer Inszenierung von Wildes »Salome« sanft auseinanderfährt, erscheint ein Tableau vivant von erlesener Schönheit, das die Darsteller in ihren präziösen Kostümen mit äußerstem Raffinement in die nachtblaue Tiefe der Bühne komponiert. Es bleibt zehn, fünfzehn Minuten stehen, bewegungslos, kein Wort. Endlos erscheinende Zeit, in der man sich entscheiden kann, die Feinheit und Delikatesse dieses unerwarteten Bildes zu genießen oder aber im geübten Erwartungsraster ratlos den Handlungsbeginn zu vermissen. Nach wenigen Minuten im Zuschauerraum erster Unmut, wenig später knallen Türen, immer öfter, dann lauter, schnell aggressiver werdende Buhs. Black. Pause. Ein theatraler Vorgang von schlagender Eindringlichkeit, schonungslos und entlarvend.

Heiner Müller, der über Einar Schleef sagte, er sei »einer der wenigen Menschen, die ich manchmal beneide«, hätte hier wohl ein Glanzstück erblickt, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.

Detlev Schneider
Berlin, im November 2014

Editorische Anmerkung:

Diese Kompilation folgt wesentlich der bei Suhrkamp erschienenen Werkausgabe (Frank Hörnigk (Hg.): *Heiner Müller: Werke*, Bände 1-12. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1998-2008).

Die streng chronologische Abfolge der Texte wird nur an wenigen Stellen nicht eingehalten, wo zum besseren Verständnis Erinnerungen aus der 1990 und 1991 diktierten Autobiografie *Krieg ohne Schlacht*, dem Band 9 der Werkausgabe, in die Zeit der erinnerten Vorgänge zurückgesetzt werden.

Anmerkungen des Herausgebers, die dem besseren Verständnis dienen, stehen in eckigen Klammern. Auslassungen sind mit runden Klammern bzw. Leerzeilen innerhalb der einzelnen Kapitel gekennzeichnet.

1.

Kennst Du Kleists Schrift »Über das Marionettentheater«. Der Schluß: Der Mensch, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen, müßte ein zweites Mal vom Baume der Erkenntnis essen.

1951/1952

2.

Was hat Dich damals als 22jähriger an Brecht interessiert?

An Brecht hat mich damals eine Seite interessiert, die sich zum Beispiel im Vorspiel zu »Antigone« zeigt. Diese Seite Brechts ist ganz prägend für mich. Die fängt bei »Fatzter« an, man erkennt sie auch in dem Gedicht »Falladah, da du hängest«. Dann kommt dieser Ton in dem »Aufbaulied« wieder: »Keiner plagt sich gerne, doch wir wissen / Grau ist's immer, wenn ein Morgen naht«. Oder die Anti-Hitler-Texte. Hitler war ja Brechts Traumfeind. Also eigentlich der gotische Brecht. Nicht der klassische Brecht, eher schon der chinesische. Dieses »Antigone«-Vorspiel ist in Knittelversen geschrieben. Und da ist der Brecht am besten, also, wenn er deutsch wird. Er ist auch am besten, wenn er böse ist. Die berühmte Freundlichkeit ist Programmmusik.

Dieses Parteiergreifen für die DDR hing mit Brecht zusammen, Brecht war die Legitimation, warum man für die DDR sein konnte. (...) Damit gab es einen Grund, das System grundsätzlich zu akzeptieren. (...) Brecht war das Beispiel, daß man Kommunist und Künstler sein konnte - (...) Brecht war eine europäische Position gegenüber der nationalen.

Und natürlich ist eine Diktatur für Dramatiker farbiger als eine Demokratie. Shakespeare ist in einer Demokratie

undenkbar. Die DDR war in dieser Phase eine gut ausbalancierte Monarchie. Das hat [Jannis] Kounellis, mein Bühnenbildner für die MAUSER-Inszenierung 1990, als griechischer Bauer ganz schön gesagt: »Je mehr Staat, desto mehr Drama. Je weniger Staat, desto mehr Komödie.« (...) Der Aufenthalt in der DDR war in erster Linie ein Aufenthalt in einem Material.

Das Deutsche bei Brecht hat wirklich sehr mit Formen zu tun. Die Knittelverse sind immer höchstes Niveau, mindestens so gut wie bei Goethe, wenn nicht besser. Der Knittelvers ist die einzige deutsche Versform, die originäre deutsche Versform vor dem Blankvers.

Brecht war eine Zwischenstation, ein Agent Shakespeares. Im »Arturo Ui« gibt es viel Mechanisches, Pennälerhaftes, Travestie, aber plötzlich kommen böse Stellen, zum Beispiel wenn Givola (Goebbels) zu Roma (Röhm) sagt: »Mein Bein ist kurz, wie? So ist's dein Verstand / Jetzt geh mit guten Beinen an die Wand.« Das sind die großen Stellen bei ihm, nicht die freundlichen. Der Terrorismus ist die eigentliche Kraft, der Schrecken. Deswegen war der Hitler als Gegner ganz wichtig für ihn, auch formal. Das war ein Idealfeind. Benjamin beschreibt das gut, diesen Grabenkampf Brechts gegen Hitler. Das ist die gleiche Art von Bosheit, da war eine ungeheure Affinität. Man merkt das noch in den Agitationsgedichten gegen Hitler, diesen bösen Ton. Interessant ist Brecht eben nicht als Aufklärer.

»Hofmeister« war der Höhepunkt, von Brecht inszeniert. Peter Brook hat einmal, als er gefragt wurde, ob er schon einmal »Theater der Grausamkeit«, im Sinne von Artaud, gesehen hätte, geantwortet: »Ja, einmal, im Berliner Ensemble, den »Hofmeister«. Das war grausames Theater, Eingriff in Bewußtsein, Angriff auf falsches Bewußtsein, Zerstörung von Illusionen.« (...) Der Prolog – die scharfe

Stimme werde ich nie vergessen, es war fast gequält: »Will's euch verraten, was ich euch lehre / Das ABC der deutschen Misere.« Das war auch der Ton von Brechts Stimme. Einen ähnlichen Tonfall hatten Bismarck und Ulbricht, auch Hitler und Artaud.

Mein unmittelbarer Anschluß an Brecht war eigentlich der LOHNDRÜCKER. (...) Aber interessant war, wie der Brecht begründet hat, warum er das Stück nicht schreiben kann. Er sagte, der Garbe hätte nicht die Bewußtseinsskala, die er, Brecht, für den Protagonisten eines Stückes brauche, und deswegen reiche das höchstens für einen Einakter. Er hat nicht verstanden, daß der Protagonist im Kontext DDR verschwunden war, daß es keinen Protagonisten gab in diesem andern Kontext. Er konnte Dramatik ohne Protagonisten nicht denken. Auch sein Fabelbegriff war letztlich gebunden an die Präsenz eines Protagonisten. Die Stücke laufen alle über Protagonisten, insofern war das letztlich noch bürgerliche Dramaturgie. Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben.

1990

3.

Ich erinnere mich nur noch ganz dumpf an diese Veranstaltung, in der ich die Selbstkritik vorgetragen habe [nach dem Verbot der UMSIEDLERIN 1961]. Es hatte durchaus auch einen Theateraspekt, wie die Leute an mir vorbeigingen und mich nicht grüßten. Ich war nicht verletzt, ich habe das alles mit Interesse beobachtet. (...) Ich habe das Ganze als dramatisches Material betrachtet, ich selbst war auch Material, meine Selbstkritik ist Material für mich. Es war immer ein Irrtum zu glauben, daß ich ein politischer Dichter bin. (...) Eine ganz andere Frage ist, ob es unpolitische *Literatur* gibt. Jean-Luc Godard hat es einmal so

formuliert: »Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern politisch Filme zu machen.«

Die Isolierung nach der UMSIEDLERIN war aber auch sehr wichtig, zwei Jahre Isolation. Das ist ja das Schwierigste in so einer Gesellschaft, wie kommt man zu einer Insel, zumal mit einem bestimmten Bekanntheitsgrad. Danach, von 1961 bis 1963, war ich zwei Jahre tabu, selbst eine Art Insel, und in der Zeit habe ich dann PHILOKTET geschrieben. Das war nur so möglich, eine ganz ähnliche Situation: Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. »Dreigroschenoper«, »Mahagonny«, das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.

Merkwürdig war [später] das Gastspiel mit der Volksbühnen-Inszenierung [1975] in Amsterdam. Ein Erfolg durch den Märcheneffekt. Auch später beim Gastspiel der Dresdner Inszenierung (1985) von [B. K.]Tragelehn in Hamburg. Die Hauptsache war dabei, daß ein Bild von einer Welt auftauchte, in der etwas anderes gedacht werden konnte als das Bestehende, der Glanz des Märchens, der Utopie. Geschildert wird eine weit zurückliegende, fast archaische Situation, in der alles in Bewegung war, alles möglich schien. Daß die Bauern in Versen reden, fällt gar nicht auf. Karl Mickel hat das Stück 1961 mit Hegel kommentiert: Der Weltgeist arbeitet in den kleinsten Köpfen.

1990

4.

Sie kennen den Goethetext: »Der Mensch muß wieder ruiniert werden.« Hier ist ein Positives negativ formuliert.

1966

5.

Gibt es direkte Abbildung auf dem Theater? Kein Autor ist so klug wie sein Material, die Parabel ist nur eine andere Übersetzung, von Vorteil nicht in jedem Gelände, ein Theaterstück ist keine Friedensfahrt, nicht nur in der Dialektik von Weg und Ziel. »Brotladen« ist keine Parabel. »Brotladen« ist eine Parabel. »Brotladen« ist »Brotladen«. »Brotladen« ist. Bei Ausgrabungen am Bertolt-Brecht-Platz wurde eine verwitterte Inschrift entdeckt: DIE WAHRHEIT IST KONKRET.

1967

6.

Er [Hans Lietzau, Regisseur der PHILOKTET-Inszenierung 1968] konnte schwer begreifen, warum für mich Odysseus die wichtigste, die tragische Figur in dem Stück ist. Odysseus war für ihn einfach der Böse, der Stalinist. Noch ausgeprägter war das in andern Inszenierungen, zum Beispiel in Frankfurt, wo (...) Odysseus einfach der stalinistische Korporal [war]. Auf jeden Fall war er in allen West-Inszenierungen der Schurke, das war ein ganz wesentlicher politischer, auch historischer Unterschied. Die Figur des Odysseus ist ein Grenzfall. Das konnten sie nicht begreifen. Was nicht funktionierte im Westen, war die Tragödie. Für die tragische Dimension der Geschichte gab es keinen Blick, nur den sentimental. (...) aber so kann man es natürlich lesen. Man muß es dann nur noch einmal lesen, oder dreimal. Oder so lange, bis man Stalin und Trotzki vergessen hat.

1990

7.

DREI PUNKTE. ZU »PHILOKTET«

1 Die Handlung ist Modell, nicht Historie. Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen. Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird. Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal. (...) Der Zitatgestus darf Intensität und Spontaneität der Reaktionen nicht schmälern. Einfühlung im Detail bei Verfremdung des Ganzen. Die deutschen Soldaten haben im Kessel von Stalingrad die Lektion der Nibelungen nicht gelernt. Die wiederholte Einmaligkeit muß mit zitiert werden. Erst wenn das Modell geändert wird, kann aus der Geschichte gelernt werden.

2 Das Philoktet-Modell wird bestimmt von der Klassenstruktur der abgebildeten Gesellschaft (die Armee als Funktion des Feldherrn, [...]) und von der Eigentumsform (die Waffen, als Privatbesitz, sind Handlungselemente, keine Requisiten).

3 Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird. Komik in der Darstellung provoziert die Diskussion seiner Voraussetzungen. Nur der Clown stellt den Zirkus in Frage. Philoktet, Odysseus, Neoptolemos: drei Clowns und Gladiatoren ihrer Weltanschauung.

1968

8.

Die Anwendung Brechtscher Arbeitsmethoden auf das Musiktheater befreit die Elemente, aus denen eine Opernaufführung sich zusammensetzt, zu größerer Selbständigkeit. Die Regie diskutiert mit der Musik (statt sie zu illustrieren), die Geste kommentiert den Gesang (statt