

DAS GROSSE WELTTHEATER

STÜCKE VON HEINER MÜLLER AM TEÁTRO CORNUCÓPIA

Es war vor langer Zeit, wohl um 1977, im Jahr der Niederschrift der *Hamletmaschine*, als Jourdeuil uns in seinem Haus in Paris Kopien seiner Übersetzungen der Stücke *Mauser* und *Hamletmaschine* in die Hand gab, die er beide zwei Jahre später inszenierte. Damals hörte ich das erste Mal etwas über Heiner Müller und begann ihn zu lesen. Und da ich nicht deutsch lesen kann, waren es immer Übersetzungen - später die von Anabela Mendes - in denen ich ihn seit zwanzig Jahren lese. Erst sehr viel später, vielleicht vor sieben Jahren, lernte ich Heiner Müllers *Auftrag* kennen, und wir setzten ihn in Szene. Erst vor sieben Jahren? Ich erinnere mich, daß es mir bereits vor zwanzig Jahren so schien, als hielte ich ein Enigma in den Händen, der sich allmählich an die Haut heftete und zu schmerzen begann.

Ich erinnere mich, daß mir *Mauser* mehr zusagte und daß ich die *Hamletmaschine* nicht verstand. Erst im nächsten Jahr werde ich versuchen, sie vorzustellen, unter dem Vorwand, Heiner Müller als Ziel einer dramaturgischen Linie des Theaters des 20. Jahrhunderts aufzugreifen, in dem die Welt anhand des Theaters des Ich vorgestellt wird. - 21 Jahre später.

Damals sprachen wir viel über die Möglichkeiten des Theaters. Wir wollten das Publikum zum Denken anregen, zum Diskutieren. Wir wollten ein Theater, das seinem Publikum Respekt zollt, das über die Realität spricht, die es kennt. Wir fühlten uns als Erben Brechts, wir wollten ein didaktisches Theater. Ich weiß nicht, ob ich verstand, wovon die *Hamletmaschine* sprach. Aber ich verstand, daß *Mauser* über das Sterben für die Revolution handelt. Und über die Partei. Wußte unser Publikum worüber gesprochen wurde? War es richtig, ein solches Stück auf die Bühne zu bringen? Trotz allem, Müller, unser Zeitgenosse, in einem sozialistischen Land, Erbe und Kritiker Brechts, sprach vom Ende des Lehrstücks. Waren wir schon so weit? Eines war sicher: es handelte sich immer um die Beziehung zwischen dem Theater und der Stadt. Die Frage war die nach seiner politischen Funktion. Dieses Theater, diese Bilder, diese Enigmen forderten einen wirklichen Bezug zum Leben.

Es war 1987 - nach einer bereits elf Jahre währenden Arbeitsphase der Kompanie, als wir schon alle Hoffnungen auf eine Interventionsmöglichkeit durch das Theater, das wir machten, aufgegeben hatten, in einer Zeit, in der das Land vergessen hatte, an was es in den 70er Jahren geglaubt hatte - als uns (der Bühnenbildnerin Christina Reis, der Kompanie und mir) die Beziehung zwischen einem Text von Heiner Müller und unserem Leben grundlegend, ja notwendig erschien. Es war notwendig geworden, das Enigma zu leben: DIE REVOLUTION IST DIE MASKE DES TODES; DER TOD IST DIE MASKE DER REVOLUTION:

Wir waren das Thema, ebenso wie das Publikum oder das, was wir Gesellschaft nannten. Müllers Texte brachten uns dazu, über uns zu sprechen. **Wir** mußten über Verführung sprechen, und wir mußten aufhören, über andere zu sprechen. (...) Dieses Theater sprach nicht von einer außerhalb des Saals liegenden Realität. Dieser Text war das Leben von Menschen in Metaphern. Es war ein Text auch über uns, die wir auf der Bühne standen. Wir fanden im *Auftrag* einen Text, von dem wir beschlossen, daß er die Metapher der Geschichte der Kompanie selbst war. Es war unsere Geschichte, in die Geschichte der Abgesandten des Französischen Konvent auf Jamaica transformiert, in eine Metapher von der verlorenen Mission unserer Zeit.

Die Geschichte unserer ersten Inszenierung von Heiner Müllers *Auftrag* war für uns auch die Wiederentdeckung der Darstellung des Schauspielers. Dies wurde uns während einer Vorstellung deutlich. Und wir verstanden, daß wir so auch über einen Teil dieser Welt sprachen. Über einen Auftrag - unter Tausenden, unter Millionen? - in einer Welt, in der es möglicherweise bald keine Aufträge mehr gab.

Die Krise brach mit einer anderen, davor liegenden Inszenierung aus: *Oratória*. Wir waren davon überzeugt, daß die mögliche Verbundenheit mit dem Publikum aufhörte zu existieren und entwickelten eine Inszenierung, in der religiöse Texte von Gil Vicente, der *Prometheus* von Goethe und ein Lehrstück von Brecht, *Ozeanflug*, durch eine Gruppe von Schauspielern der Kompanie gelesen oder gespielt wurden, in einem Alptraum-Saal, dem Bildnis unserer Tage. Das interessierte Publikum legte Zeugnis ab. Wir verstanden und waren erstaunt, daß das Theater Solidarität zu bieten vermag, der Einsamkeit einen Sinn geben kann. Und wir gingen dazu über, den Begriff der Poesie ausdrücklich für das Theater, das wir mochten, zu fordern. Ich glaube jedoch, daß wir seit der Inszenierung von Heiner Müllers *Auftrag* die Idee von einem Theater **über** unsere Zeit für unsere Zeit - das immer Gefahr lief,

gegenüber dem Parkett eine autoritäre Haltung einzunehmen, der sich die Kompanie stets zu verweigern suchte - durch die von einem Theaters **unserer** Zeit ersetzt. Das machte möglich, daß die Schauspieler auch irrationale Zonen ihrer Persönlichkeit in die Arbeit einbrachten und daß sie auch in die Konzeption der Inszenierung eingriffen. Die Entwicklung des Bühnenbildes durch Cristina Reis für *Der Auftrag* war derart wichtig, daß die Bühnenbildnerin auch die Inszenierung mitbestimmte. Die gesamte Fläche des Theaters des Bairro Alto wurde aus Platzmangel als Lager für alte Bühnenbildteile genutzt. In dieses Lager von Erinnerungsfragmenten, in dem die Struktur der Bankreihen für die Zuschauer übrig blieb, fielen poetische, aus dem Text geborene Bilder oder andere erfundene Erinnerungen, Mumientruggbilder, medizinische Instrumente, Personen aus Müllers Text und eine orangefarbene Kiste, die in unseren Vorstellungen eine Mischung zwischen einem Industriecontainer unserer Zeit und einem abstrakten Raum religiöser Repräsentation war, der nach den Bildern des Bruders Angelico kopiert wurde, in dem sich verschlossen, ikonographisch, die Szenen des *Auftrag* ausbreiteten. Die Zuschauer setzten sich auf Stufen entlang der Wand. Im Raum verstreut befanden sich Figuren des Stückes, die sich über die Erinnerungen der Kompanie hinwegsetzten. Die Sklaven, die man niemals sah, waren schwarze und weiße, auf der gesamten Bühne verstreute, Gipsmodelle meines eigenen Körpers und desjenigen von Cristina. Die Wände waren mit Graffiti versehen, die von Cristina während den Vorstellungen mit Zeichnungen überlagert wurden. Die orangene Kiste trug auf dem Boden eine Kopie der Buchhülle von Diderots Enzyklopädie, mit einem zur Schau gestellten Herzen. Wir hatten dieses andere Enigma des Textes übernommen. GESTERN BEGANN ICH DICH ZU TÖTEN; MEIN HERZ; NUN LIEBE ICH DEINEN KADAVER: Und wir hatten im Theater für immer einen Ehrenplatz für das so vitale Organ gefordert.

Von der *Oratoria* transportierten wir eine Badewanne, nun gefüllt mit trockenem Blut. Und wir kopierten den Kopf einer Begräbnisstatue, um in ihr Inneres eine Schauspielerin zu stellen, Alda Rodrigues, von der man einzig den Mund sah, Mund der Geschichte, so sehr vom Tod maskiert, inmitten der drei Mumien, die innerhalb der Strukturen des Zuschauerraumes saßen. Diese Erzählerin war blau, da wir nun in das System der Farben eintreten, das der Text uns zu suggerieren schien, und las irgend etwas zwischen der Bibel und dem Telefonbuch, beides Bücher mit vielen Seiten. In diesem Chaos installierten sich so allmählich die Szenen:

Erste exemplarische Szene: Der Matrose und Antoine in der Kiste. Wir wußten während dieser ersten Inszenierung noch nicht, daß das Stück die Person des Antoine und seiner Frau gern hatte und daß es dem Matrosen Bedeutung beimaß. Die Erinnerung und das Vergessen waren in diesen Jahren noch ein geringes Problem für uns. Wir beschuldigten Antoine, als wäre er ein Clown. Für uns war er immer noch Objekt. Die Frau war eine Maske der Verführung, zwischen Hausfrau, ausführender Gewalt und erotischer Puppe. Sie verweilten während der gesamten Aufführung auf der Bühne, wie Tüchtigkeitsstücke. Der Matrose verschwand am Ende jeder seiner Szenen. Er war eine Maschine, die Antoinettes Brief an Galloudec zu wiederholen hatte.

Die Szenen der drei Gesandten - die Ankunft auf Jamaica und die Schlußauseinandersetzung - wurden in der Kiste gespielt. Die drei Gesandten waren bekleidet mit den typischen Anzügen unserer Zeit, mit denselben Hosen, Jacken und Hemden, die bis dahin stets in der Kompanie benutzt wurden, um Arbeiter oder kleine Angestellte darzustellen. Der Boden in der Kiste war nach hinten geneigt, damit die Gangart der Schauspieler langsam war und ihre Haltung derjenigen von Helden oder Halbgöttern näher kam. Sasportas war nicht schwarz. Szenen wie die der Ersten Liebe, Danton und Galloudec, die Krönung Sasportas oder der Monolog wurden innerhalb oder um die Kiste herum gespielt, als Entwicklung von Bildern, die die Szenen der drei Gesandten überlagerten und die als Basis dienten. In der Ersten Liebe trug Márcia Breia ein Kleid aus der Inszenierung *Die Kleinbürger*, das sich mit blauen elektrischen Volants verändern ließ. Die Kothurne von Danton und Galloudec oder die Fechtanzüge, die - als historische Abweichung - an amerikanische Footballspieler erinnern sollten, kamen ebenfalls aus anderen Stücken. Die Maske von Sasportas während seiner Krönung, in Erinnerung an die traditionelle Darstellung von S. Tomé - *Tchiloli* - war auch schon in einer anderen Vorstellung der Kompanie zu sehen. Der Monolog wurde insgesamt in jener christlichen Haltung vorgestellt - mit von Krücken gestützten Armen -, die wir von Salvador Dalís Uhren stahlen. Auf der Bühne verblieben manchmal Echos der Szenen. Der Schlußtext wurde durch die stetig lauter werdende Stimme der Erzählerin unisono gesprochen, und die Stimme Debuissons wurde zunehmend schwächer. Die Geschichte sagte uns über Aurora, daß sie dieser Verrat war. Aus Überzeugung glaubten wir, während wir sie anbeteten. Die Inszenierung wurde von vielen Zuschauern als eine Erinnerung an den 25. April verstanden. Viele Menschen weinten.

Als wir in jenem Jahr die Inszenierung von *Der Auftrag* zum Biennale-Festival nach Venedig mitnahmen, zu dem uns Franco Quadri eingeladen hatte, küßte mich Heiner Müller, der auch zugegen war, zum Schluß nach russischer Art auf den Mund. Er sagte, daß die Italiener uns nicht verstehen könnten, da sie nur an die Mode dächten und äußerte bei der öffentlichen Diskussion am nächsten Tag, daß nur das Publikum aus den osteuropäischen Ländern, Kommunisten, für die das Stück noch ein Ereignis sein könne, diese Aufführung durch Katholiken verstanden oder, mit anderen Worten, daß möglicherweise diese Katholiken die Kommunisten gut verstanden.

1991, nachdem wir schon 19 Vorstellungen von *Der Auftrag* gespielt hatten, in diesen Tagen Mitte August, an denen mein Vater im Sterben lag, sah ich im Fernsehen die Ereignisse in Moskau und nahm entrüstet den Enthusiasmus und die Armut des Geistes wahr, mit der die portugiesischen Reporter von dem Wechsel der roten zur Zarenfahne im Kreml berichteten, als ob es sich um ein Tor während eines Fußballspiels handelte. Die Sätze aus Müllers *Auftrag* kamen mir wieder in den Kopf. "Ja dem didaktischen Theater !" war der Schrei, nach dem es mich verlangte. Erinnerung! *Der Auftrag* sprach von dem, was uns widerfuhr. Der Verrat war nicht privat, nicht einmal im Gewissen eines jeden einzelnen. Der Verrat war der Verrat der Geschichte. Das Stück sprach von einem universellen Verrat, dem Verrat an der Revolution. Wir entschieden uns für eine neue Inszenierung des *Auftrag*, oder besser, für einen Müller-Zyklus, in dem wir uns auf den *Auftrag* bezogen, und letztendlich auch auf *Mausier*.

Dieser *Auftrag* wurde eine Inszenierung über die Erinnerung. Sie war ein Monument. Und auf der Suche nach neuen Gefährten entdeckte sie vielleicht einen neuen Helden im großmütigen, im erinnerungslosen Matrosen, aber allein mit dem Leiden des anderen, und noch in der Lage, ein Messer, seine Waffe, gegen das falsche Vergessen des schlechten Gewissens Antoinettes zu richten. An solche Leute richtete sich die Aufführung. Der Matrose war übrigens mit einem Anzug unserer Tage gekleidet. Die gesamte Vorstellung war, wie die Antwort auf diese einfache Treue, die Handlung des Matrosen; die Übergabe des Briefes. Die Antwort ist eine neue Waffe, grimmiger; es ist die Erinnerung.

Die weniger geliebten Personen der ersten Aufführung waren nun die Achse der neuen Aufführung. Es war nun, als ob die gesamte Vorstellung ebenfalls das Lesen eines Briefes sei, der Bericht einer Erinnerung (*Erinnerung an eine Revolution* ist der Untertitel des Stückes), die Erinnerung an einen revolutionären Fall oder an einen exemplarischen Fall, den der drei Gesandten des Konvents und ihrer Leiden. Erzählt durch Anachronismen. Die französische Revolution war wirklich die Französische Revolution. Aber wir sprachen über den Kommunismus. Und der Besuch des Matrosen bei Antoine war Metapher der Vorstellung. Selbst Antoinettes Lesen des Briefes und die Erinnerung an eine verräterische Vergangenheit und Zukunft, die die Aufführung von da an offenbarte, oder die er vielleicht selbst erfand oder träumte, veränderte sich in eine hoffentlich revolutionäre Lehre; die Lehre einer Liebe, der Liebe zu einem Engel, der durch den Namen der Hoffnungslosigkeit spricht, durch ein Leiden als Form des Erkennens. Wie dem auch sei: der Sieg des Herzens. Der Matrose, der nicht verrät und aus Respekt vor dem fremden Leiden das Dokument verwahrt, der Verräter Antoine, der vorgibt zu vergessen, und seine Frau, demütiger Engel seiner Hoffnungslosigkeit, verwandeln sich in der neuen Inszenierung in Karyatiden dieses Monuments, das wir dem anonymen Revolutionär schaffen wollten. Damit niemand vergißt. Für weniger Jubel beim Wechsel der Fahnen. Die Vorstellung wollte didaktisch sein, eine merkwürdige Lektion, aber eine Lektion, die an das Publikum gerichtet ist. Der Monolog, die Erzählung eines Leidens, wurde nun nicht mehr gemurmelt, sondern wurde dem Publikum durch einen bleiernen Fahnenträger zugeschrien.

Dem Verrat Antoinettes, der von der Schuld lebt und die Erinnerung verweigern möchte, stand schließlich der Verrat Debuissons gegenüber, des heroischen Verräters, der schmerzlich die Flucht in die Zukunft lebt. Jeder Schauspieler entschied, wenigstens die Mission des Matrosen fortzuführen, indem jeder auf seine Art dem Publikum vor Beginn jeder Aufführung, als persönliches Zeugnis, Galloudec's Brief an Antoine wiederholte. Zwei Schauspieler stellten vor dem *Auftrag* das von Müller 1982 geschriebene Stück *Quartett* vor. Wir zitierten Brecht, Majakowski, Lunatscharski. Die Schauspieler waren die gleichen wie in der ersten Inszenierung von *Der Auftrag*. Die Aufgabe der Bühnenbildnerin bestand darin, eine Veränderung der Elemente ihres vorigen Bühnenbildes vorzunehmen. Der gesamte Raum wurde zugunsten des Publikums gestaltet, im Gegensatz zur vorangegangenen Inszenierung, und der Platz, an dem sich die meisten Szenen entwickelten, war eine Erhöhung anstatt der früheren geschlossenen orangefarbenen Kiste. Es war ein ausgestellter offener Raum oder ein enormer Tisch, unter den wir die drei schwarzen Büsten stellten, die wir bereits unter der Kiste deponiert hatten. Diese Erhöhung war die Überlagerung vieler identischer Formen: es war Antoinettes Tisch, an dem weder gegessen noch gearbeitet wird, es war die Erinnerung an die Erhöhung des didaktischen Theaters,

z.B. an den Tisch des Puntilla, eine Erhöhung für das Statuenmodell, außerdem die Erinnerung an die Tribüne der Guillotine. Diese Erhöhung befand sich auf der Bühne, die durch den mit getrocknetem Blut gefüllten Orchestergraben vom Publikum getrennt war.

Der Kopf der Geschichte blieb - leer. Es war nur die Tonbandaufnahme mit der Stimme der Schauspielerin aus der ersten Inszenierung - die inzwischen verstorben war - zu hören. Auf dem Tisch befanden sich, nach Art der Insignien, zwei Überbleibsel, ein echter Totenschädel und das Megaphon aller Demonstrationen - als ob jemand warnen wollte, daß das Leben kurz und die Revolution schwierig sei. Der Matrose war gleichzeitig Hamlet. Der Totenschädel auch derjenige Yoricks. Das Anfangslicht war kühl. Antoines Frau gehörte in alle Zeiten, und der Wein war Blut. Eine halbe Tischdecke bedeckte den Tisch. In der Szene des Engels der Hoffnungslosigkeit war der Tisch Platz für die Liebe oder Platz eines Aktmodells für eine Zeichnung. Das Licht wechselte. Dieser Tisch, mit der Erzählung Jamaicas, die vor allem an den Matrosen gerichtet war, verwandelte sich anschließend, wurde zur Erhöhung eines Theaters, wo die drei Schauspieler, die schwarz gekleidet waren, wie es im didaktischen Theater der 60er Jahre üblich war, begannen, die Szenen zu entwickeln. Neue, schwarze Schauspieler kamen zu dieser Inszenierung dazu. Wir befanden, daß die Vorstellung einer dritten, schwarzen Welt nun klar und ohne Zweideutigkeiten dargestellt sein mußte.

Die Szene der Ersten Liebe verwandelte sich vollkommen: die Schauspielerin spielte mit ihrem eigenen Alter, in Beziehung zur ersten Aufführung, die Mutter und der Vater wurden lediglich durch den Schauspieler dargestellt, der zuvor den Vater wie einen Bauchredner spielte, der wie eine Frau gekleidet war, die in ihren Händen eine den Vater darstellende Puppe hielt. Die Darstellung der Szene Danton-Robespierre war die eines historischen, grotesken Theaters, begleitet von einem Geldscheinregen, der von Debuissou und einer nackten Dunkelhäutigen lanciert wurde. Dem Monolog des Fahrstuhls wohnten die anderen mehr oder minder schlafenden Personen bei.

Der Aufführung des *Auftrag* folgte *Mauser*. Es war noch immer die Idee eines didaktischen, exemplarischen Theaters - und die Absicht, die Dinge zu behandeln, ohne Angst davor zu haben, sie beim Namen zu nennen. Es handelte sich um eine Revolution mit Namen. Es war die Stadt Witebsk, es waren Rußland, die Bolschewiken, Waffen und Tod, in einem Moment, in dem das Rote in Weiß überging. Es war die Gemeinschaft und nicht jeder einzelne. Die gesamte Vorstellung wurde, wie die zweite Inszenierung von *Der Auftrag*, als eine neue Version des didaktischen Theaters erdacht. Aber *Der Auftrag* erweckte Bilder, erzählte eine exemplarische Geschichte, ging von einem Publikum aus, das dem Matrosen ähnelte, bereits ohne Erinnerung an eine Revolution, *Mauser* war eine Inszenierung ohne ein mögliches Publikum in Portugal, wenigstens in jenem Augenblick. Sie war das Erlernen des Todes ohne Revolutionäre. Es war jedoch wichtig zu wissen, daß ein solches Theater, ein solch didaktisches Theater, existierte, daß einige Helden lebten und gelebt hatten. Sie lebten und lernten auf diese Weise. Eine weitere Erinnerungsarbeit. Für einige Zuschauer, die Müller mochten, war das ein einzigartiger Moment. (...) Einige der wenigen, die es sich anschauten, weinten. Andere werden eingeschlafen sein. Manchmal glaube ich, daß wir ein heimliches Stück gemacht haben. Verlassen wenigstens von denen, die es interessieren könnte.

Wir schufen nahezu ein eigenes System von Symbolen, die aus Müllers Texten heraustreten. Wir erfanden eine Ikonographie. Dazu zwang uns eine Beziehung ohne Verrat zu diesen Texten. Ich gelangte zu der Erkenntnis, daß dies die einzige Lösung für Texte ist, die glücklicherweise rätselhaft sind. Wir schufen unser eigenes Rätsel. Und wir bewerkstelligten überdies, was am schwierigsten zu erzählen war: wir stellten jene Extrempunkte der Politik dar, die in jeder von Müllers Szenen zu finden sind. Wir litten. Wir weinten. Liter täglicher Tränen. Wir brachten jeder das ein, was niemandem beigebracht worden war. Wir bezogen uns ein. Wir wurden zur Metapher des Lebens. Welches Lebens? Desjenigen am Ende des 20. Jahrhunderts ? Des vom 25. April ? Vom kommunistischen Verrat ? Über Deutschland wissen wir wenig. Wir sprechen über uns. Anders gesagt, über sich selbst, über den er soviel sprach, sagte uns Müller nichts, als ich ihm zusammen mit Cristina in Berlin einen Besuch abstattete, damit er uns bei der ersten Inszenierung des *Auftrag* behilflich sei: er erzählte uns über Alejo Carpentier, über Voodoo. Er bot uns in seinem Haus Wasser an. Ich nehme an, er rauchte noch nicht einmal Zigarre. Er empfahl uns, die letzte Vorstellung der *Schlacht* in der Volksbühne anzusehen, bevor sie aus dem Repertoire genommen würde. Wir nahmen an diesem Abend an einer eindrucksvollen, viele Minuten währenden Ovation teil, die ein Ausdruck des Protestes des Publikums war. Wir trafen uns wieder im Flugzeug nach Bonn. Während der halbstündigen Reise kritzelte er einige Notizen für die Zusammenkunft, die er mit Bob Wilson zu den Civil Wars haben würde. Als die Landung angekündigt wurde, sagte er zwei oder drei Dinge über den Text, die ich schon vergessen habe. Seine Texte jedoch regten uns an, über uns zu sprechen, um die Welt darzustellen. Heiner Müllers Theater spricht auch über uns. Von den zerstörten Bankreihen in der ersten Inszenierung des

Auftrag über die Wiederaufnahme des didaktischen Theaters in der zweiten, bis zur Aufführung von *Mauser*, stellten wir in jeder Inszenierung eines Müllertextes, wie auch im gesamten anderen Theater, daß wir spielten, uns dar. Es gab eine Vorstellung des eigenen Theaters, dieser öffentlichen Angelegenheit, deren Amt die Beziehung zu den anderen ist, diese unsere Arbeit, Schlüsselwort aus Müllers Stücken, dieses seines und nun auch unseres "großen Welttheaters".

(gekürzt)

Luís Miguel Cintra

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 42/43 1997,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>