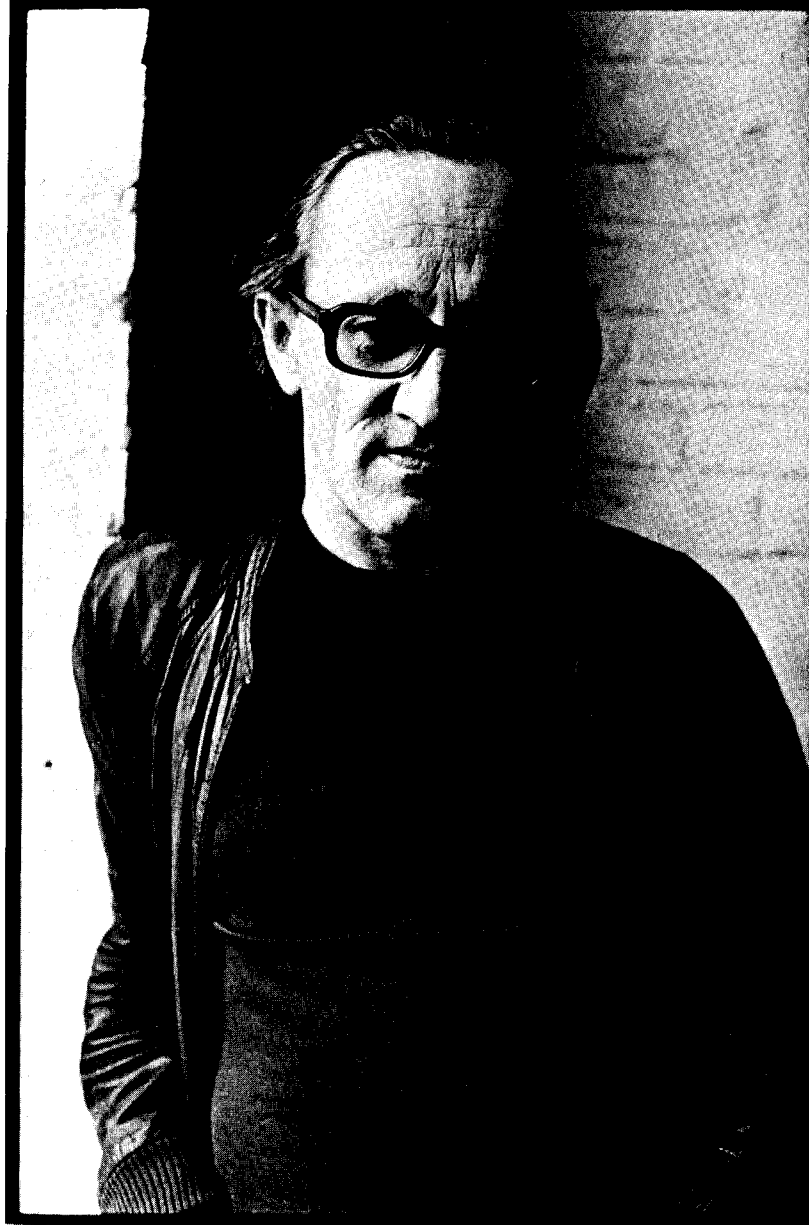


Heiner Müller
Rotwelsch

Merve Verlag Berlin



Heiner Müller
Rotwelsch

Merve Verlag Berlin

© 1982 by Heiner Müller
© dieser Ausgabe by Merve Verlag GmbH,
1 Berlin 15, Postfach 327. Printed in
Germany. Druck und Bindearbeiten:
Dressler, Berlin. Umschlagentwurf:
"Betrieb", Köln.

ISBN-Nr. 3-88396-024-1

INHALT

- 7 Ich wollte lieber Goliath sein
- 9 Walls/Mauern
- 9 *Amerikanische Originalversion*
- 49 *Deutsche Übersetzung*
- 87 Der glücklose Engel
- 88 Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten...
- 93 Bilder
- 94 Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen
- 99 Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit
- 104 Die Einsamkeit des Films
- 108 Gespräch mit Bernard Umbrecht
- 125 Die Kröte auf dem Gasometer
- 128 Panizza oder die Einheit Deutschlands
- 131 Herbert Achternbusch ist...
- 132 Gespräch mit Harun Farocki
- 140 Fatzer + Keuner
- 150 Wie es bleibt, ist es nicht
- 156 Beim Wiederlesen von A. Fadejews Die Neunzehn
- 157 Ich glaube nicht an die Wirklichkeit...
- 159 Zum Beispiel Paul Dessau
- 161 Aufforderung zum Erschrecken
- 164 Stahlnetz oder Die teilbare Freiheit
- 169 Artaud, die Sprache der Qual...

- 170 Drei Fragen von Horst Laube
- 173 Mich interessiert der Fall Althusser
- 179 Schreiben aus Lust an der Katastrophe
- 186 Zahnfäule in Paris
- 187 Fotoserie
- 197 Nachtstück
- 199 Diskussionsbeitrag auf der 'Berliner Begegnung'
- 203 Editorische Notiz

Ich wollte lieber Goliath sein

Hommage à Chaplin

Meine erste Erinnerung an Chaplin ist die Erinnerung an eine Irritation. Was mich anzog, war der Terror seiner kalten Schadenfreude auf der Rollschuhbahn oder am Fließband, was mich abstieß das Obszöne seiner Komik in der Angst vor dem feindlichen Riesen. Ich möchte das nicht und ich möchte auch nicht, daß ich es nicht möchte. Wenn so viel zappelnde Selbstentblößung der Preis des Überlebens war, wollte ich wider mein besseres Wissen lieber Goliath sein. Ich wußte noch nicht und ich ahnte schon, daß man kein Indianer bleiben kann, wenn man mit Kunst etwas ausrichten will. Wir schießen alle aus der Hüfte, und etwas ausrichten heißt in der Kunst etwas hinrichten, zuerst sich selber. Der berühmte Watschelgang war ein Gang zum Eisenhammer, der Brötchentanz ein Tanz auf vulkanischem Boden. Wo Chaplin die Brüderlichkeit entdeckte, weil der Boden aufbrach, ging es auf Kosten seiner Kunst. Sie wurde flügelhahn über der Anstrengung, in einer schlimmen Welt gut zu sein. "Denn aller Trost ist trübe." Seine Utopie war von Dickens. Das Paradies liegt jenseits der "Erdbeben, die kommen werden". Was uns von Chaplin bleiben wird, ist nicht der gute Mensch, sondern der böse Engel.

1978

Walls

Interview with Sylvère Lotringer

Lotringer: You live in East Berlin, but you are in the unusual position of being able to travel freely to the West. How much of a wall is there between East and West?

Müller: When I go from the Friedrichstraße checkpoint to the Zoological Garden in West-Berlin, I feel a great difference, a difference in civilization, a difference of ages, of time. There is a different time level, a different time space. You really go through a time wall.

Lotringer: I asked some German friends, yesterday, about East Berlin and they said: "We love it. It's like going back to the fifties."

Müller: Most people coming from West to East Berlin keep comparing them on a horizontal level. It doesn't work that way. The problem is the misery of comparing. You just can't compare things.

Lotringer: So East Berlin is something of its own?

*Müller: I was very impressed by the remark of a young man who was writing an essay on my work. What was most interesting for him, he said, was this problem of another time. He remembered that he never quite understood why the German Wehrmacht didn't succeed in entering Moscow during the Second World War. They just stood there. They couldn't go further. He didn't believe in military or strategic reasons. He didn't believe in geographic reasons. He didn't believe in ideological reasons. There simply was a time-wall. They were not on the same track. This is the real problem. A few years ago, I was asked by *Le Monde* in Paris to write something about the cultural situation in East Berlin. I tried to explain it to the French public and it wasn't easy. Then I remembered a remark Ernst Jünger made. He said that you can't discuss the difference*

between two experiences. There is another remark by Viktor Sklovsky, one of the Russian Formalists. In Eisenstein's *October*, he wrote, the end of the commodity world becomes image. Many of my friends moved to the West - writers especially. They tried to write there, but it's really a problem. People brought up here have at least an image, or a hope, for another society, for another kind of living. This image is linked to the end of the commodity world. In the West, this world is in full bloom and you can never really get accustomed to that. You can never forget the image of another world. That becomes their schizophrenia when they choose to live in the West.

Lotringer: And you don't feel schizophrenic in the same way?

Müller: Maybe I am schizophrenic too, but I don't like to live in another age with the image of what I think is a new age. Maybe this new age will never materialize, but it exists as a utopia.

Lotringer: The West, too, has its utopia. Do you believe that East Germany has anything to do with the Western utopia of a socialist society?

Müller: No, you can't find it here but its image has a reality here as a program, anyhow. In the fifties, people tried to convince themselves that reality was the program, but there is no other utopia in the West. There is no right-wing utopia. Utopia is always on the left.

Lotringer: If living in East Berlin, or in East Germany, is something altogether different from living in the West, how would you define it in itself, especially as a writer?

Müller: Everything you write in the East is very important for the society or the society believes it's very important. You have a hard time being published here because it has such impact. You don't have any problems being published in West Germany, except any-

thing that has to do with terrorism. This is the West German taboo.

Lotringer: You mean that in West Germany you can publish almost anything because it has no impact?

Müller: It's an artificial freedom, an artificial free space for ideology, for the arts and for literature. The artificiality of this freedom is based on the fact that West Germany couldn't function if foreigners, people from the south, from poor countries didn't do the dirty work or the service work. And so in the West, they have an enormous problem with the south. In our countries, in our bloc, we are, on the contrary, in some sort of osmosis with the Third World. Russia is just a very small part of the Soviet Union. Its population is minimal in relation to the Asian provinces, the Asian regions. There is much more Third World inside the Soviet Union than in the United States. Nowhere in the white world, even in New York or in Los Angeles, do you find this kind of osmosis with the Third World. There is a line by Jim Morrison: "Live with us in the forests of Asia..."

Lotringer: And you think this osmosis is actually being achieved in the Soviet Union?

Müller: I think so. The changes or reforms that are necessary in our countries are very much dependent on the development of the Third World. It's like a big waiting-room, waiting for history. And history now is history of the Third World with all the problems of hunger and population.

Lotringer: Do you think there is also a time-wall between the West, including Russia, and the Third World?

Müller: For me, there's only one definition of communism - to give everyone similar chances. That means there must be universal history. And if there were universal history, the old idea of history would be gone, finished. Jacopetti, a very right-wing documentarist, made a movie showing an airplane accident in Australia. It

crashed in a wild part of Australia and the natives saw it. They had never seen an airplane before. So, they studied it and tried to rebuild it or to copy it with pieces of wood. Then they said their prayers and performed various rituals and dances. They worshipped the plane, waiting for it to take off. This was a good image for the different levels of thinking, of civilization. This is the world we live in, a world with such differences of standards.

Lotringer: So, the Berlin wall is not the only wall. There are quite a few others.

Müller: What I like about it, is that it is a sign for a real situation, the real situation the world is in. And here you have it in concrete.

Lotringer: You think it's better to be explicit than to be hidden in people's minds?

Müller: Yes.

Lotringer: Because it is also in people's minds.

Müller: Yes.

Lotringer: Do you think history is a Third World notion at this point? Do you believe we still live in history?

Müller: There are two ideas or concepts of history. There is no more history in Western Europe. The European concept of history is over.

Lotringer: There is no belief in progress anymore?

Müller: There can't be any progress in the West. The problem is just to hold on and not to lose what we already have. That's the only preoccupation of the West.

Lotringer: This is the degree zero of history. Maybe we finally managed to get rid of history. Do you think that the Third World still needs to evolve in a certain direction? Is it still part of the class struggle and the fight to equalize the chances you spoke of earlier? Jean Baudrillard talks about the end of politics or the end

of history. Do you find this idea accurate? Can you relate to it in any way?

Müller: Yes, I can. I find it very interesting, although it's only French theory. It's only one aspect of the problem. Michel Foucault wrote, that since the 18th century the first theme or the first preoccupation of European thinking has been the question of the revolution. Now, he says, a new question is arising: which revolution is worth which price?

Lotringer: Is revolution something we can still desire?

Müller: Yes. This is, however, a very privileged question. It is asked from a very privileged standpoint or position. You can't afford to ask this question if you have nothing to eat.

Lotringer: It doesn't concern the Third World.

Müller: No.

Lotringer: Should we define another wall separating the Third World from a Western type of civilization which includes part of the Eastern bloc? Is this division more pertinent at this point than a division between ideologies?

Müller: The division between ideologies isn't very important. What is important is the difference of interests or needs. The Western paradise is based on hell for the Third World. We are indeed living in what you called "Limbo" the other day. That's quite a different situation. When I talk about Asia, it may sound very poetic but I believe there is some truth in it. European politics or history is based on a Father principle, a paternal principle. I see Asia as the rising of the maternal principle. Maybe there is a difference underneath all ideologies. Ideologies are merely masks.

Lotringer: The Third World is more grounded while the West is on the side of the law?

Müller: You could say that.

Lotringer: When you said there was a difference of time or two different tracks, did you imply that the Eastern bloc was closer to Asia?

Müller: Just look at the map. Russia has an extra leg on the ground.

Lotringer: It has two legs?

Müller: Even more.

Lotringer: Many political thinkers in the West feel that Russia is being threatened by its Asian side. The split between Russia and China may be indicative of the total reshuffling of forces.

Müller: Politicians in the West tend to overestimate the conflict between China and Russia. This conflict will be short-lived. The development of China along Western lines is actually diminishing the danger of a real confrontation. I don't believe Mao-Tse-Toung's experiment has been defeated or that the debate is over. When one class in China reaches the saturation point, contradictions gain momentum again.

Lotringer: After the "end of ideologies" in the West, more people begin to question the validity of the ideological conflict deliberately played up by the two rival regimes. Capitalism and Socialism may prove to be simply two different ways of controlling the sphere of production and insuring the discipline of work, especially in the post-industrial era.

Müller: I recently met a Russian writer who spent two months working in a kolkhoz somewhere in the Ukraine. After a few days, he devised a new organization of work that would eventually bring better results. He described it to an old peasant who replied: "You know, we don't live just to work. Work takes up a great deal of our lives, so we try to live during our working time, too!" The division of life and work, which is typical of the capitalist organization of production, is over in the East. What authorities here consider to be a weak-

ness in production presents, in fact, a very positive aspect. The division between life and work is bound to disappear.

Lotringer: It may be breaking down in the West as well. Absenteeism is rampant, too, among Italian factory workers. Theoreticians of the Workers Movement, like Mario Tronti, were quick to recognize it as a positive symptom. So, on the one hand, we have a wall separating types of society, but, on the other, both seem to have evolved in a very similar direction.

Müller: At the base though, not on top.

Lotringer: So, maybe the wall or the two parallel tracks will meet somewhere in the infinity of the near future...

Müller: It won't happen from above, from the level of politics. The wall can only be abolished slowly, through basic changes.

Lotringer: What's the relation of people in East Berlin to the West? The West here is paradoxically not outside, but inside the East?

Müller: There's a big difference between the attitudes of people living in East Berlin and those living in Leipzig or in Moscow. East Berliners have a more schizophrenic attitude to the border, to the wall, to the division of the city than people in the interior. Many people in Leipzig would be quite willing to live in East Berlin, but they want to have what the people in West Germany have. You have to realize that the vast majority of our population watches the West German TV program.

Lotringer: Is it accessible to the rest of Germany?

Müller: Only two small areas do not receive it.

Lotringer: How does West German TV affect the population in East Germany?

Müller: The most political part of the program is the advertising. It is political in two different ways. On the one hand, it means accumulating, not unhappiness, but needs.

Lotringer: Creating needs?

Müller: Yes, it's creating needs. But, on the other hand, it is weakening any possibility of building an opposition from the Left. The standards of the dreams here are mostly Western in terms of food, goods and products. This is paradoxically a great factor of stability for our society.

Lotringer: You actually mean that Western fantasies are a stabilizing factor in East Germany?

Müller: Yes.

Lotringer: Because they are produced on the other side of the wall?

Müller: Yes.

Lotringer: In psychoanalytic terms, fantasies are some sort of a frame or window. Variations within the structure of the frame are virtually infinite, but if you want to go through the frame and act out your fantasy, you die. Is that what the wall is for East Germans: a frame?

Müller: It's a good image for it.

Lotringer: But for it to be a stabilizing factor, people shouldn't have the temptation to cross the wall of their fantasy.

Müller: The common attitude here, or the common fantasy, is to go to the West from time to time and to come back. Most people here know that it's easier to live on our side.

Lotringer: Is it really?

Müller: Yes. It is.

Lotringer: How would you account for that?

Müller: You have to work much harder in the West. The whole rhythm of life is much slower here, much more convenient. And social security is far better.

Lotringer: So people here feel they've got the best of two worlds?

Müller: No, no. I don't think people here feel that way. West Germans believe they've got a better deal, and they do have it from their own viewpoint. A majority of the West German population finds its identity in the standard of the "Deutschmark". There's no other national identity in the West. You also need Deutschmarks here if you want to buy other kinds of goods. Our own currency can't be used in special shops. The real danger for us is that the Deutschmark would become our standard as well.

Lotringer: The wall is inside East Germany too. The fantasy is at hand, but do people have equal access to the Western dream?

Müller: I'm now earning money in West Germany and it's transferred here so I get checks for shopping in these special shops. A lot of people must get Deutschmarks through relatives and friends because the Inter-shops are always crowded. There is obviously a kind of schizophrenia here on the economic level.

Lotringer: You don't feel that a segment of the population has access more readily to these goods?

Müller: Functionaries, members of the party or the government have a harder time to get Deutschmarks. They are the underprivileged class in this respect.

Lotringer: Very few people in the West would believe that.

Müller: I think they're wrong, at least as far as the German Democratic Republic is concerned. Maybe our country is special. There is much less corruption among the leading class here than in any other Socialist country. This may be part of the Prussian tradition. There was very little corruption in Prussia. It was always relatively strict.

Lotringer: Prussian identity is now surfacing again in West Germany. Many people feel somewhat uneasy about it since it awakens heavy memories. It also upsets the

wall that separates the two worlds. What do East Germans feel about this Prussian revival? Are they willing to recognize a common bond, a national identity with their counterpart in the West?

Müller: The interest shown in the West for Prussia and for Prussian history is just an effort to take it away from the East. This is the first motive behind the Prussian revival and the countermotive here is to hold on to it, keep it alive for our own purpose. It's the old German brother conflict all over again. The war between brothers, between relatives, is a major theme in German literature. It begins in Tacitus with Arminius standing on one side of the river and his brother on the other side together with the Romans. His brother tries to convince Arminius that the Romans are the best chance for Germany and for civilization. Why fight them? But Arminius denounces him as a slave of the Romans. They start quarreling and throw spears at each other. That's how it all began - an old German situation.

Lotringer: On what side are the Romans?

Müller: The Romans are on both sides!

Lotringer: Do you really believe that the Prussian idea is part of a strategy meant to question East German identity?

Müller: I wrote several plays on German history. The most polemical deals with Prussian history. It is not easy to have it performed here because it's too critical against Prussian or German traditions. So I wouldn't say that reviving Prussian history or even reinstating monuments that have been put away is necessarily a bad thing. People need to have access to their own historical background. The memory of the nation shouldn't be discarded. The best way to kill a nation is to extinguish its memory and its history.

Lotringer: We are at the point where the idea of history has become pretty unclear. Isn't there a danger that history may return in an artificial way, as a pure con-

struction: made-up memories, forged identity, hyper-history? Do you think the idea of Prussia has become hyper-real: the revival of history when history has already disappeared?

Müller: In order to get rid of the nightmare of history, you first have to acknowledge the existence of history. You have to know about history. It would come back in the old-fashioned way, as a nightmare, Hamlet's ghost. You have to analyse it first and then you can denounce it, get rid of it. Very important aspects of our history have been repressed for too long.

Lotringer: In the East?

Müller: Yes. In the West, it is another part of history that's been repressed and still is repressed. Repression is no way to get rid of it.

Lotringer: What's been repressed in the West: is it the Nazi period?

Müller: Yes, for the most part.

Lotringer: And what's been repressed here?

Müller: Mainly the positive aspects of Prussian history. We kept talking only about the negative aspects. There were a lot of illusions about the role of the working class during the Fascist period here.

Lotringer: Official illusions about the anti-fascism of the working class?

Müller: Yes. There is a lot of historical work being done now in this direction.

Lotringer: East Germany has had a definite tendency to throw the blame of fascism on West Germany. Do you think this has to do with the fact that East Germany actually paid the price of the war whereas the West didn't?

Müller: Most people who had something to hide about their past went to the West.

Lotringer: Getting rid of the criminals, you got rid of the crime?

Müller: Yes.

Lotringer: Do you think West Germany is now coming to terms with the repression of its own history?

Müller: I don't think so. The problem with West Germany is that there is still a political vacuum. This vacuum is filled by a silent majority that hasn't really changed its ideas or its opinions on politics, or history, or the past. It just remains silent. The stability of the West German state relies on this silence which remains unbroken, except for a few extremist groups on the left or the right.

Lotringer: When history returned in West Germany, it wore the mask of terrorism.

Müller: Yes.

Lotringer: That terrorism was so extreme in Germany...

Müller: It has to do with its isolation.

Lotringer: Does the fact that terrorism has virtually ceased to be a threat mean that West Germany now has a chance to come to terms with its own history? Do you think the problem is still there?

Müller: You can see it everywhere in West Germany, in the attitude against the Turks or the Greeks or blacks. It's just a continuation of the attitude against the Jews. The minorities are still the target of all hatred and frustration.

Lotringer: You don't have a similar problem in the East?

Müller: Maybe at first. For years, it was very dangerous to say anything against Jews here. It's still dangerous to say anything against blacks living here - working or studying. They are much more privileged here even in terms of money.

Lotringer: Is it another form of guilt?

Müller: It has nothing to do with guilt. It's a sense of solidarity with the weak, the underprivileged, the underdogs.

Lotringer: And you believe this is not mere propaganda, but some deep feeling in the population?

Müller: I don't know if it's a deep feeling but remember what Hegel said: no German can tell a lie very long without believing it. The impact of propaganda is very slow, but it has an impact, even in people who are strongly opposed to the state or to the party. There's a real sympathy toward El Salvador or Nicaragua, in a very complicated way. They identify with Chileans or with the people of El Salvador as people who feel suppressed here. They don't identify with Reagan and with Reagan's politics in El Salvador.

Lotringer: When I went to other countries of the Eastern bloc, I noticed that East Germans assumed somewhat of the same role there as West Germans in the rest of Europe. In other words, they were also considered rich, privileged people.

Müller: In our bloc, only Germany has had a long tradition of industrial work, except maybe Czechoslovakia. There is none in Poland, none in the Soviet Union, none in Bulgaria, none in Rumania. And Hungary is just beginning.

Lotringer: East Germany is to the other countries of the Eastern bloc what West Germany is, say, to Italy.

Müller: Italy is the future of Western Europe because of the stage of the conflicts. It will take ten years for West Germany to get there.

Lotringer: In West Germany, terrorism is a thing of the past. In Italy, it still is a daily occurrence.

Müller: In Italy, there is no silent majority - only a very rich class and a huge mass of poverty and misery.

Lotringer: Do you mean that Germany is much more in keeping with the United States than with any other Western country in Europe?

Müller: There's a big difference between the States and

West Germany. In the States, capitalism produces more free space because the land is so vast that somewhere there are always islands of the Third World, of disorder. West Germany is far more organized. Frankfurt is much more American than New York, like most cities destroyed at the time of the Second World War and rebuilt very quickly. In American cities, you can always find different layers of history. The American South problem is just beginning to be a problem in West Germany. Because of its dependence on foreign workers, West Germany has just begun to experience problems that Americans had to confront a long time ago with the South. In Italy, the structures are close to what exists in the States. The whole of Italy is like New York.

Lotringer: You have free access to the West. Do you feel privileged in this respect?

Müller: Yes, I am privileged.

Lotringer: You don't feel restricted in your ability to travel?

Müller: No.

Lotringer: What do you attribute that to? Has it got to do with the fact that you are a writer?

Müller: Talent is the first privilege and the next privilege is to use it. From the late fifties on, I acquired a certain reputation in West Germany. The authorities here had to deal with this fact.

Lotringer: Was it ever a problem?

Müller: It's always been a problem. With every new play, I have new problems. But, that's normal. The authorities know that I don't have the same opinions and ideas. They're expecting it. As long as I can remember though, I have always tried to be loyal to the German Democratic Republic.

T.S. Eliot's text gives a good idea of the feelings of East German intellectuals brought up with an image, with

a utopia and now living elsewhere. The utopia never became real but they won't be able to forget it.

*All this was a long time ago, I remember,
And I would do it again, but set down
This set down*

*This: Were we led all that way for
Birth or Death? There was a Birth, certainly,
We had evidence and no doubt. I had seen birth and death,
But had thought they were different; this Birth was
Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
We returned to our places, these Kingdoms,
But no longer at ease here, in the old dispensation,
With an alien people clutching their gods.
I should be glad for another death.*

(T.S. Eliot, Journey of the Magi, 1927)

Lotringer: Do you think people here live in utopia?

Müller: No, but the idea of another society remains a source of strength for them. It allows them to survive the miserable way the utopia is implemented.

Lotringer: Can the idea of utopia live side by side with the fantasy of television?

Müller: The fantasy of television is based on the value of money; the utopia in our minds is not. What impressed Walter Benjamin the most when he went to Moscow in 1930, at the beginning of the New Economic Policy, was the division between power and money. Those who had the money didn't have the power. Those who had the power didn't have the money.

Lotringer: That was in 1930...

Müller: Yes, that was the utopia. (He laughs.) There is a danger now that utopia become too tied down to religion.

Lotringer: Do you think utopia can still be grounded historically?

Müller: The problem is that utopia and history are now

growing further and further apart. It has become impossible to envisage utopia within the historical process. Utopia now stands beyond or besides history, beyond or besides politics.

Lotringer: Do you think the West and the East have the same utopia?

Müller: Young people in the West definitely have a similar utopia.

Lotringer: Do both believe it can ever be implemented?

Müller: Both try to live accordingly, but the belief that utopia can be realised here and there in this kind of society keeps diminishing. So they're blindly groping for an alternative - maybe not another society altogether, but a life somewhere outside or besides society.

Lotringer: Is it another symptom of the end of history that people don't want to wait any longer?

Müller: Especially in West Berlin I have the feeling people are waiting for the Day of Judgment. They're waiting for doom more than in our country.

Lotringer: What kind of doom? Is it atomic power?

Müller: It is atomic power. It's also the dangerous situation of West Berlin in case of a conflict.

Lotringer: It may also be a freeing sort of syndrome.

Müller: Their slogan is "no future." If you don't have any future, you want to have the present.

Lotringer: That's the positive side of nihilism.

Müller: It's a very positive attitude.

Lotringer: Is there any future in the East?

Müller: For young couples here, the child comes first, and next comes the car. People have to wait eight years to get a car. This is the image of the future.

Lotringer: Socialist Utopia married to Western consumerism.

Müller: This is the present outlook, and one of my writing problems. I don't have any interest in this way of life, and I can't bring myself to write about it.

Lotringer: Do you have a car?

Müller: I do. It was easier for me to get one. I had to struggle for 20 years, but now I have no more problems. You can say I am privileged compared to most of the people who live here.

Lotringer: Does this allow you to encompass simultaneously the two sides of the wall?

Müller: I like to stand with one leg on each side of the wall. Maybe this is a schizophrenic position, but none other seems to me real enough.

Lotringer: Is this why you're being called "Müller-Deutschland"?

Müller: This is a very personal joke. But there may be some truth in it. I really believe that the "Deutschland" question is a matter of life and death for both sides. I don't think maintaining an American part and a Russian part can be a permanent solution for Germany.

Lotringer: You don't think the separation will ever reach a point of no return?

Müller: The West is waiting for the crisis of the Soviet empire and the East is waiting for the final crisis of capitalism.

Lotringer: And what are you waiting for?

Müller: I'm waiting for the Third World. Both sides are waiting for the Third World. It is the great threat for the West and the great hope for our side.

Lotringer: The reunification of Germany used to be a rightist question. It has recently been taken up by the left.

Müller: It was a left-wing question until the fifties. Then it switched to the right.

Lotringer: Has it switched again?

Müller: Now it has become a delayed question, a question for the ice-box. The hope is that the ice will melt, and the electricity will fail.

Lotringer: Like your elevator this morning? (Both laugh. Müller lives on the 14th floor of a new apartment building...) The Alternative List has included the reunification of Berlin in its program.

Müller: Frankly, I wouldn't like that to happen for the next ten years.

Lotringer: You prefer the separation?

Müller: I believe in conflict. I don't believe in anything else. What I try to do in my writings is to strengthen the sense of conflicts, to strengthen confrontations and contradictions. There is no other way. I'm not interested in answers and solutions. I don't have any to offer. I'm interested in problems and conflicts.

Lotringer: How can you have conflicts and contradictions between times or developments that never meet?

Müller: The "silent majority" here is very interested in Western standards while younger people in the West are moving in our direction. One day, alternatives on both sides will meet. The surface movements - the silent majorities - never will.

Lotringer: Do you really believe the "alternative scene" can have a lasting impact in Germany?

Müller: The main function of alternative movements in the West is to establish in its midst islands of the Third World. West Berlin has become the third biggest Turkish city in the world. In 10 years, West Germany will be a second Turkish or Greek or Italian state. This is a very positive phenomenon. It will prepare the ground for change.

Lotringer: Berlin, London...grandeur and decadence of Western empires. History returns through the back door...

Müller: I visited Moscow for the first time a few months ago. It was a very strange sight. In the elevator of my hotel - a huge building from the Stalinist era - there were people from all the Asian provinces. The whole city looked like a camp of nomads - a Napoleonic camp. It reminded me of the later phase of ancient Rome, ruler of the Greeks, but permeated from the inside by Greek culture.

Lotringer: The American empire seems to manage pretty well its own "nomads". Mexican migrant workers in California, Puerto-Ricans in New York, Cubans in Florida... External exploitation is simply replicated from within. The same goes with the Turks in Germany.

Müller: There is a difference between the two systems: Soviet Russians really succeeded in giving the Asian provinces or nations - maybe not autonomy but often a much higher standard of living than their own. Asian provinces have a better access to knowledge and a far more democratic and sophisticated educational system than in most Western countries. They are working for their own "Aufhebung".

Lotringer: How could we translate that: promotion?

Müller: You continue a tradition and at the same time you give it up. You destroy yourself.

Lotringer: To find yourself at another level.

Müller: Yes.

Lotringer: This is quite a dialectical notion of history. Do you still believe in dialectics?

Müller: This has nothing to do with dialectics. Toynbee used to say that a tree is weakening itself by growing. This is the beginning of decadence.

Lotringer: The achievement of a civilization is at the same time its own dissolution?

Müller: This dissolution is the hope.

Lotringer: Because it may simultaneously dissolve the walls?

Müller: At least it may free the elements that were originally brought together by imperialism.

Lotringer: We may be getting close to the point where the various walls will give way to a lot of smaller ones.

Müller: It's better to have millions of little walls than one or two big walls.

Lotringer: That's what the end of history is about. History was a big wall to be gone through...

Müller: That's a European concept of history - very linear.

Lotringer: The wall of history is totally visible here. Does this free you to envisage other forms of separation?

Müller: One can see the end of history more clearly from here.

Lotringer: The Berlin wall may become the fantasy of history realized, a living monument to a now defunct concept. Or an aesthetic object, like Christo's "Running Fence". Could you envisage it that way?

Müller: Yes, I can.

Lotringer: Did you always put history at the center of your preoccupations as a writer?

Müller: I have always been an object of history and so I try to become a subject. That's my preoccupation as a writer. Drama in Europe has always been linked to history, especially because of its geographical position. Germany has been an object of history, more so than France or Italy.

Lotringer: I spoke recently with Klaus Wagenbach. He thought there has been a definite mutation in Germany, that people have overcome the temptation of violence, the temptation of war - an opinion which is far from being shared by the rest of the world.

Müller: I think it is an illusion.

Lotringer: Do you think the beast is still alive and kicking?

Müller: I'm sure about that. It's just waiting for another opportunity.

Lotringer: That's a very Brechtian idea. Is that why you write for the theatre?

Müller: I still believe German audiences understand only military language. You have to fight them in the theatre - otherwise they don't understand anything.

Lotringer: How effective can the language of the theatre be?

Müller: In our country, theatre allows you to have 500 or 800 people together in one room reacting at the same time, in the same space, to what is going onstage. The impact of the theatre here is based on the absence of other ways of getting messages across to people. Films are not as important either because there's so much control. They also require much more money than the theatre. As a result, theatre here has taken over the function of other medias in the West. I don't believe theatre has as great an impact in West Germany for instance. You can do anything on the stage there, but it doesn't mean anything to the society. Here the slogan of the Napoleonist era still applies: theatre is the revolution on the march.

Lotringer: That's why you chose the theatre as your medium?

Müller: Maybe it was not a choice - it just came out of contradictions and situations in which you can't speak out or feel that you are a subject in your own right. When you are an object of history, you need other figures to talk about your problems. The first image I have from my childhood goes back to 1933. I was four years old. I was asleep. Then I heard some noise coming from the other room and through the keyhole I saw that some men were beating my father.

They were arresting him. The S.A., the Nazis were arresting him. I went back to my bed, pretending to sleep. Then the door opened. My father was standing in the doorway. The two men beside him were much bigger than he was. He was a very small man. Then he looked inside and he said: "Oh, he's sleeping". Then they went away with him. That's my guilt. I pretended I was sleeping. This really is the first scene of my theatre.

Lotringer: The first nightmare of history.

Müller: Yes. My next memory has also to do with my father. I was visiting him in the concentration camp with my mother. It was in 1934 or '35. We were standing outside the gate. He was led to the gate by two guards. He looked very small again. His clothes were too big for him. My mother talked to him through the wire. I couldn't talk. Then he was led away. One of the guards said: "Don't worry. Your father will be home soon". He had a very rosy face. He was wearing a uniform. I still have a problem with uniforms. We went home and later on my mother told me that I talked during my sleep for days or weeks. I couldn't understand why he didn't jump over the fence. The third memory is when he left East Germany. He had problems with Stalinism here.

Lotringer: He was first arrested for being a communist?

Müller: Yes. He left East Germany in 1951 and I met him in West Berlin. He had been put in a camp while he was being questioned by the Allies. They didn't want to acknowledge him or to recognize him as a political refugee because he had been a functionary of the Social Democrats in East Germany. He was suspicious for them too. Then they discovered he had some kind of bacteriae, something he never had before. So he was put in a hospital and isolated. We talked through a glass door. He was standing on one side of the glass and I was standing on the other side. That was the next image.

Lotringer: You didn't follow him to the West?

Müller: No.

Lotringer: Why didn't you?

Müller: I didn't really think about it then. Maybe I identified with the East Berlin or the Russian system more than he did. For the most part, I wanted to be alone. I suppose it was a good way of getting rid of your parents.

Lotringer: Were you trying also to get rid of history?

Müller: There was another memory from 1936 or '37. In school, we had to write an essay on the Autobahn. We were told that the best text would be sent to Berlin. It could get a prize or a medal. I came home. My father was jobless. My mother wasn't home. She was working in a factory. I told my father about the essay. He said: "No problem. You mustn't get the medal. Don't worry." Two hours later he said: "Let's eat", and he prepared a meal. Then he said: "I will help you write it". And he helped me. Then he said: "You must write that it's a good thing the Führer is building the Autobahn because my father, who is jobless, may be able to get a job there". And I wrote that down. That was the experience of treason and of weakness, but another kind of weakness than before. There was a break between us from then on.

Lotringer: Did you get the medal?

Müller: I got a prize.

Lotringer: And your father?

Müller: He got the job with the Autobahn.

Lotringer: Because of the essay?

Müller: Yes. The authorities liked the text. They were looking for some examples that could be used as an alibi, and since I mentioned my father's problem, they gave him the job.

Lotringer: So you repaid your debt through a treason. Is that why you didn't follow in your father's footsteps?

Müller: This is one of the main reasons.

Lotringer: But at the time, this treason occurred through writing.

Müller: Yes.

Lotringer: Did you think at that time of becoming a writer?

Müller: Yes.

Lotringer: Was that your very first text?

Müller: Yes.

Lotringer: But it was the wrong "road".

Müller: Yes.

Lotringer: Were you a communist at that time?

Müller: At least I thought I was. I believed in Communism, but Stalin had nothing to do with it. I learned about Stalinism through my father.

Lotringer: Your father got in trouble with the Nazis because he was a communist, and with the communists because he was anti-Stalinist.

Müller: Then there was the great paradox of his life in the West. He started working for the West German administration. His job was to pay pensions to widows of Nazis, to widows of generals and to the old officers of the Wehrmacht.

Lotringer: Widows of Nazis got a pension?

Müller: According to the law of the Weimar Republic, widows of civil servants like Göring get a pension and a very high one too. It's much more difficult for communists or widows of communists to get a pension in West Germany.

Lotringer: Did you consider it an irony of history that your father had to assume that responsibility?

Müller: Yes.

Lotringer: Did you feel there was some sort of immanent justice?

Müller: Yes. Another retribution.

Lotringer: Your writing about history - is that another way of dealing with the debt?

Müller: My main existence is in writing. The other level of existence is just perfunctory.

Lotringer: When your writing is being performed, does it take another dimension altogether? You mentioned earlier that the theatre, as opposed to fiction, is a very collective phenomenon.

Müller: I have a real difficulty writing prose. I don't believe in literature as a work of art to be read. I don't believe in reading. I couldn't imagine writing a novel.

Lotringer: The essay you wrote on the Autobahn, is it the only piece of prose you ever wrote?

Müller: No, it was the first piece. I've only written very short prose works.

Lotringer: Where does your distrust of prose come from?

Müller: Writing prose you are all alone. You can't hide yourself.

Lotringer: You've got to assume personally the responsibility for your writing?

Müller: I don't think I can write prose in the third person. I can't write: "Washington got up and went to 42nd street".

Lotringer: That was the main objection of Andre Breton and the Surrealists to fiction. They couldn't bring themselves to write: "The Marquise went out at 5 o'clock..."

Müller: I can only imagine writing prose in the first person. Writing drama you always have masks and roles and you can talk through them. That's why I prefer drama - because of the masks. I can say one thing and say the contrary.

Lotringer: You don't want to assume an unequivocal position. Is that why you like to dramatize contradictions?

Müller: I want to get rid of contradictions and it's easier to do it with drama. I had a very strange experience while I was writing a short prose text dealing with the suicide of my former wife. (She killed herself in 1966). First I wrote in the third person: "He came home and he saw..." Then I realized that this was the attitude of a coward, so I switched to the "I": "I came home and saw her...". Another part of the text is a memory from the end of the war. I was a prisoner of war in an American camp in Schwerin. I only stayed there two days. I managed to exchange my ration of meat over the fence for a civilian jacket. Then I put it on and went to the gate. I talked to the American guard and he showed me photographs of his family and children. I talked to him for a while. Soon I was standing on the other side of the gate. We shook hands and I went away. This was the war for me. Then I was alone for a long time. I was just walking through the open country when I met a young German soldier. He was my age, 16. I'll never forget his face. He looked like a hen. He had a hen's face. He was clinging to me. He needed company. He needed a leader. It was terrible. I tried to get rid of him for days. I treated him very badly. It was the first time I ever wanted to kill anybody, just to get rid of him. He was so weak, he was looking at me like a slave. In the text about the suicide of my wife, I tried to write about this experience too. I described the murder of this boy. I didn't actually commit it but in this text, I killed him 3 times. It was a very strange sensation just to write: "I took the spade and I split his head; I saw the blood gushing". It's a very different kind of writing experience than having ten murders in a drama. It's much more personal.

Lotringer: The paradox is that, grammatically speaking, the first person is so personal that anyone can appropriate it. Whoever writes or reads "I" becomes "I".

Müller: For me, the first person is very personal. The

space between I and I is so vast...

Lotringer: ... that you need to dramatize it.

Müller: Yes.

Lotringer: There is a definite relationship between prose and the theatre then. The theatre is an overcoming of prose and prose a repression of the drama of subjectivity. You dramatize subjectivity in history in order to do away with the first person. Does it mean that the thematics of your play is always personal?

Müller: Not on the surface, but there's always something very personal in it. Maybe that's why I don't like to talk about my plays. I don't think a play can be good unless you burn all your intentions in the writing process. So there's no need, no impulse to talk about it. If you talk about your project beforehand you lose your impulse to write it. And after it's finished, it's like talking about a corpse, a dead body. By writing it, I got rid of it.

Lotringer: Are your plays then a way of getting rid of history, rather than talking about it? But "history" is such an abstract word. Your memories of your father, of the war, of the concentration camp, of the American camp, all these walls and fences, are these really the roots of your preoccupation with history?

*Müller: I think so. The confrontation with power, this is history for me as a personal experience. Take my version of Sophocles' *Philoctetes*, for instance. In my own play, I have Philoctetes killed by his friend, Neoptolemos. The argument moves as follows: Philoctetes hates Odysseus. But Odysseus realizes that they need Philoctetes in order to end the Trojan war. He asks Neoptolemos to convince Philoctetes to go along with them. Neoptolemos doesn't want to lie so he tells Philoctetes that he's been commissioned by Odysseus. Philoctetes misunderstands Neoptolemos' motives and the prospect of an agreement between Philoctetes and Odysseus vanishes. Philoctetes wants to kill Odysseus, but Neoptolemos ends up killing Philoctetes. Odysseus tells him*

then that Philoctetes' corpse is just as good as the living body. He shows the corpse to the troops of Philoctetes and he tells them that he was killed by the Trojans when they realized they couldn't persuade him to fight with them.

Lotringer: So Odysseus is the power of the State and his cunning is inherent to this power.

Müller: These are three attitudes to history, to politics: Odysseus is the pragmatic one and Neoptolemos is the innocent. He kills because he is innocent. Philoctetes is beyond history because he is the victim of politics.

Lotringer: The innocent always ends up with dirty hands.

Müller: Yes.

Lotringer: Were you playing the innocent when you worked on the Autobahn essay?

Müller: I think so, yes.

Lotringer: That's why you had to clean your hands by writing drama?

Müller: Yes.

Lotringer: If the problem with history is very much a problem with power, should one assume that history is finished?

Müller: Power is getting to be more and more spectacular and unreal. It becomes power-play. Its theatrical elements are increasingly clear. Nobody's really got power anymore and this is something you can play around with.

Lotringer: The representation of power is more and more divorced from actual power.

Müller: It's more and more an empty frame. It doesn't carry any content anymore. It's just like a tennis match.

Lotringer: Power now is being internalized. It is in people's heads. By the same token it has become democratic. How can you work out such a modern conception

of power through antiquity, through a thematics that refers to a more traditional conception of the state and a cunning deliberation on the part of the statesman, Odysseus?

Müller: In my version of the play, the Trojan war is just a sign or image for the Socialist revolution reaching the stage where it ends up in stagnation, in a stalemate situation. Odysseus didn't want to enter the war; he was compelled to do so. Nobody really wanted it but now they are all in it and the only way out is to go deeper into it in order to put it to an end. There is no ideology anymore but you can't end the war without destroying the enemy.

Lotringer: How does this relate precisely to the Socialist revolution?

*Müller: A student from Göttingen was writing his dissertation on my version of *Philoctetes*. He came to East Berlin to ask me a few questions. He sat down and he took a small piece of paper out of his socks. Then he read his questions. One of them was why the rocks on Lemnos where Philoctetes was isolated, were red. He had found out - I didn't know it - that Trotsky's first exile was spent on an island near Turkey known for its red rocks. That was why he had hidden the paper in his socks. He was afraid that mentioning Trotsky would be a problem at the border. He read the play as a reference to a situation where Stalin needs Trotsky's help again and tries to persuade him to come back. But Trotsky doesn't want to return, he has grown beyond that. The student didn't know that I wrote the play about the stalemate situation of Soviet Socialism, and more generally about the Russian revolution in the context of world revolution. Lenin's idea that the German revolution was near because revolution was bound to happen first in industrial countries didn't prove true. The German revolution failed and he had to give up on the idea of revolution or implement it in one country only. And since there was no other object, it meant colonizing your own population.*

Lotringer: That was the beginning of the dilemma. Does it mean that as long as blocs exist, they are going to block the evolution of history? Does it mean that history will exist as long as blocs exist? Your hope, I understand, is that each bloc will eventually crumble from inside.

Müller: I think the existence of blocs and the way the blocs understand themselves, the identity of the blocs, is based on the illusion of history.

Lotringer: Oppositions always play in a conservative way. In other words, history is conservative.

Müller: A critic saw in my last plays an attack on history, the linear concept of history. He read in them the rebellion of the body against ideas, or more precisely: the impact of ideas, and of the idea of history, on human bodies. This is indeed my theatrical point: the thrusting on stage of bodies and their conflict with ideas. As long as there are ideas, there are wounds. Ideas are inflicting wounds on the body.

Lotringer: Ideas produce dead bodies. As long as you have history...

Müller: ... you have victims.

Lotringer: There are three historical roles: the role of the cunning, pragmatic statesman, the role of the innocent killer, and the victim who is part of and plays his role in, history. I don't think there is a choice to be made between the three.

Müller: No, there is no choice. My choice is outside the play.

Lotringer: Innocence is not such a good position either. The guilt of the killer is incommensurate to the deed. Do you think Germany is now playing the part of the innocent?

Müller: This may be too idealistic a point of view. In the 20s, someone found out that the trash of steel produc-

tion could be used for other industries. Several stages of steel production were therefore linked to cokerries, etc. However, this could only work at a certain level of output. When the crisis diminished the level of output, war became a necessity. The turning point in German pre-fascist history occurred in 1932. The chief managers of the German industries met in Düsseldorf and Hitler made his famous speech, which really was a Marxist speech. He declared that the living standards of the white race can be improved only if the living standards of the other races decreased. You cannot hold this position by economics means only, he said. You need military means as well. They understood perfectly this kind of language, and he got the money he needed for the war. This was the last bulwark against socialism.

Lotringer: Hitler was no innocent. But he turned Germany into a nation of killers. Do you think Germany can only dare face its own past through the mask of Greek culture?

Müller: I wouldn't want to write another antique play or adaption now. In the early sixties, however, you couldn't write a play on Stalinism. You needed this kind of model in order to confront the real questions. People here understand it very quickly. But maybe in the West it just reads like a strange story, a mere version of the antique drama. Obviously, this could be a problem.

Lotringer: On the other hand, using the Greeks to talk about a contemporary situation has quite a venerable tradition. What is it about East Germany that you have to go back to the Greeks in order to talk about the present?

Müller: There are two reasons. One is ideological. At the time of the antique drama, Greek society still relied on the laws of the clans. The step from the clan to the city, to the "polis" marked the beginning of the class society. Now East Germany's goal is to put an end to this kind of society. So the two turning points can be related ideologically in our minds. The other reason I'll borrow from Goethe's diary at the time he was writing

Iphigenia. Working people, he says, are dropping from hunger, but I have to write *Iphigenia*.

Lotringer: So your problem isn't that history is finished, but how to be finished with it.

Müller: Yes.

Lotringer: Is it paradoxically a positive factor for you, as a dramatist, to write and to be performed in a country where things cannot be as explicitly discussed as in the West? Is that an intrinsic part of the mask?

Müller: There's a remark by Hölderlin (I'm always trying to use quotations) on the function of drama at the time of Sophocles. Words should take effect, Hölderlin writes. Words are murder. A text has two levels of transmission: one is information, the other, expression. The expression is much stronger here and words are much more effective here than in the West because information is repressed. Here words aren't just a vehicle for information, you derive information from expression. This is a better situation for drama. When I am in the West for any extensive period of time, I become aware of the inflation of information. Nobody can possibly read the newspaper in one day. Reading a newspaper is a full-time job. And when you do it, you don't really get any information because there is so much of it. There is no selection. This is a way of misinforming people by informing them.

Lotringer: You inform people to death, but information is divorced from expression.

Müller: Here, on the other hand, it's quite simple. If you take the East German daily paper, you know what's important. On the first page, it is here. The key line is there. The name is important here, but not there...

Lotringer: In other words, everything being strictly codified, you feel this opens up a range of expression virtually unknown elsewhere. How does this affect the reception of your plays in the West?

Müller: The question has more to do with the aesthetic quality of this type of theatre. It is powerful because it doesn't belong to this world of decadence. It comes from the ancient world. It belongs somewhere else.

Lotringer: Your prose has a "wooden", a massive quality about it.

Müller: Maybe it's because the pressure of the experience is much stronger here than in the West.

Lotringer: Do people in the East immediately understand that you are writing under a mask?

Müller: They can easily recognize, see or feel the silence between words, between sentences. They know what is going on between the words. They bring in their own experience. People in the West don't. For them it's just an empty space.

Lotringer: So the reading is much more active here; much more aesthetic and distant in the West.

Müller: Yes.

Lotringer: Can you estimate in advance, when you write, the weight of this silence or are you surprised after the fact by the power of allusion of your plays?

Müller: It's always a surprise. When I'm writing, I don't see clearly the gap between sentences or between words. When I write, it's just one text. I only notice this silence weeks or months later when I read it, or when it's being performed. That's why I'm always in a difficult situation when I'm forced to interpret my own writings. I write more than I know. I write in another time than the one I'm living in.

Lotringer: Where are you writing from? Is it the time of Odysseus or the time of Philoctetes?

Müller: I think I'm in the time of Philoctetes, although I can't stand to live in that time. Heinrich Mann said of his brother, Thomas Mann, that since he wrote *Buddenbrooks*, he never saw him suffer anymore. Here I have

the reputation of being a pessimist. I am mainly accused of having a pessimistic attitude towards history. I never understood that because in life I have no problems. The problems are in my writing, not in my life.

Lotringer: The other day you told me that when you write it's some sort of a black box.

Müller: A black space. I don't like to have detailed concepts. I don't want to know the plot before I find it. I never look for a plot. I find it before I look for it. That's what I like about writing: it's a risk, an adventure, an experience. When I'm finished with it, then I can think about it but that's quite another thing altogether.

Lotringer: History, then, is not something you can connect to in a personal way. It's by writing yourself out that you have an immediate access to history.

Müller: Yes.

Lotringer: What about narratives we discussed earlier? It may not be at this level that you're writing, but if you didn't have the experience of history at such a personal level then your writing would probably be very different.

Müller: There's one definition of the theatre by Gertrude Stein that I like very much. Writing for theatre means that everything that's going on during the writing process belongs to the text. When you write prose you have to sit down a while and just write but drama you can't write sitting. It's more body language than prose.

Lotringer: (abruptly) The fact that you keep quoting people, is that another way of using masks?

Müller: Maybe. (He laughs).

Lotringer: Both the quoting and the drama are in some sort of a relationship. After all, Sophocles also is a quotation.

Müller: Yes.

Lotringer: Is that the way you deal with subjectivity?

Müller: Yes.

Lotringer: From one play to another do you think anything ever gets solved?

Müller: No.

Lotringer: Your relationship to your own history, or to history - is it something that's affected by your own writing?

*Müller: The first preoccupation I have when I write drama is to destroy things. For thirty years Hamlet was a real obsession for me, so I tried to destroy him by writing a short text, *Hamlet-Machine*. German history was another obsession and I tried to destroy this obsession, this whole complex. I think the main impulse is to strip things to their skeleton, to rid them of their flesh and surface. Then you are finished with them.*

Lotringer: You prefer body language, but you don't like corpses to putrify. Actually, it's an attitude you often find in "primitive" societies. They eat the body of the deceased because they want the bones to be clean. Do you find that theatre has primitive roots?

Müller: The formula for theatre is just birth and death. The effect of theatre, its impact, is the fear of change because the last change is death. There are two ways to deal with this fear: as comedy, by deflating the fear of death; and as tragedy, by elevating it.

Lotringer: To go back to Philoctetes - it means that even when you're dead you're not rid of history. Death itself can be used. Death is a process and it's only when you get to the bone that you lose the identity that can still be used for all too human purposes.

Müller: I was very astonished when I talked to Klaus Michael Grüber. He said he would like to perform not one of my plays (he doesn't like plays) but one of my poems. The content of this poem is as follows: I'm

coming back from some foreign country to Berlin; I take a taxi from the airport and I'm looking at this dead city of Berlin. For the first time I feel the need or the desire to take out my dead wife from her grave and to look at what is left of her. I want to see the bones I never saw before. It's very typical too that Grüber wanted to do that.

Lotringer: So the trouble with history is...

Müller: that it's covered with flesh and skin, surface. The main impulse is to get through the surface in order to see the structure.

Lotringer: But you first have to take the body out of the grave. You have to bring it in the open. You have to lay bare the bones of history in order to make sure that history is dead.

Müller: Yes.

Lotringer: In "primitive" societies, the dead are very much a part of life. They still belong to the tribe. They don't have to haunt the living to death because they never cease to communicate with them. Our societies, on the other hand, are based on the repression of death. This repression has to be dealt with, especially in Germany where death and history have become so indistinguishable that history could only return in terror as a bringer of terror and death. So maybe what you do with the theatre is to make sure that death is a part of life again so that the putrescent body of history stops infesting German life.

Müller: I like very much a sentence from the papers of a Jewish boy who lived in Warsaw, in a ghetto. The papers were found after the war. The boy was killed; he was 11 or 12 years old. The sentence was: "I want to be a German". I think it relates to your remark. Now that he was living in danger, living in daily confrontation with death, he wanted to be on the other side. He wanted to be a German. By redistributing death, he was trying to repress the fear of death.

Lotringer: Can you be a Jewish boy?

Müller: No, it's too late.

Lotringer: But you believe this is a very German problem?

Müller: Yes, I do.

Lotringer: I was very struck yesterday, talking to a pop star, Annette Humpe, by the fact that there's an incredible amount of ambivalence on the part of Germans in relation to their own country. There's a feeling, especially among the young generation, that they have to deal with something that they don't quite feel responsible for but don't quite know how to get rid of.

Müller: Responsibility?

Lotringer: We call it history. Do you also feel this kind of ambivalence toward German culture? Do you feel that there is something inherent in it that led to the terror of Nazism and to the extermination of the Jews? The fact that you mentioned the ghetto - is it something that's very much a part of your silences?

Müller: In one of the issues of your magazine - I think it was *Nietzsche's Return* - there is an anecdote whose source I couldn't find, although I don't think it was an invention. It was a story about a student who leaves in the middle of a lecture given by Hegel. He said he couldn't stand it anymore because suddenly he got the feeling that death was speaking. The consequence of this radical way of thinking, of thinking in logical terms, has something to do with the concentration camps. This is the negative aspect of going through to the bones. This is still a German problem.

Lotringer: Being Jewish myself, I was on the side of the Jewish boy. I never wanted to be a German though.

Müller: You haven't lived in a ghetto.

Lotringer: My parents came from Warsaw. When I came back to Berlin, (I was here exactly 20 years ago just a few days before the wall was built), I was surprised,

even somewhat worried, not to feel any sort of hostility towards Germany. It was as if the dead had been buried as far as I am concerned. I felt, however, that they hadn't been buried for the Germans, especially among some writers I happened to meet or read, like Peter Brückner, Thomas Schmidt or Klaus Wagenbach. I felt these were the innocents. And it made me very uneasy because I felt the type of humanist discourse they hold is still a product of guilt. And, being Jewish myself, I just don't want to have to deal with guilt anymore. I felt on the contrary close to the new generation of Germans, and I am indeed a German in this respect: I don't want to have to live with guilt, not for fear of death but because I think guilt has to be overcome somewhere.

Müller: Yes, because guilt produces crime.

Lotringer: That's right, and I believe that's exactly what you're attempting to do with your writing: going back to the bones of German history to make sure that crime is not lying dormant in guilt and repression.

Müller: Yes.

Lotringer: Do you feel that there is a real difference in this respect between the two Germanies? Do you feel paradoxically that your cleaning up the dead body of history could have been done only from the East - not so much in reference to East Germany but rather in relation to West Germany? Is that why you're called: "Müller-Deutschland"?

Müller: There is a certain truth in that expression: I never thought about it before but I'm sure that for West Germans, even for West German writers, there are layers of surface - so thick that it's very difficult to get through to the bones or to the structure. The surface here is quite thin, maybe because of the economical weakness of this system, of this industry compared to West German industry. So it's much easier here to get a grip on the essential problems and questions.

Lotringer: In the East your silence is filled in a certain

way but it may paradoxically address a discourse of the West in a much more virulent way.

Müller: Quotation again. It's from Ezra Pounds poem *Exile's Letter*: "What is the use of talking and there is no end of talking, there is no end of things in the heart." I think there's too much talking in the West. There's too much murmur, thick layers of murmur. The plays of Botho Strauss, *Big and Little* for instance - it's just murmur.

Lotringer: It's a cover up?

Müller: Yes.

Lotringer: It adds a layer to the grave?

Müller: Yes.

Lotringer: You mentioned the other day that a line in one of your plays was read as an allusion to the Polish situation. This may be important for people here, but it is a very literal way of filling the silence. A very deep silence can be full of words.

Müller: Sixteen years ago, I wrote a play on the problems of industrial workers. It was only produced here last year. It deals with the strikes and the problem of the wall since the time of the play is '61 - the year when the wall was built and the border closed. The authorities were afraid of the impact of the play and so was the management of the theatre. Everything depended on the reaction of the public. There's one situation in the play when a party functionary from the center of the city comes to the construction site. He attacks very harshly the local party functionary for being too close to anarchist tendencies that exist among construction workers. He asks him to dismiss a worker well-known for his anarchism. "I won't dismiss him" answers the local representative of the party, "because he's important here and he's a good worker". Then the worker comes and his first sentence to the party functionary is: "My congratulations for the building of the wall. You have won

one round, like in a boxing match. But it was a blow under the belt. If I had known that I was building my own prison here, I would have blown up every single wall with dynamite."

And this is a very strange sentence to have right on the stage. At this point the fate of the performance depended entirely on the reaction of the public. If they had applauded or laughed to this sentence, the whole performance would have been in danger. But there was just silence, a very long silence.

They had recognized the power of silence.

This is a quality of the audience. They knew that they shouldn't react. So the performance went on.

Berlin 1981

Mauern

Gespräch mit Sylvere Lotringer

Lotringer: Sie leben in Ostberlin, aber Sie sind in der ungewöhnlichen Lage, ungehindert in den Westen reisen zu können. Wieviel Mauer ist zwischen Ost und West?

Müller: Wenn ich vom Übergang Friedrichstraße zum Bahnhof Zoo in Westberlin fahre, fühle ich einen großen Unterschied, einen Unterschied von Zivilisationen, von Epochen, von Zeit. Es gibt da verschiedene Zeitebenen, verschiedene Zeit-Räume. Man fährt da wirklich durch eine Zeitmauer.

Lotringer: Ich befragte gestern ein paar deutsche Freunde über Ostberlin, und sie sagten: "Wir lieben es. Es ist, als ob man in die Fünfziger Jahre zurückginge."

Müller: Die meisten Leute, die von West- nach Ostberlin kommen, stellen Vergleiche auf einer horizontalen Ebene an. Das funktioniert nicht. Das Problem ist das Elend des Vergleichens. Man kann die Dinge nicht einfach so vergleichen.

Lotringer: Ostberlin ist also eine Sache für sich?

*Müller: Mich hat die Bemerkung eines jungen Mannes beeindruckt, der einen Aufsatz über meine Arbeit schrieb. Was ihn am meisten interessierte, sagte er, war dieses Problem der anderen Zeit. Er erinnerte sich, daß er nie ganz verstanden hatte, weshalb es der deutschen Wehrmacht im zweiten Weltkrieg nicht gelang, in Moskau einzudringen. Sie stand einfach da und konnte nicht weiter. Er glaubte nicht an militärische oder strategische Gründe. Er glaubte nicht an geographische Gründe. Er glaubte nicht an ideologische Gründe. Es gab da einfach eine Zeitmauer. Die Wehrmacht war nicht auf dem selben Gleis. Das ist das wirkliche Problem. Vor ein paar Jahren bat mich *Le Monde* in Paris, etwas über die kulturelle Situation in Ostberlin zu schreiben. Ich versuchte, sie dem französischen Publikum zu erklären, und das war nicht leicht. Dann fiel mir eine Bemerkung von Ernst Jünger ein. Er sagte, man kann die Differenz von zwei Erfahrungen nicht diskutieren. Es gibt eine andere Bemerkung von Viktor Sklovsky, einem der russischen Formalisten. Er schrieb, in Eisensteins *Oktober* wird das Ende der Warengesellschaft Bild. Viele meiner Freunde sind in den Westen gezogen - Schriftsteller vor allem. Sie versuchten dort zu schreiben, aber das ist wirklich ein Problem. Leute, die hier aufgewachsen sind, haben zumindest ein Bild von*

oder eine Hoffnung auf eine andere Gesellschaft, eine andere Art zu leben. Dieses Bild verbindet sich mit dem Ende der Warengesellschaft. Im Westen ist diese Welt in voller Blüte, und daran kann man sich nie ganz gewöhnen. Man kann das Bild einer anderen Welt nie ganz vergessen. Das wird ihre Schizophrenie, wenn sie sich dazu entschließen, im Westen zu leben.

Lotringer: Und Sie fühlen sich nicht auf dieselbe Weise schizophren?

Müller: Vielleicht bin ich auch schizophren, aber ich möchte nicht in einem anderen Zeitalter leben mit dem Bild von dem, was ich für ein neues Zeitalter halte. Vielleicht wird dieses neue Zeitalter nie kommen, aber es existiert als Utopie.

Lotringer: Der Westen hat auch seine eigene Utopie. Glauben Sie, daß die DDR etwas mit der westlichen Utopie einer sozialistischen Gesellschaft zu tun hat?

Müller: Nein, die können Sie hier nicht finden, aber Ihre Vorstellung hat hier trotzdem eine Realität als Programm. In den Fünfzigern versuchten die Leute sich zu überzeugen, daß die Realität das Programm sei, aber im Westen gibt es keine andere Utopie. Es gibt keine rechte Utopie. Utopie ist immer links.

Lotringer: Wenn das Leben in Ostberlin oder in der DDR sich vom Leben im Westen so sehr unterscheidet, wie würden Sie es dann definieren, besonders als Schriftsteller?

Müller: Alles, was man im Osten schreibt, ist für die Gesellschaft sehr wichtig, oder die Gesellschaft glaubt, daß es sehr wichtig ist. Man hat es hier schwer, etwas zu publizieren, weil alles eine so große Wirkung hat. In der Bundesrepublik hat man keine Schwierigkeiten, publiziert zu werden, außer wenn es sich um etwas handelt, das mit Terrorismus zu tun hat. Das ist das westdeutsche Tabu.

Lotringer: Sie meinen, in Westdeutschland kann man fest alles publizieren, weil es keine Wirkung hat?

Müller: Es gibt da eine künstliche Freiheit, einen künstlichen Freiraum für Ideologie, für die Künste und für Literatur. Die Künstlichkeit dieser Freiheit beruht auf der Tatsache, daß Westdeutschland nicht funktionieren könnte, wenn nicht Ausländer, Leute aus dem Süden, aus armen Ländern, die Dreckarbeit oder die Dienstleistungen machen würden. Und deshalb haben sie im Westen ein enormes Problem mit dem Süden. In unseren Ländern, in unserem Block, haben wir eine Art Osmose mit der Drit-

ten Welt. Rußland ist nur ein ganz kleiner Teil der Sowjetunion. Seine Bevölkerung ist im Verhältnis zu den asiatischen Republiken, den asiatischen Regionen, geradezu minimal. In der Sowjetunion gibt es viel mehr Dritte Welt als in den Vereinigten Staaten. Nirgends in der weißen Welt, nicht einmal in New York oder Los Angeles, findet man diese Art Osmose mit der Dritten Welt. Es gibt da eine Zeile von Jim Morrison: "Leb mit uns in den Wäldern Asiens..."

Lotringer: Und Sie glauben, daß die Osmose in der Sowjetunion tatsächlich gelingt?

Müller: Ich glaube, ja. Die Änderungen oder Reformen, die in unseren Ländern nötig sind, hängen sehr von der Entwicklung der Dritten Welt ab. Das ist wie ein großer Wartesaal, in dem alles auf Geschichte wartet. Und Geschichte ist jetzt die Geschichte der Dritten Welt mit all den Problemen von Hunger und Überbevölkerung.

Lotringer: Glauben Sie, daß es zwischen dem Westen (Rußland jetzt eingeschlossen) und der Dritten Welt auch eine Zeitmauer gibt?

Müller: Für mich gibt es nur eine Definition von Kommunismus - Chancengleichheit. Das bedeutet, es muß eine gemeinsame Geschichte geben. Und wenn es eine gemeinsame Geschichte gäbe, wäre die alte Vorstellung von Geschichte vorbei, erledigt. Jacopetti, ein ganz rechter Dokumentarist, hat einen Film gemacht über einen Flugzeugabsturz in Australien. Es stürzte in der Wildnis ab und die Eingeborenen sahen es. Sie hatten bis dahin nie ein Flugzeug gesehen. Sie studierten es also und versuchten, es mit Holzstücken zu rekonstruieren oder zu kopieren. Dann sprachen sie ihre Gebete und führten verschiedene Rituale und Tänze aus. Sie beteten das Flugzeug an und erwarteten, daß es fliegt. Das war ein gutes Bild für die verschiedenen Ebenen von Denken, von Zivilisation. Das ist die Welt, in der wir leben, eine Welt mit solchen Standardunterschieden.

Lotringer: Die Berliner Mauer ist also nicht die einzige Mauer. Es gibt eine ganze Menge anderer Mauern.

Müller: Was ich daran mag, ist, daß sie ein Zeichen ist für eine reale Situation, für die reale Situation, in der die Welt sich befindet. Und hier haben Sie es in Beton.

Lotringer: Sie meinen, es ist besser, wenn das sich so deutlich ausdrückt, als wenn es sich in den Köpfen der Leute verbirgt?

Müller: Ja.

Lotringer: Denn es ist auch in den Köpfen der Leute.

Müller: Ja.

Lotringer: Glauben Sie, daß nur noch die Dritte Welt in der Geschichte ist? Glauben Sie, wir leben noch in der Geschichte?

Müller: Es gibt zwei Ideen oder Konzepte von Geschichte. In Westeuropa gibt es keine Geschichte mehr. Das europäische Geschichtskonzept ist erledigt.

Lotringer: Es gibt keinen Fortschrittsglauben mehr?

Müller: Im Westen kann es keinen Fortschritt geben. Die Frage ist einfach, wie man bewahrt und nicht verliert, was man hat. Das ist die einzige Arbeit des Westens.

Lotringer: Das ist der Nullpunkt der Geschichte. Vielleicht ist es uns endlich gelungen, die Geschichte loszuwerden. Meinen Sie, daß die Dritte Welt sich noch in einer bestimmten Richtung entwickeln muß? Nimmt sie noch am Klassenkampf teil und an dem Kampf – wovon Sie gerade sprachen – um Chancengleichheit? Jean Baudrillard spricht vom Ende der Politik oder vom Ende der Geschichte. Finden Sie diese Idee zutreffend? Können Sie damit etwas anfangen?

Müller: Ja. Ich finde sie sehr interessant, obwohl sie nur französische Theorie ist. Sie betrifft nur einen Aspekt des Problems. Michel Foucault hat geschrieben, das Hauptthema oder die Hauptarbeit des europäischen Denkens seit dem 18. Jahrhundert war die Frage der Revolution. Jetzt, sagt er, stellt sich eine neue Frage: Welche Revolution ist welchen Preis wert?

Lotringer: Ist Revolution etwas, was wir uns noch wünschen können?

Müller: Ja. Das ist freilich eine sehr privilegierte Frage. Sie wird von einem sehr privilegierten Standpunkt, von einer sehr privilegierten Position aus gefragt. Man kann sich diese Frage nicht leisten, wenn man nichts zu essen hat.

Lotringer: Sie betrifft die Dritte Welt nicht.

Müller: Nein.

Lotringer: Können wir von einer anderen Mauer sprechen, die die Dritte Welt von einer westlichen Zivilisation trennt,

die einen Teil des Ostblocks einschließt? Ist diese Trennung heute dauerhafter als eine Trennung zwischen Ideologien?

Müller: Die Trennung zwischen Ideologien ist nicht sehr wichtig. Wichtig ist die Differenz der Interessen oder Bedürfnisse. Das westliche Paradies konstituiert sich aus der Hölle für die Dritte Welt. Wir leben in der Tat in etwas, was Sie neulich "Limbo" nannten. Das ist eine ganz andere Situation. Wenn ich von Asien spreche, klingt das vielleicht sehr poetisch, aber ich glaube, da ist eine ganze Menge Wahrheit drin. Europäische Politik oder Geschichte fußt auf dem Vaterprinzip, dem paternalen Prinzip. Ich sehe in Asien das Aufgehen des mütterlichen Prinzips. Vielleicht gibt es eine Differenz innerhalb der Ideologien. Ideologien sind nur Masken.

Lotringer: Die Dritte Welt hat noch mehr Boden unter den Füßen, während der Westen sich auf die Gesetze stützt?

Müller: Das könnte man so sagen.

Lotringer: Als Sie sagten, es gäbe eine Zeitdifferenz oder zwei verschiedene Zeitgleise, implizierten Sie da, der Ostblock sei Asien näher?

Müller: Sehen Sie nur auf die Landkarte. Rußland hat ein Extrabein auf dem Boden.

Lotringer: Es hat zwei Beine?

Müller: Mehr.

Lotringer: Viele politische Denker im Westen meinen, daß Rußland von seiner asiatischen Seite bedroht wird. Der Bruch zwischen Rußland und China könnte eine völlige Umverteilung der Kräfte andeuten.

Müller: Politiker im Westen haben eine Neigung, den Konflikt zwischen China und Rußland zu überschätzen. Dieser Konflikt wird kurzlebig sein. Die Entwicklung Chinas nach westlichen Richtlinien vermindert gerade die Gefahr einer echten Konfrontation. Ich glaube nicht, daß Mao Tse Tungs Experiment widerlegt oder daß die Debatte beendet ist. Wenn in China eine Klasse den Sättigungspunkt erreicht, gewinnen die Widersprüche wieder Kraft.

Lotringer: Seit dem "Ende der Ideologien" im Westen beginnen mehr Leute die Gültigkeit des ideologischen Konflikts in Frage zu stellen, den die beiden rivalisierenden Regime

bewußt hochspielen. Kapitalismus und Sozialismus können sich einfach als verschiedene Arten erweisen, den Produktionsbereich zu kontrollieren und die Arbeitsdisziplin sicherzustellen - besonders in der nachindustriellen Ära.

Müller: Ich traf kürzlich einen russischen Schriftsteller, der zwei Monate auf irgendeinem Kolchos in der Ukraine gearbeitet hatte. Nach ein paar Tagen dachte er sich eine neue Arbeitsorganisation aus, die zu besseren Resultaten führen sollte. Er erklärte sie einem alten Bauern, der ihm antwortete: "Wissen Sie, wir leben nicht nur, um zu arbeiten. Die Arbeit nimmt einen so großen Teil von unserem Leben ein, also versuchen wir auch während unserer Arbeitszeit zu leben!" Die Trennung von Leben und Arbeit, die für die kapitalistische Produktionsweise typisch ist, ist im Osten vorbei. Was die Regierenden hier als eine Schwäche in der Produktion ansehen, stellt in Wirklichkeit einen sehr positiven Aspekt dar. Die Trennung zwischen Leben und Arbeit wird verschwinden.

Lotringer: Sie bricht vielleicht auch schon im Westen zusammen. Unter italienischen Fabrikarbeitern ist "unentschuldigtes Fernbleiben" verbreitet. Theoretiker der Arbeiterbewegung wie Mario Tronti erkannten das schnell als ein positives Symptom. Wir haben also einerseits eine Mauer, die verschiedene Typen von Gesellschaft trennt, auf der anderen Seite aber scheinen beide sich in einer sehr ähnlichen Richtung entwickelt zu haben.

Müller: An der Basis, nicht oben.

Lotringer: Vielleicht wird also die Mauer... oder die zwei parallelen Gleise treffen sich irgendwo im Unendlichen der nahen Zukunft...

Müller: Das wird nicht von oben kommen, von der Ebene der Politik. Die Mauer kann nur langsam abgebaut werden, durch Änderungen an der Basis.

Lotringer: Was für ein Verhältnis haben die Leute in Ostberlin zum Westen? Der Westen ist hier paradoxerweise nicht außerhalb, sondern innerhalb des Ostens.

Müller: Es gibt da einen großen Unterschied zwischen den Haltungen von Leuten in Ostberlin und in Leipzig oder Moskau. Ostberliner haben eine mehr schizophrene Haltung zur Grenze, zur Mauer, zur Teilung der Stadt als Leute

im Landesinneren. Viele Leute in Leipzig würden sehr gern in Ostberlin wohnen, aber sie wollen das haben, was die Leute in der Bundesrepublik haben. Sie müssen wissen, daß die große Mehrzahl unserer Bevölkerung das westdeutsche Fernsehprogramm sieht.

Lotringer: Kann man es im Rest von Deutschland sehen?

Müller: Nur zwei kleine Gebiete können es nicht empfangen.

Lotringer: Wie wirkt das westdeutsche Fernsehen auf die Bevölkerung der DDR?

Müller: Der politischste Teil des Programms ist die Werbung. Sie ist auf zwei verschiedene Weisen politisch. Auf der einen Seite bedeutet sie die Akkumulation - nicht von Unzufriedenheit, sondern von Bedürfnissen.

Lotringer: Sie schafft Bedürfnisse?

Müller: Ja, sie schafft Bedürfnisse. Auf der anderen Seite schwächt sie jede Möglichkeit, eine linke Opposition aufzubauen. Der Standard der Träume ist überwiegend westlich, was Lebensmittel, Waren und Produkte angeht. Das ist paradoxerweise ein großer Stabilitätsfaktor in unserer Gesellschaft.

Lotringer: Sie meinen tatsächlich, daß westliche Fantasien ein Stabilitätsfaktor in der DDR sind?

Müller: Ja.

Lotringer: Weil sie auf der anderen Seite der Mauer hergestellt werden?

Müller: Ja.

Lotringer: In psychoanalytischer Sicht sind Fantasien eine Art Rahmen oder Fenster. Innerhalb der Struktur des Rahmens sind nahezu unbegrenzte Variationen möglich, aber wenn man durch den Rahmen hindurchgehen und seine Fantasien verwirklichen will, stirbt man - ist es das, was die Mauer für die Ostdeutschen ist: ein Rahmen?

Müller: Das ist ein gutes Bild.

Lotringer: Aber wenn sie ein stabilisierender Faktor sein soll, sollten die Leute nicht versucht sein, durch die Wand ihrer Fantasie zu gehen.

Müller: Die allgemeine Haltung hier, oder die allgemeine Fan-

tasie, ist, von Zeit zu Zeit in den Westen gehen und wiederkommen. Die meisten Leute hier wissen, daß das Leben auf unserer Seite leichter ist.

Lotringer: Ist es das?

Müller: Ja.

Lotringer: Wie erklären Sie das?

Müller: Im Westen muß man viel härter arbeiten. Hier ist der ganze Lebensrhythmus viel langsamer, viel bequemer. Man ist sozial abgesichert.

Lotringer: Die Menschen hier finden also, daß sie die Vorteile beider Welten genießen?

Müller: Nein, nein. Ich glaube nicht, daß die Leute hier das so sehen. Die Westdeutschen meinen, daß sie das bessere Los gezogen haben, und von ihrem Standpunkt aus gesehen haben sie das auch. Die Mehrzahl der westdeutschen Bevölkerung findet ihre Identität im Standard der Deutschen Mark. Im Westen gibt es keine andere nationale Identität. Auch hier braucht man Westmark, wenn man bestimmte Waren kaufen will. Es gibt hier Läden, in denen unsere eigene Währung nicht gilt. Die eigentliche Gefahr für uns ist, daß die Westmark auch unser Standard wird.

Lotringer: Es gibt die Mauer also auch innerhalb der DDR. Die Fantasie wird ins Haus geliefert, aber haben die Menschen hier auch gleichen Zugang zu dem westlichen Traum?

Müller: Ich verdiene im Augenblick Geld in Westdeutschland und es wird hierher transferiert; ich bekomme dafür Bons, mit denen ich in diesen Intershopläden einkaufen kann. Eine Menge Leute besorgen sich das Westgeld wohl durch Verwandte und Freunde, denn die Intershops sind immer voll. Auf der ökonomischen Ebene gibt es hier offensichtlich eine Art Schizophrenie.

Lotringer: Meinen Sie nicht, daß ein bestimmter Teil der Bevölkerung leichteren Zugang zu diesen Waren hat?

Müller: Funktionäre, Partei- und Regierungsmitglieder haben es schwerer, Westmark zu bekommen. In dieser Hinsicht sind sie die unterprivilegierte Klasse.

Lotringer: Im Westen würden das wenige glauben.

Müller: Sie haben, glaube ich, nicht recht, zumindest was

die DDR angeht. Vielleicht ist unser Land besonders. Hier gibt es in der führenden Klasse viel weniger Korruption als in irgendeinem anderen sozialistischen Land. Das mag Teil der preußischen Tradition sein. In Preußen gab es sehr wenig Korruption. Es ging da relativ korrekt zu.

Lotringer: Die preußische Identität kommt jetzt in Westdeutschland wieder hoch. Viele Leute beunruhigt das, weil es dunkle Erinnerungen weckt. Es kratzt auch an der Mauer, die die zwei Welten trennt. Wie stehen die Ostdeutschen zu dieser preußischen Wiederbelebung? Sind sie gewillt, ein gemeinsames Band, eine nationale Identität mit ihrem Gegenstück im Westen anzuerkennen?

Müller: Das Interesse für Preußen und die preußische Geschichte im Westen ist nur ein Versuch, es dem Osten wegzunehmen. Das ist das Hauptmotiv hinter der Preußenwiederbelebung und das Gegenmotiv hier ist, es festzuhalten, es für unsere eigenen Zwecke am Leben zu erhalten. Das ist wieder der alte deutsche Bruderkonflikt. Der Krieg zwischen Brüdern, zwischen Verwandten, ist ein Hauptthema der deutschen Literatur. Das fängt bei Tacitus an, wo Arminius auf dem einen Ufer des Flusses steht und sein Bruder auf dem anderen zusammen mit den Römern. Der Bruder versucht Arminius zu überzeugen, daß die Römer die beste Chance für Germanien und Zivilisation sind. Warum sie bekämpfen? Aber Arminius schimpft ihn einen Römersklaven. Sie fangen an, sich zu streiten, und werfen Speere gegeneinander. So fing das alles an - eine altdeutsche Situation.

Lotringer: Auf welcher Seite sind die Römer?

Müller: Die Römer sind auf beiden Seiten!

Lotringer: Glauben Sie wirklich, daß die preußische Idee Teil einer Strategie ist, die die ostdeutsche Identität in Frage stellen soll?

Müller: Ich habe mehrere Stücke über deutsche Geschichte geschrieben. Das polemischste handelt von preußischer Geschichte. Es ist nicht leicht, es hier aufführen zu lassen, weil es preußischen oder deutschen Traditionen gegenüber zu kritisch ist. Ich möchte nicht sagen, daß es unbedingt eine schlechte Sache ist, die preußische Geschichte wiederzubeleben oder sogar Denkmäler wieder aufzustellen, die weggestellt worden waren. Leute müssen zu ihrem eigenen

historischen Hintergrund Zugang haben. Das Gedächtnis der Nation sollte nicht ausgelöscht werden. Man tötet eine Nation am gründlichsten, wenn man ihr Gedächtnis und ihre Geschichte auslöscht.

Lotringer: Wir befinden uns an dem Punkt, wo die Vorstellung von Geschichte ziemlich unklar geworden ist. Besteht nicht die Gefahr, daß die Geschichte auf eine künstliche Weise zurückkehrt, als ein reines Konstrukt: als erfundenes Gedächtnis, als gefälschte Identität, als Hyper-Geschichte? Meinen Sie, die Geschichte Preußens ist hyper-real geworden: die Wiederbelebung der Geschichte, wo die Geschichte schon verschwunden ist?

Müller: Um den Alptraum der Geschichte loszuwerden, muß man zuerst die Existenz der Geschichte anerkennen. Man muß die Geschichte kennen. Sie könnte sonst auf die altmodische Weise wiedererstehen, als ein Alptraum, Hamlets Geist. Man muß sie erst analysieren, dann kann man sie denunzieren, sie loswerden. Sehr wichtige Aspekte unserer Geschichte sind zu lange unterdrückt worden.

Lotringer: Im Osten?

Müller: Ja. Im Westen ist ein anderer Teil der Geschichte unterdrückt worden und wird noch unterdrückt. Durch Unterdrückung kann man sie nicht loswerden.

Lotringer: Was wurde im Westen unterdrückt: die Nazizeit?

Müller: Ja, zum größten Teil.

Lotringer: Und was wurde hier unterdrückt?

Müller: Hauptsächlich die positiven Aspekte preußischer Geschichte. Wir haben immer über die negativen Aspekte gesprochen. Es hat hier eine Menge Illusionen über die Rolle der Arbeiterklasse im Faschismus gegeben.

Lotringer: Offizielle Illusionen über den Antifaschismus der Arbeiterklasse?

Müller: Ja. Es wird jetzt in dieser Richtung viel historische Arbeit getan.

Lotringer: Die DDR hatte die deutliche Tendenz, Westdeutschland den Faschismus anzukreiden. Meinen Sie, das hat damit zu tun, daß Ostdeutschland eigentlich den Preis für den Krieg hat zahlen müssen und der Westen nicht?

Müller: Die meisten Leute, die etwas in ihrer Vergangenheit zu verbergen hatten, gingen in den Westen.

Lotringer: Indem man die Verbrecher loswurde, wurde man auch das Verbrechen los?

Müller: Ja.

Lotringer: Glauben Sie, Westdeutschland ist nun dabei, die Unterdrückung seiner eigenen Geschichte zu bewältigen?

Müller: Das glaube ich nicht. Das Problem in Westdeutschland ist, daß es dort immer noch ein politisches Vacuum gibt. Dieses Vacuum wird von einer schweigenden Mehrheit eingenommen, die ihre Vorstellungen oder ihre Meinung von Politik, Geschichte oder der Vergangenheit nie richtig geändert hat. Sie schweigt einfach. Die Stabilität des westdeutschen Staats fußt auf diesem Schweigen, das nicht gebrochen wird außer durch ein paar extremistische Gruppen auf der Linken oder Rechten.

Lotringer: Als die Geschichte nach Westdeutschland zurückkehrte, trug sie die Maske des Terrorismus.

Müller: Ja.

Lotringer: Daß der Terrorismus in Deutschland so extrem war...

Müller: Das hat mit seiner Isoliertheit zu tun.

Lotringer: Bedeutet die Tatsache, daß der Terrorismus kaum noch eine Gefahr ist, daß Westdeutschland nun eine Chance hat, seine Geschichte zu bewältigen? Meinen Sie, das Problem existiert noch?

Müller: Sie können es in Westdeutschland in der Haltung gegenüber den Türken oder den Griechen oder den Schwarzen sehen. Das ist ganz einfach eine Fortsetzung der Haltung gegenüber den Juden. Die Minderheiten sind immer noch das Ziel des ganzen Hasses und der ganzen Frustration.

Lotringer: Im Osten gibt es kein vergleichbares Problem?

Müller: Anfangs gab es das vielleicht. Es war hier jahrelang sehr gefährlich, etwas gegen Juden zu sagen. Es ist immer noch gefährlich, etwas gegen die Schwarzen zu sagen, die hier leben - die hier arbeiten oder studieren. Sie leben hier viel privilegierter - auch in finanzieller Hinsicht.

Lotringer: Drückt sich darin ein ähnliches Schuldgefühl aus?

Müller: Das hat nichts mit Schuld zu tun. Es hat zu tun mit Solidarität mit den Schwachen, den Unterprivilegierten, den Benachteiligten.

Lotringer: Und Sie glauben, das ist nicht einfach Propaganda, sondern ein tiefes Gefühl in der Bevölkerung?

Müller: Ich weiß nicht, ob es ein tiefes Gefühl ist, aber denken Sie an etwas, was Hegel gesagt hat: kein Deutscher kann lange eine Lüge sagen, ohne sie zu glauben. Die Wirkung der Propaganda ist sehr langsam, aber die Wirkung ist da, sogar bei Leuten, die dem Staat oder der Partei äußerst kritisch gegenüberstehen. Auf eine sehr komplizierte Art gibt es hier eine wirkliche Sympathie für El Salvador oder Nikaragua. Man identifiziert sich mit den Chilenen oder mit dem Volk von El Salvador als Person, die sich hier unterdrückt fühlt. Man identifiziert sich nicht mit Reagan und mit Reagans Politik in El Salvador.

Lotringer: Als ich in anderen Ländern des Ostblocks war, bemerkte ich, daß die Ostdeutschen dort so etwa die gleiche Rolle spielen wie die Westdeutschen im Rest von Europa. In anderen Worten, sie wurden auch als reich und privilegiert angesehen.

Müller: In unserem Block hat nur Deutschland eine lange Tradition von Industrie, vielleicht noch die Tschechoslowakei. Die gibt es nicht in Polen, nicht in der Sowjetunion, nicht in Bulgarien, nicht in Rumänien. Und in Ungarn beginnt sie gerade.

Lotringer: Die DDR ist für die anderen Länder des Ostblocks, was Westdeutschland zum Beispiel für Italien ist.

Müller: Italien ist die Zukunft Westeuropas wegen des fortgeschrittenen Stadiums der Konflikte. Westdeutschland wird zehn Jahre brauchen, um dahin zu kommen.

Lotringer: In Westdeutschland ist der Terrorismus ein Ding der Vergangenheit. In Italien ist er ein Teil des täglichen Lebens.

Müller: In Italien gibt es keine schweigende Mehrheit - nur eine sehr reiche Klasse und eine riesige Masse, die in Armut und Elend lebt.

Lotringer: Meinen Sie, daß Westdeutschland viel eher mit

den Vereinigten Staaten zu vergleichen ist als mit anderen Ländern Westeuropas?

Müller: Es gibt einen großen Unterschied zwischen den Staaten und Westdeutschland. In den Staaten produziert der Kapitalismus mehr Freiräume, weil das Land so riesig ist, daß es irgendwo immer Inseln der Dritten Welt gibt, der Unordnung. Westdeutschland ist viel stärker organisiert. Frankfurt ist viel amerikanischer als New York, wie die meisten Städte, die im Zweiten Weltkrieg zerstört und dann sehr schnell wieder aufgebaut wurden. In amerikanischen Städten kann man immer verschiedene Schichten von Geschichte finden. Das Problem des amerikanischen Südens wird jetzt gerade erst ein Problem in Westdeutschland. Wegen seiner Abhängigkeit von ausländischen Arbeitern hat Westdeutschland gerade begonnen, Probleme zu erfahren, mit denen sich schon vor langer Zeit die Amerikaner im Süden konfrontieren mußten. In Italien sind die Strukturen denen ähnlich, die es in den Staaten gibt. Ganz Italien ist wie New York.

Lotringer: Sie haben freien Zugang zum Westen. Fühlen Sie sich in dieser Hinsicht privilegiert?

Müller: Ja, ich bin privilegiert.

Lotringer: Sie fühlen sich beim Reisen nicht eingeengt?

Müller: Nein.

Lotringer: Worauf führen Sie das zurück? Hat es damit zu tun, daß Sie Schriftsteller sind?

Müller: Talent ist das erste Privileg, das zweite ist, es zu benutzen. Von den späten Fünfzigern an habe ich in Westdeutschland eine gewisse Reputation erlangt. Die Behörden hier müssen damit rechnen.

Lotringer: War das je ein Problem?

Müller: Das ist immer ein Problem gewesen. Mit jedem neuen Stück habe ich neue Probleme. Aber das ist normal. Die Behörden wissen, daß ich nicht dieselben Meinungen und Ideen habe. Das erwarten sie. Aber so weit ich zurückdenken kann, habe ich immer versucht, mich der Deutschen Demokratischen Republik gegenüber loyal zu verhalten. Ein Text von T.S. Eliot vermittelt ganz gut die Gefühle von ostdeutschen Intellektuellen, die mit einem Bild, mit einer Utopie aufwuchsen und nun woanders leben. Die Utopie wur-

de nie Wirklichkeit, aber sie werden sie nicht vergessen können.

*"All das liegt weit zurück, ich erinnere mich,
Und würd es wieder tun, doch schreibt
Dies schreibt nieder*

*Dies: Wurden wir den weiten Weg geführt
Zu Tod oder Geburt? Sicher, da war eine Geburt,
Wir hatten die Gewähr und waren frei von Zweifel. Mir war
Geburt und Tod vertraut,
Doch hatte ich sie für Verschiedenes gehalten; diese Geburt
war uns*

*Ein harter, bittre Heimgang, so wie ein Tod, wie unser Tod.
Wir kehrten wiederum an unsern Ort, in diese Königreiche,
Doch nimmermehr getrost hier in dem Alten Bund,
Über ein fremdes Volk, das seinen Göttern anhängt.
Ich wäre froh um einen neuen Tod."*

(T.S. Eliot, "Die Reise aus dem Morgenland", 1927)

Lotringer: Meinen Sie, die Leute hier leben in einer Utopie?

Müller: Nein, aber die Vorstellung von einer anderen Gesellschaft bleibt ein Kraftquell. Sie hilft ihnen, die miserable Verwirklichung dieser Utopie zu überleben.

Lotringer: Kann die Vorstellung der Utopie Seite an Seite mit der Fantasiewelt des Fernsehens bestehen?

Müller: Die Fernsehphantasie basiert auf dem Geldwert, die Utopie in unseren Köpfen nicht. Als Walter Benjamin 1930, zu Beginn der Neuen Ökonomischen Politik, nach Moskau ging, beeindruckte ihn am meisten die Trennung zwischen Macht und Geld. Die das Geld hatten, hatten nicht die Macht. Die die Macht hatten, hatten nicht das Geld.

Lotringer: Das war im Jahre 1930...

Müller: Ja, das war die Utopie. (lacht.) Jetzt gibt es die Gefahr, daß die Utopie Religion wird.

Lotringer: Glauben Sie, daß sich die Utopie noch historisch verankern läßt?

Müller: Das Problem ist, daß Utopie und Geschichte sich immer weiter voneinander entfernen. Es ist unmöglich geworden, sich die Utopie innerhalb des historischen Prozesses vorzustellen. Die Utopie steht heute jenseits oder neben der Geschichte, jenseits oder neben der Politik.

Lotringer: Meinen Sie, der Westen und der Osten haben dieselbe Utopie?

Müller: Junge Leute im Westen haben auf jeden Fall eine ähnliche Utopie.

Lotringer: Glauben beide, daß sie je verwirklicht werden kann?

Müller: Beide versuchen ihr Leben danach einzurichten, aber der Glaube, daß die Utopie hier und dort in dieser Art von Gesellschaft verwirklicht werden kann, verringert sich immer mehr. Sie tapen blind nach einer Alternative umher - vielleicht nicht nach einer völlig anderen Gesellschaft, aber nach einem Leben irgendwo außerhalb oder neben der Gesellschaft.

Lotringer: Ist es ein weiteres Symptom für das Ende der Geschichte, daß die Menschen nicht mehr warten wollen?

Müller: Besonders in Westberlin habe ich den Eindruck, daß die Leute auf das Jüngste Gericht warten. Man wartet mehr auf den Untergang als in unserem Land.

Lotringer: Auf was für einen Untergang? Das Atom?

Müller: Es ist das Atom. Es ist auch die gefährdete Lage Westberlins im Falle eines Konflikts.

Lotringer: Es könnte auch eine befreiende Art von Syndrom sein.

Müller: Ihr Slogan ist "No future". Wenn man keine Zukunft hat, will man die Gegenwart haben.

Lotringer: Das ist die positive Seite des Nihilismus.

Müller: Es ist eine sehr positive Haltung.

Lotringer: Gibt es im Osten eine Zukunft?

Müller: Für junge Paare hier kommt zuerst das Kind, dann kommt das Auto. Die Leute müssen acht Jahre auf ein Auto warten. Das ist das Bild der Zukunft.

Lotringer: Die sozialistische Utopie verheiratet mit westlichem Konsum.

Müller: Das ist die gegenwärtige Aussicht - und eins meiner Schreibprobleme. Ich habe kein Interesse an dieser Art von Leben, und ich kann mich nicht dazu bringen, darüber zu schreiben.

Lotringer: Haben Sie ein Auto?

Müller: Ja. Für mich war es leichter, eins zu bekommen. Nach zwanzig schwierigen Jahren habe ich jetzt keine Probleme mehr. Man kann sagen, ich bin privilegiert im Vergleich zu den meisten hier.

Lotringer: Gestattet das Ihnen, gleichzeitig beide Seiten der Mauer zu sehen?

Müller: Ich stehe gern mit je einem Bein auf den zwei Seiten der Mauer. Das ist vielleicht eine schizophrene Position, aber mir scheint keine andere real genug.

Lotringer: Ist das der Grund, weshalb Sie "Müller-Deutschland" genannt werden?

Müller: Das ist ein sehr privater Witz. Aber es mag etwas Wahres daran sein. Ich glaube wirklich, daß die Deutschlandfrage für beide Seiten eine Frage von Leben und Tod ist. Ich glaube nicht, daß die Aufrechterhaltung eines amerikanischen und eines russischen Teils eine dauernde Lösung für Deutschland sein kann.

Lotringer: Sie glauben nicht, daß die Teilung jemals einen Punkt erreichen wird, wo sie nicht mehr aufgehoben werden kann?

Müller: Der Westen wartet auf die Krise des Sowjetreichs und der Osten wartet auf die endgültige Krise des Kapitalismus.

Lotringer: Und worauf warten Sie?

Müller: Ich warte auf die Dritte Welt. Beide Seiten warten auf die Dritte Welt. Sie ist die große Bedrohung für den Westen und die große Hoffnung für unsere Seite.

Lotringer: Die Wiedervereinigung Deutschlands war früher eine Frage der Rechten. Sie wurde vor kurzem von der Linken aufgenommen.

Müller: Es war bis in die fünfziger Jahre eine Frage der Linken. Dann wurde sie von der Rechten übernommen.

Lotringer: Ist sie nun wieder von der anderen Seite übernommen worden?

Müller: Es ist jetzt eine aufgeschobene Frage, eine Frage für den Kühlschrank. Die Hoffnung ist nun, daß das Eis schmilzt, daß der Strom ausfällt.

Lotringer: Wie Ihr Aufzug heute vormittag? (Beide lachen. Müller wohnt im 14. Stock.) Die Alternative Liste hat die Wiedervereinigung Berlins auf ihrem Programm.

Müller: Offen gesagt, ich möchte nicht, daß das in den nächsten zehn Jahren passiert.

Lotringer: Sie ziehen die Trennung vor?

Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewußtsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.

Lotringer: Wie kann es zwischen Zeiten und Entwicklungen, die nie aufeinandertreffen, Konflikte und Widersprüche geben?

Müller: Die "schweigende Mehrheit" hier ist sehr an westlichen Standards interessiert, während jüngere Leute im Westen sich in unserer Richtung bewegen. Eines Tages werden sich die Alternativen beider Seiten treffen. Bei den Oberflächenbewegungen - den schweigenden Mehrheiten - wird das nie geschehen.

Lotringer: Glauben Sie wirklich, daß die "Alternativszene" in Deutschland eine dauernde Wirkung haben kann?

Müller: Die wichtigste Funktion alternativer Bewegungen im Westen ist es, in seiner Mitte Inseln der Dritten Welt zu schaffen. West-Berlin ist die drittgrößte türkische Stadt der Welt. In zehn Jahren wird Westdeutschland ein zweiter türkischer oder griechischer oder italienischer Staat sein. Das ist ein sehr positives Phänomen. Es bereitet den Boden für Veränderung.

Lotringer: Berlin, London ... Größe und Verfall westlicher Reiche. Die Geschichte kommt durch die Hintertür zurück...

Müller: Vor ein paar Monaten war ich zum ersten Mal in Moskau. Es war ein sehr seltsamer Anblick. Im Aufzug meines Hotels - ein großes Gebäude aus der Stalinära - waren Menschen aus allen asiatischen Provinzen. Die ganze Stadt sah wie ein Nomadenlager aus - wie ein napoleonisches Feldlager. Das erinnerte mich an die Spätzeit des alten Rom, das die Griechen beherrschte, aber innerlich von der griechischen Kultur durchdrungen war.

Lotringer: Das amerikanische Imperium scheint mit seinen eigenen Nomaden ganz gut zurechtzukommen. Mexikanische Saisonarbeiter in Kalifornien, Puertorikaner in New York, Kubaner in Florida... Die Ausbeutung draußen hat ihre Entsprechung im eigenen Land. Dasselbe gilt für die Türken in Deutschland.

Müller: Es gibt einen Unterschied zwischen den beiden Systemen: Den Sowjetrussen ist es tatsächlich gelungen, den asiatischen Provinzen oder Nationen vielleicht nicht Autonomie, aber doch einen Lebensstandard zu geben, der viel höher ist als ihr eigener. Die asiatischen Provinzen haben einen besseren Zugang zur Bildung und ein viel demokratischeres und besseres Schulsystem als die meisten westlichen Länder. Sie arbeiten an ihrer eigenen Aufhebung.

Lotringer: Wie könnte man das übersetzen?

Müller: Man setzt eine Tradition fort und gibt sie gleichzeitig auf. Man zerstört sich selbst.

Lotringer: Um sich auf einer anderen Ebene wiederzufinden.

Müller: Ja.

Lotringer: Das ist ein ziemlich dialektisches Konzept von Geschichte. Glauben Sie noch an Dialektik?

Müller: Das hat mit Dialektik nichts zu tun. Toynbee sagte immer, ein Baum schwächt sich, indem er wächst. Das ist der Anfang des Zerfalls.

Lotringer: Die Leistung einer Gesellschaft ist zugleich ihre Auflösung?

Müller: Diese Auflösung ist die Hoffnung.

Lotringer: Weil sie auch die Mauern auflösen kann?

Müller: Sie kann zumindest die Elemente freisetzen, die durch Imperialismus zusammengebracht wurden.

Lotringer: Vielleicht nähern wir uns dem Punkt, wo die verschiedenen Mauern durch viele kleinere Mauern abgelöst werden.

Müller: Es ist besser, Millionen von kleinen Mauern zu haben als eine oder zwei große.

Lotringer: Darum geht es bei dem Ende von Geschichte. Geschichte ist eine große Mauer, durch die man durchmußt...

Müller: Das ist ein europäisches Konzept von Geschichte - sehr linear.

Lotringer: Die Mauer der Geschichte ist hier total sichtbar, Gibt das Ihnen die Freiheit, sich andere Formen von Trennung vorzustellen?

Müller: Von hier aus kann man das Ende der Geschichte deutlicher sehen.

Lotringer: Die Berliner Mauer könnte die Wirklichkeit gewordene Fantasie von Geschichte werden, ein lebendes Monument eines überholten Konzepts. Oder ein ästhetisches Objekt wie Christos "Laufender Zaun". Können Sie sich das vorstellen?

Müller: Ja.

Lotringer: Haben Sie die Geschichte immer in den Mittelpunkt Ihrer Interessen als Schriftsteller gestellt?

Müller: Ich bin immer ein Objekt von Geschichte gewesen und versuche deshalb, ein Subjekt zu werden. Das ist mein Hauptinteresse als Schriftsteller. In Europa ist das Drama immer mit Geschichte verbunden gewesen, besonders seiner geographischen Lage wegen. Deutschland ist ein Objekt der Geschichte gewesen - mehr als Frankreich oder Italien.

Lotringer: Ich sprach kürzlich mit Klaus Wagenbach. Er meinte, es habe in Deutschland eindeutig eine Veränderung gegeben - die Menschen hätten die Versuchung der Gewalt, die Versuchung des Krieges überwunden -, das ist eine Meinung, die vom Rest der Welt ganz und gar nicht geteilt wird.

Müller: Das ist eine Illusion, glaube ich.

Lotringer: Meinen Sie, die Bestie ist noch auf dem Sprung?

Müller: Ich bin ganz sicher. Sie wartet nur auf eine neue Gelegenheit.

Lotringer: Das ist ein sehr brechtscher Gedanke. Schreiben Sie deshalb für das Theater?

Müller: Ich glaube, daß das deutsche Publikum noch immer nur die Sprache des Militärs versteht. Man muß es im Theater bekämpfen - sonst versteht es nichts.

Lotringer: Wie groß kann die Wirkung der Sprache im Theater sein?

Müller: In unserem Land gibt einem ein Theater die Möglichkeit, 500 oder 800 Menschen in einem Raum zusammen zu haben, die gleichzeitig und innerhalb desselben Raums auf das reagieren, was auf der Bühne geschieht. Die Wirkung des Theaters hier beruht auf der Abwesenheit anderer Möglichkeiten, den Leuten etwas mitzuteilen. Filme sind nicht so wichtig, weil da so viel Kontrolle ist; sie kosten auch viel mehr Geld als das Theater. Das Ergebnis davon ist, daß das Theater Funktionen übernommen hat, die im Westen andere Medien haben. Ich glaube, daß zum Beispiel in Westdeutschland das Theater keine so große Wirkung hat. Man kann dort auf der Bühne alles machen, aber es hat keine Bedeutung für die Gesellschaft. Hier gilt noch das Schlagwort der Napoleonischen Ära: Theater ist die Revolution auf dem Marsch.

Lotringer: Das ist der Grund, weshalb Sie das Theater als Ihr Medium nahmen?

Müller: Vielleicht habe ich da keine Wahl gehabt - das kam aus Widersprüchen und Situationen heraus, in denen man nicht aussprechen oder fühlen kann, daß man ein eigenständiges Subjekt ist. Wenn man ein Objekt der Geschichte ist, braucht man andere Figuren, um über die Probleme zu reden.

Das erste Bild, das ich von meiner Kindheit habe, stammt aus dem Jahre 1933. Ich schlief. Dann hörte ich Lärm aus dem nächsten Zimmer und sah durch das Schlüsselloch, daß Männer meinen Vater schlugen. Sie verhafteten ihn. Die SA, die Nazis haben ihn verhaftet. Ich ging wieder ins Bett und stellte mich schlafend. Dann ging die Tür auf. Mein Vater stand in der Tür. Die beiden Männer neben ihm waren viel größer als er. Er war ein sehr kleiner Mann. Dann schaute er herein und sagte: "Er schläft." Dann nahmen sie ihn mit. Das ist meine Schuld. Ich habe mich schlafend gestellt. Das ist eigentlich die erste Szene meines Theaters.

Lotringer: Der erste Alptraum der Geschichte.

Müller: Ja. Meine nächste Erinnerung hat auch mit meinem Vater zu tun. Ich besuchte ihn mit meiner Mutter im KZ. Das war 1934 oder '35. Wir standen vor dem Tor. Er wurde von

zwei Wachen ans Tor gebracht. Er sah wieder sehr klein aus. Seine Kleidung war ihm zu groß. Meine Mutter sprach durch den Draht mit ihm. Ich konnte nicht sprechen. Dann wurde er weggebracht. Einer der Wachmänner sagte: "Keine Angst, dein Vater wird bald zuhause sein." Er hatte ein sehr rosiges Gesicht. Er trug eine Uniform. Ich habe immer noch ein Problem mit Uniformen. Wir gingen nach Hause und später erzählte mir meine Mutter, daß ich tage- oder wochenlang im Schlaf redete. Ich konnte nicht verstehen, warum er nicht über den Zaun gesprungen war. Die dritte Erinnerung ist, wie er die DDR verließ. Er hatte Schwierigkeiten mit dem Stalinismus hier.

Lotringer: Man verhaftete ihn zuerst, weil er Kommunist war?

Müller: Ja. Er verließ die DDR im Jahr 1951 und ich traf ihn in Westberlin. Man hatte ihn in ein Lager gesteckt, während er von den Alliierten verhört wurde. Sie wollten ihn nicht als politischen Flüchtling anerkennen, weil er in der DDR Funktionär der Sozialdemokraten gewesen war. Er war auch ihnen verdächtig. Dann entdeckten sie, daß er Bazillenträger war. Man steckte ihn also in ein Krankenhaus und isolierte ihn. Wir sprachen durch eine Glastür miteinander. Er stand auf der einen Seite der Glastür und ich stand auf der anderen. Das war das nächste Bild.

Lotringer: Sie sind ihm nicht in den Westen gefolgt?

Müller: Nein.

Lotringer: Warum nicht?

Müller: Ich habe damals eigentlich nicht darüber nachgedacht. Vielleicht identifizierte ich mich mehr mit dem ostberliner oder dem russischen System als er. Im Grunde wollte ich allein sein. Ich denke, es war eine gute Art, seine Eltern loszuwerden.

Lotringer: Wollten Sie auch die Geschichte loswerden?

Müller: Da ist noch eine Erinnerung von 1936 oder '37. Wir mußten in der Schule einen Aufsatz über die Autobahn schreiben. Man sagte uns, der beste Aufsatz wird nach Berlin geschickt. Ich konnte also einen Preis oder ein Abzeichen bekommen. Ich kam heim. Mein Vater war arbeitslos. Meine Mutter war nicht zuhause. Sie arbeitete in einer Fabrik. Ich erzählte meinem Vater von dem Aufsatz. Er sag-

te: "Kein Problem. Du brauchst das Abzeichen nicht zu kriegen. Mach dir keine Sorgen." Zwei Stunden später sagte er: "Essen wir", und er machte was zu essen. Dann sagte er: "Ich helfe dir bei dem Aufsatz." Und er half mir. Dann sagte er: "Du mußt schreiben, es ist eine gute Sache, daß der Führer die Autobahn baut, weil mein arbeitsloser Vater da Arbeit bekommen kann." Und ich schrieb das. Das war die Erfahrung von Verrat und von Schwäche, aber einer anderen Art von Schwäche als vorher. Von da an war ein Bruch zwischen uns.

Lotringer: Bekamen Sie das Abzeichen?

Müller: Ich bekam einen Preis.

Lotringer: Und Ihr Vater?

Müller: Er bekam Arbeit bei der Autobahn.

Lotringer: Wegen des Aufsatzes?

Müller: Ja. Den Behörden gefiel der Aufsatz. Sie wollten ein paar Beispiele, die sie als Alibi benutzen konnten, und weil ich das Problem meines Vaters erwähnte, gaben sie ihm die Arbeit.

Lotringer: Sie bezahlten also ihre Schuld durch Verrat. Sind Sie deshalb Ihrem Vater nicht gefolgt?

Müller: Das ist einer der Hauptgründe.

Lotringer: Aber zu jenem Zeitpunkt geschah der Verrat durch Schreiben.

Müller: Ja.

Lotringer: Dachten Sie damals daran, Schriftsteller zu werden?

Müller: Ja.

Lotringer: War das Ihr allererster Text?

Müller: Ja.

Lotringer: Aber es war der falsche Weg.

Müller: Ja.

Lotringer: Waren Sie damals Kommunist?

Müller: Ich dachte das zumindest. Ich glaubte an den Kommunismus, aber Stalin hatte damit nichts zu tun. Ich erfuhr

vom Stalinismus durch meinen Vater.

Lotringer: Ihr Vater hatte mit den Nazis Schwierigkeiten, weil er Kommunist war, und mit den Kommunisten hatte er Schwierigkeiten, weil er Antistalinist war.

Müller: Und dann das große Paradox seines Lebens im Westen. Er fing an, für die westdeutsche Verwaltung zu arbeiten. Seine Aufgabe war es, den Witwen von Nazis ihre Pension auszuzahlen, den Witwen von Generälen und den alten Offizieren der Wehrmacht.

Lotringer: Witwen von Nazis bekamen eine Pension?

Müller: Nach dem Recht der Weimarer Republik erhalten Witwen von Staatsdienern wie etwa Göring eine Pension und eine sehr hohe dazu. Für Kommunisten oder Witwen von Kommunisten ist es viel schwerer, in Westdeutschland eine Rente zu bekommen.

Lotringer: Betrachten Sie es als eine Ironie der Geschichte, daß Ihr Vater jene Verantwortung zu übernehmen hatte?

Müller: Ja.

Lotringer: Fanden Sie, daß das eine Art ausgleichender Gerechtigkeit war?

Müller: Ja. Eine andere Wiedergutmachung.

Lotringer: Daß Sie über Geschichte schreiben – ist das eine andere Weise, mit der Schuld fertigzuwerden?

Müller: Meine Hauptexistenz ist im Schreiben. Das andere ist mechanisch.

Lotringer: Wenn das, was Sie schreiben, aufgeführt wird, nimmt es dann eine völlig neue Dimension an? Sie erwähnten zuvor, daß das Theater, im Gegensatz zum Epischen, ein sehr kollektives Phänomen sei.

Müller: Mir fällt es sehr schwer, Prosa zu schreiben. Ich glaube nicht an Literatur als eine Sache von Lektüre. Ich glaube nicht an Lesen. Ich kann mir nicht vorstellen, einen Roman zu schreiben.

Lotringer: Der Aufsatz, den Sie über die Autobahn schrieben, ist das der einzige Prosatext, den Sie je schrieben?

Müller: Nein, es war der erste. Ich habe nur sehr kurze Prosaarbeiten geschrieben.

Lotringer: Woher rührt Ihr Mißtrauen der Prosa gegenüber?

Müller: Beim Prosaschreiben ist man ganz allein. Man kann sich nicht verstecken.

Lotringer: Man muß die Verantwortung für sein Schreiben persönlich übernehmen?

Müller: Ich glaube nicht, daß ich Prosa in der dritten Person schreiben kann. Ich kann nicht schreiben: "Washington stand auf und ging zur 42. Straße."

Lotringer: Das war der Haupteinwand André Bretons und der Surrealisten gegen das Epische. Sie brachten es nicht fertig zu schreiben: "Die Marquise ging um 5 Uhr aus..."

Müller: Ich kann mir das Schreiben von Prosa nur in der ersten Person vorstellen. Beim Stückeschreiben hat man immer Masken und Rollen und man kann durch sie sprechen. Deshalb ziehe ich Drama vor - wegen der Masken. Ich kann das eine sagen und ich kann das Gegenteil sagen.

Lotringer: Sie wollen nicht eindeutig Stellung beziehen. Haben Sie deshalb Gefallen daran, Widersprüche zu dramatisieren?

Müller: Ich möchte Widersprüche loswerden und das ist mit dem Drama leichter zu machen. Ich machte eine sehr merkwürdige Erfahrung, als ich einen kurzen Prosatext schrieb, der vom Selbstmord meiner ehemaligen Frau handelte. Zuerst schrieb ich in der dritten Person: "Er kam nach Hause und sah..." Dann wurde mir klar, daß das die Haltung eines Feiglings war, also ging ich zur Ichform über: "Ich kam nach Hause und sah sie..." Ein anderer Teil des Textes ist eine Erinnerung vom Ende des Krieges. Ich war Kriegsgefangener in einem amerikanischen Lager in Schwerin. Ich war nur zwei Tage da. Es gelang mir, für meine Fleischration über den Zaun eine Ziviljacke einzutauschen. Ich zog sie an und ging zum Tor. Ich unterhielt mich mit dem amerikanischen Wachsoldaten und er zeigte mir Fotos von seiner Familie und seinen Kindern. Ich unterhielt mich eine Weile mit ihm. Bald stand ich auf der anderen Seite des Tores. Ich schüttelte ihm die Hand und ging weg. Damit war der Krieg für mich vorbei. Dann war ich eine lange Zeit allein. Ich ging so über die Felder, als ich einen jungen deutschen Soldaten traf. Er war so alt wie ich, 16. Ich werde sein Gesicht nie vergessen. Er sah wie ein Huhn aus. Er hatte ein

Hühnergesicht. Er hängte sich an mich. Er brauchte Gesellschaft. Er brauchte einen Führer. Es war schrecklich. Ich versuchte tagelang, ihn loszuwerden. Ich habe ihn sehr schlecht behandelt. Das war das erste Mal, daß ich jemanden töten wollte, nur um ihn loszuwerden. Er war so schwach, er schaute mich an wie ein Sklave. In dem Text über den Selbstmord meiner Frau versuchte ich auch über diese Erfahrung zu schreiben. Ich beschrieb den Mord an diesem Jungen. Ich habe den Mord nicht wirklich begangen, aber in diesem Text tötete ich ihn drei Mal. Es war ein sehr merkwürdiges Gefühl, einfach zu schreiben: "Ich nahm den Spaten und spaltete seinen Schädel; ich sah, wie das Blut spritzte." Das ist eine ganz andere Art von Schreiberfahrung, als wenn man in einem Stück zehn Morde hat. Das ist viel persönlicher.

Lotringer: Das Paradox ist, daß, grammatikalisch gesprochen, die erste Person so persönlich ist, daß ein jeder sie sich aneignen kann. Wer "ich" schreibt oder liest, wird "ich".

Müller: Für mich ist die erste Person sehr persönlich. Der Zwischenraum zwischen "ich" und "ich" ist so riesig...

Lotringer: ... daß Sie ihn dramatisieren mußten.

Müller: Ja.

Lotringer: Es besteht also eine deutliche Verbindung zwischen Prosa und Theater. Das Theater ist eine Überwindung der Prosa und Prosa ist eine Unterdrückung des subjektiven Dramas. Sie dramatisieren die Subjektivität der Geschichte, um die erste Person loszuwerden. Bedeutet das, daß die Thematik Ihrer Stücke immer persönlich ist?

Müller: Nicht an der Oberfläche, aber es steckt immer etwas sehr Persönliches darin. Vielleicht ist das der Grund, weshalb ich nicht gern über meine Stücke rede. Ich glaube, ein Stück kann nicht gut sein, wenn man nicht beim Schreiben alle Intentionen verbrennt. Also gibt es kein Bedürfnis, keinen Impuls, darüber zu sprechen. Wenn man vorher über ein Projekt spricht, verliert man den Impuls, den Text wirklich niederzuschreiben. Und wenn es fertig ist, dann ist es, als ob man von einer Leiche redet, einem toten Körper. Schreibend bin ich sie losgeworden.

Lotringer: Sind Ihre Stücke also eine Möglichkeit, Geschich-

te loszuwerden, ohne über sie zu sprechen? Aber "Geschichte" ist ein solch abstraktes Wort. Die Erinnerung an Ihren Vater, an den Krieg, das amerikanische Gefangenenlager, an all diese Mauern und Zäune - sind diese Erinnerungen die Wurzeln Ihrer dauernden Beschäftigung mit der Geschichte?

Müller: Ich glaube, ja. Die Konfrontation mit der Macht - das ist für mich Geschichte als persönliche Erfahrung. Nehmen Sie zum Beispiel meine Version von Sophokles' *Philoktet*. In meinem Stück lasse ich Philoktet durch seinen Freund Neoptolemos umbringen. Die Handlung läuft folgendermaßen. Philoktet haßt Odysseus. Aber Odysseus erkennt, daß Philoktet gebraucht wird, um den Kampf um Troja zu beenden. Er bittet Neoptolemos, Philoktet zum Mitmachen zu überzeugen. Neoptolemos will nicht lügen und erzählt Philoktet, daß er von Odysseus beauftragt wurde. Philoktet mißversteht die Motive des Neoptolemos und die Aussicht auf ein Agreement zwischen Philoktet und Odysseus schwindet. Philoktet will Odysseus töten, aber schließlich tötet Neoptolemos den Philoktet. Odysseus sagt ihm dann, daß Philoktets Leiche ebenso gut ist wie der lebende Philoktet. Er zeigt den Truppen des Philoktet den Leichnam und sagt ihnen, die Trojaner hätten ihn getötet, als sie einsahen, daß sie ihn nicht überreden könnten, auf ihrer Seite zu kämpfen.

Lotringer: *Odysseus ist also die Staatsmacht und seine Taktiken ein Instrument von Macht.*

Müller: Das sind drei Haltungen zur Geschichte, zur Politik: Odysseus ist der Pragmatiker, Neoptolemos der Unschuldige. Er tötet, weil er unschuldig ist. Philoktet ist jenseits von Geschichte, weil er das Opfer der Politik ist.

Lotringer: *Der Unschuldige hat am Ende immer schmutzige Hände.*

Müller: Ja.

Lotringer: *Spielten Sie den Unschuldigen, als sie den Aufsatz über die Autobahn schrieben?*

Müller: Ich glaube schon, ja.

Lotringer: *Deshalb mußten Sie sich durch Stückeschreiben Ihre Hände wieder säubern?*

Müller: Ja.

Lotringer: *Wenn das Problem der Geschichte zum großen Teil ein Machtproblem ist, sollte man dann annehmen, daß die Geschichte am Ende ist?*

Müller: Macht wird immer spektakulärer und unwirklicher. Sie wird zu einem Macht-Spiel. Ihre theatralischen Elemente werden immer klarer. Im Grunde hat keiner mehr Macht, und damit kann man umgehen.

Lotringer: *Die Repräsentation von Macht entfernt sich immer weiter von tatsächlicher Macht.*

Müller: Sie wird mehr und mehr zum leeren Rahmen. Sie führt keinen Inhalt mehr. Das ist wie ein Tennismatch.

Lotringer: *Heute wird Macht verinnerlicht. Sie ist in den Köpfen der Leute. Gleichzeitig ist sie demokratisch geworden. Wie können Sie eine solche moderne Vorstellung von Macht durch die Beschäftigung mit der Antike herausarbeiten, durch eine Thematik, die sich auf eine traditionellere Vorstellung vom Staat und die Taktiken des Staatsmannes - Odysseus - bezieht?*

Müller: In meiner Fassung des Stücks ist der Kampf um Troja nur ein Zeichen oder Bild für die sozialistische Revolution in der Stagnation, im Patt. Odysseus wollte nicht in den Krieg; er wurde gezwungen. Keiner wollte es wirklich, aber jetzt sind sie alle drin, und der einzige Weg heraus ist tiefer hinein, um ihn zu beenden. Es gibt da keine Ideologie mehr, aber man kann den Krieg nicht beenden, ohne den Feind zu vernichten.

Lotringer: *Wie bezieht sich das genau auf die sozialistische Revolution?*

Müller: Ein Student aus Göttingen schrieb eine Dissertation über meine Fassung von *Philoktet*. Er kam nach Ostberlin, um mir Fragen zu stellen. Er setzte sich hin und nahm ein kleines Stück Papier aus seiner Socke. Dann las er die Fragen vor. Eine war, warum die Felsen auf Lemnos, wohin Philoktet verbannt war, rot waren. Er hatte etwas herausgefunden, was ich nicht gewußt hatte - nämlich, daß Trozki's erstes Exil auf einer Insel in der Nähe der Türkei war, die für ihre roten Felsen bekannt ist. Aus diesem Grund hatte er den Zettel in der Socke versteckt. Er hatte Angst, daß der Name Trozki an der Grenze Schwierigkeiten machen

könnte. Er las das Stück als Hinweis auf eine Situation, wo Stalin Trozki's Hilfe wieder braucht und ihn zu überreden versucht zurückzukommen. Aber Trozki will nicht zurück, er ist über die Sache hinaus. Der Student wußte nicht, daß es eher ein Stück über das Patt des sowjetischen Sozialismus ist, und allgemeiner über die Russische Revolution im Kontext der Weltrevolution. Lenins Erwartung, die deutsche Revolution sei nahe, weil die Revolution zuerst in den Industrieländern passieren müsse, erwies sich als unrichtig. Die deutsche Revolution schlug fehl, und er mußte entweder die Idee der Revolution aufgeben oder sie in einem Land allein durchführen. Und da es kein anderes Objekt gab, bedeutete das, daß man die eigene Bevölkerung kolonisieren mußte.

Lotringer: Das war der Anfang des Dilemmas. Heißt das, daß die Existenz von Blöcken den Gang der Geschichte blockiert? Heißt das, daß Geschichte so lang existieren wird, wie Blöcke existieren? Wie ich es sehe, ist es Ihre Hoffnung, daß die Blöcke schließlich von innen her zerbröckeln.

Müller: Ich glaube, die Existenz von Blöcken und das Selbstverständnis der Blöcke, die Identität von Blöcken, beruht auf der Illusion von Geschichte.

Lotringer: Gegensätzliche Positionen agieren immer konservativ. In anderen Worten, Geschichte ist konservativ.

Müller: Ein Kritiker hat in meinen letzten Stücken einen Angriff auf die Geschichte gesehen, auf das lineare Konzept von Geschichte. Er las in ihnen die Rebellion des Körpers gegen Ideen, oder genauer: gegen die Wirkung von Ideen, von der Idee der Geschichte, auf menschliche Körper. Das ist in der Tat mein Punkt im Theater: Körper und ihr Konflikt mit Ideen werden auf die Bühne geworfen. Solange es Ideen gibt, gibt es Wunden, Ideen bringen den Körpern Wunden bei.

Lotringer: Ideen produzieren tote Körper. Solange es Geschichte gibt...

Müller: ... gibt es Opfer.

Lotringer: Es gibt drei fundamentale Rollen in der Geschichte: die Rolle des schlauen, pragmatischen Staatsmannes, die Rolle des unschuldigen Mörders, und das Opfer, der ein Teil der Geschichte ist und seine Rolle in ihr spielt. Ich

glaube, man kann zwischen den dreien nicht wählen.

Müller: Nein, es gibt da keine Wahl. Meine Wahl ist außerhalb des Stücks.

Lotringer: Unschuld ist auch nicht eine sehr gute Position. Die Schuld des Mörders ist der Tat angemessen. Glauben Sie, Deutschland spielt nun die Rolle des Unschuldigen?

Müller: Das ist vielleicht ein zu idealistischer Gesichtspunkt. In den Zwanzigern fand einer heraus, daß Abfälle bei der Stahlproduktion für andere Industrien verwendet werden konnten. Es wurden also mehrere Stufen der Stahlproduktion an Kokereien angegliedert usw. Das konnte ökonomisch aber nur ab einem bestimmten Produktionsvolumen funktionieren. Als die Krise die Produktion verringerte, wurde der Krieg eine Notwendigkeit. Der Wendepunkt der deutschen präfaschistischen Geschichte kam 1932. Die Manager der deutschen Konzerne trafen sich in Düsseldorf und Hitler hielt seine berühmte Rede, die eigentlich eine marxistische Rede war. Er erklärte, der Lebensstandard der weißen Rasse könne nur verbessert werden, wenn der Lebensstandard der anderen Rassen gesenkt wird. Er sagte, man kann diese Stellung nicht allein mit ökonomischen Mitteln halten. Man braucht auch militärische Mittel. Sie verstanden diese Sprache, und er bekam das Geld, das er für den Krieg brauchte. Das war das letzte Bollwerk gegen den Sozialismus.

Lotringer: Hitler war kein Unschuldiger. Aber er verwandelte Deutschland in eine Nation von Mördern. Meinen Sie, Deutschland könne seine Vergangenheit nur durch die Maske der griechischen Kultur anzusehen wagen?

Müller: Ich möchte heute kein antikes Stück, keine Bearbeitung eines antiken Stoffs mehr schreiben. Aber in den frühen sechziger Jahren konnte man kein Stück über den Stalinismus schreiben. Man brauchte diese Art von Modell, wenn man die wirklichen Fragen stellen wollte. Die Leute hier verstehen das sehr schnell. Aber im Westen liest sich das vielleicht einfach wie eine seltsame Geschichte, wie eine bloße Neufassung des antiken Dramas. Das könnte offensichtlich ein Problem sein.

Lotringer: Andererseits hat der Gebrauch der Griechen als Möglichkeit, über eine gegenwärtige Situation zu sprechen, eine recht ehrwürdige Tradition. Was ist besonders

in der DDR, daß Sie zu den Griechen zurückgehen müssen, um über die Gegenwart zu sprechen?

Müller: Dafür gibt es zwei Gründe. Einer ist ideologisch. Zur Zeit des antiken Dramas fußte die griechische Gesellschaft noch auf dem Gesetz des Klans. Der Schritt vom Klan zur Stadt, zur "Polis", markierte den Anfang der Klassengesellschaft. Und es ist DDR-Programm, diese Art von Gesellschaft aufzuheben. Die beiden Wendepunkte können bei uns also dialektisch aufeinander bezogen werden. Den zweiten Grund nehme ich aus Goethes Tagebuch aus der Zeit, als er *Iphigenie* schrieb. Die Arbeiter, sagt er, fallen vor Hunger um, aber ich muß *Iphigenie* schreiben.

Lotringer: *Es ist also nicht ihr Problem, daß die Geschichte fertig ist, sondern wie man mit ihr fertig wird.*

Müller: Ja.

Lotringer: *Ist es paradoxerweise ein positiver Faktor für Sie als Dramatiker, in einem Land zu schreiben und aufgeführt zu werden, wo die Dinge nicht so explizit diskutiert werden wie im Westen? Ist das ein wesentlicher Teil der Maske?*

Müller: Es gibt eine Bemerkung von Hölderlin (ich versuche dauernd zu zitieren) über die Funktion des Dramas zur Zeit des Sophokles. Das Wort hat eine andere Wirkung. Hölderlin schreibt Wort ist Mord. Ein Text hat zwei Übermittlungsebenen: einer ist Information, der andere ist Ausdruck. Die Ausdrucksebene ist hier viel stärker und Worte sind hier viel wirkungsvoller als im Westen, weil Information unterdrückt wird. Hier sind Worte nicht nur Informationsträger; man entnimmt auch dem Ausdruck Information. Das ist für das Drama eine bessere Situation. Wenn ich eine längere Zeit im Westen bin, wird mir die Inflation der Information dort bewußt. Niemand kann wirklich die Zeitungen dort an einem einzigen Tag auslesen. Zeitunglesen ist da eine Ganztagsarbeit. Und wenn man das tut, bekommt man eigentlich keine Information, weil es davon so viel gibt. Es gibt keine Auswahl. Das ist eine Art der Desinformation durch Information.

Lotringer: *Man informiert die Leute zutode, aber die Information ist vom Ausdruck getrennt.*

Müller: Hier dagegen ist es ganz einfach. Wenn man die ost-

deutsche Tageszeitung in die Hand nimmt, weiß man, was wichtig ist. Auf der ersten Seite steht es hier. Die wichtigste Zeile ist da. Hier ist der Name wichtig, aber nicht dort...

Lotringer: *In anderen Worten: Da alles streng kodifiziert ist, meinen Sie, daß das einen Ausdrucksbereich öffnet, der anderswo praktisch unbekannt ist. Wie beeinflußt das die Aufnahme Ihrer Stücke im Westen?*

Müller: Die Frage betrifft eher die ästhetische Qualität dieser Art von Theater. Es hat eine Kraft, weil es nicht in jene Welt der Dekadenz gehört. Es kommt aus der antiken Welt. Es gehört einer anderen Welt an.

Lotringer: *Ihre Prosa hat eine "hölzerne", eine massive Eigenschaft.*

Müller: Vielleicht weil der Druck der Erfahrung hier viel größer ist als im Westen.

Lotringer: *Begreifen die Leute im Osten sofort, daß Sie hinter einer Maske schreiben?*

Müller: Sie können leicht das Schweigen zwischen Worten, zwischen Sätzen erkennen, sehen, fühlen. Sie wissen, was zwischen den Worten geschieht. Sie bringen ihre eigene Erfahrung ein. Die Leute im Westen tun das nicht. Für sie ist da nur ein leerer Raum.

Lotringer: *Hier wird also viel aktiver gelesen; im Westen dagegen ästhetischer und distanzierter.*

Müller: Ja.

Lotringer: *Können Sie beim Schreiben im voraus das Gewicht des Schweigens einschätzen oder werden Sie nachher durch die Kraft der Anspielungen in Ihren Stücken überrascht?*

Müller: Das ist immer eine Überraschung. Wenn ich schreibe, sehe ich das Loch zwischen Sätzen oder zwischen Worten nicht genau. Wenn ich schreibe, ist das einfach ein Text. Ich bemerke dieses Schweigen erst Wochen oder Monate später, wenn ich den Text lese, oder wenn er aufgeführt wird. Deshalb bin ich immer in einer schwierigen Lage, wenn ich gezwungen bin, meine eigenen Texte zu interpretieren. Ich schreibe mehr, als ich weiß. Ich schreibe in einer anderen Zeit als der, in der ich lebe.

Lotringer: Woher schreiben Sie? Ist es die Zeit des Odysseus oder die Zeit des Philoktet?

Müller: Ich glaube, ich bin in der Zeit des Philoktet, obwohl ich es nicht aushalten kann, in seiner Zeit zu leben. Heinrich Mann sagte von seinem Bruder, Thomas Mann, seit er die Buddenbrooks geschrieben habe, habe er ihn nie wieder leiden sehen. Ich habe hier den Ruf, ein Pessimist zu sein. Mir wird hauptsächlich vorgeworfen, ich hätte eine pessimistische Haltung der Geschichte gegenüber. Ich habe das nie verstanden, denn ich habe im Leben keine Probleme. Die Probleme sind in meinem Schreiben, nicht in meinem Leben.

Lotringer: Sie sagten mir neulich, wenn Sie schrieben, sei das wie ein schwarzer Kasten.

Müller: Ein schwarzer Raum. Ich mag keine detaillierten Konzepte. Ich möchte die Handlung nicht kennen, bevor ich sie finde. Ich suche nie nach einer Handlung. Ich finde sie, bevor ich sie suche. Das ist, was ich am Schreiben mag: es ist ein Risiko, ein Abenteuer, eine Erfahrung. Wenn ich damit fertig bin, dann kann ich darüber nachdenken, aber das ist eine ganz andere Sache.

Lotringer: Geschichte ist also nicht etwas, womit Sie eine persönliche Verbindung herstellen können. Indem Sie sich ausschreiben, haben Sie einen unmittelbaren Zugang zu Geschichte.

Müller: Ja.

Lotringer: Wie steht es da mit den Erzählungen, die wir zuvor diskutierten? Vielleicht schreiben Sie nicht auf dieser Ebene, aber wenn Sie die Erfahrung der Geschichte auf einer solch persönlichen Ebene nicht hätten, dann sähe Ihre Arbeit wahrscheinlich sehr anders aus.

Müller: Es gibt eine Definition des Theaters von Gertrude Stein, die mir sehr gefällt: Für das Theater schreiben heißt, daß alles, was beim Prozeß des Schreibens vorgeht, zum Text gehört. Wenn man Prosa schreibt, muß man sitzen und schreiben, aber Drama kann man nicht im Sitzen schreiben. Es ist mehr Körpersprache als Prosa.

Lotringer (plötzlich): Daß Sie dauernd andere zitieren, ist auch eine Art Maske?

Müller: Vielleicht. (lacht)

Lotringer: Das Zitieren und das Drama haben etwas gemeinsames. Letztlich ist Sophokles auch ein Zitat.

Müller: Ja.

Lotringer: Ist das Ihre Art, sich mit der Subjektivität auseinanderzusetzen?

Müller: Ja.

Lotringer: Meinen Sie, daß von Stück zu Stück überhaupt etwas gelöst wird?

Müller: Nein.

Lotringer: Ihr Verhältnis zu Ihrer eigenen Geschichte, zur Geschichte – wird das von Ihrem Schreiben beeinflusst?

*Müller: Mein Hauptinteresse beim Stücker schreiben ist es, Dinge zu zerstören. Dreißig Jahre lang war Hamlet eine Obsession für mich, also schrieb ich einen kurzen Text, *Hamletmaschine*, mit dem ich versuchte, Hamlet zu zerstören. Die deutsche Geschichte war eine andere Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex. Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.*

Lotringer: Sie ziehen Körpersprache vor, aber es gefällt Ihnen nicht, wenn Leichen verfaulen. Das ist eigentlich eine Haltung, die man oft in "primitiven" Gesellschaften findet. Dort werden die Körper Verstorbener verzehrt, damit die Knochen sauber sind. Finden Sie, daß das Theater primitive Wurzeln hat?

Müller: Die Formel für Theater ist einfach Geburt und Tod. Der Effekt von Theater, seine Wirkung ist die Furcht vor Veränderung, denn die letzte Veränderung ist der Tod. Man kann auf zwei Weisen mit dieser Angst umgehen: in der Komödie, indem man die Angst vor dem Tod lächerlich macht; oder in der Tragödie, indem man ihn feiert.

Lotringer: Um auf Philoktet zurückzukommen – das heißt, daß man auch dann die Geschichte nicht los ist, wenn man tot ist. Selbst der Tod kann benützt werden. Der Tod ist ein Prozeß, und erst wenn man auf die Knochen reduziert

ist, verliert man die Identität, die bis zu diesem Punkt noch für alle menschlichen und unmenschlichen Zwecke benützt werden kann.

Müller: Als ich mit Klaus Michael Grüber sprach, hat mich etwas sehr überrascht. Er sagte, er wolle nicht eins von meinen Stücken inszenieren (er mag Stücke nicht), sondern eins von meinen Gedichten. Der Inhalt des Gedichts ist der: Ich komme aus dem Ausland nach Berlin zurück; ich nehme vom Flughafen ein Taxi und sehe diese tote Stadt Berlin. Zum ersten Mal habe ich das Bedürfnis oder die Begierde, meine tote Frau aus dem Grab zu holen und das anzusehen, was von ihr übrig ist. Ich möchte die Knochen sehen, die ich zuvor nie gesehen habe. Es ist auch typisch, daß Grüber gerade das machen wollte.

Lotringer: Also das Kreuz mit der Geschichte ist ...

Müller: ... daß sie mit Fleisch und Haut bedeckt ist, mit Oberfläche. Der stärkste Impuls ist, durch die Oberfläche zu dringen, um die Struktur zu sehen.

Lotringer: Aber zuerst muß man die Leiche aus dem Grab holen. Man muß sie ans Licht bringen. Man muß die Knochen der Geschichte freilegen, um sicher zu sein, daß sie tot ist.

Müller: Ja.

Lotringer: In "primitiven" Gesellschaften gehören die Toten zum Leben. Sie gehören noch zum Stamm. Sie müssen die Lebenden nicht zutode hetzen - weil sie nie aufhören, mit ihnen zu kommunizieren. Unsere Gesellschaften dagegen bauen auf der Unterdrückung des Todes auf. Mit dieser Unterdrückung muß man sich befassen, besonders in Deutschland, wo der Unterschied zwischen Tod und Geschichte so verwischt ist, daß die Geschichte nur als Terror wiederkehren konnte, als Bringer von Terror und Tod. Was Sie mit dem Theater tun, ist also vielleicht der Versuch, den Tod wieder zu einem Teil des Lebens zu machen, damit die verwesende Leiche der Geschichte aufhört, das deutsche Leben zu verpesten.

Müller: Es gibt da in den Papieren eines jüdischen Jungen aus dem Warschauer Getto einen Satz, den ich sehr mag. Die Papiere hat man nach dem Krieg gefunden. Der Junge wurde getötet; er war 11 oder 12 Jahre alt. Der Satz hieß: "Ich

will ein Deutscher sein." Ich glaube, das hat mit Ihrer Bemerkung zu tun. An dem Punkt, wo er in Gefahr war, wo er in täglicher Konfrontation mit dem Tod lebte, wollte er auf der anderen Seite sein, er wollte ein Deutscher sein. Durch die Umverteilung des Todes versuchte er, die Furcht vor dem Tod zu unterdrücken.

Lotringer: Können Sie ein jüdischer Junge sein?

Müller: Nein, dafür ist es zu spät.

Lotringer: Aber Sie glauben, daß das ein sehr deutsches Problem ist?

Müller: Ja.

Lotringer: Als ich gestern mit dem Popstar Annette Humpe sprach, fiel mir plötzlich auf, wie unglaublich groß die Ambivalenz der Deutschen gegenüber ihrem eigenen Land ist. Es gibt da ein Gefühl, besonders unter der jungen Generation, daß sie sich mit etwas befassen müssen, wofür sie sich nicht verantwortlich fühlen, das sie aber auch nicht loswerden können.

Müller: Verantwortung?

Lotringer: Wir nennen es Geschichte. Empfinden Sie auch diese Art von Ambivalenz gegenüber der deutschen Kultur? Finden Sie, daß etwas in ihr ist, das zum Terror des Nazismus und zur Vernichtung der Juden führte? Sie erwähnten das Getto - ist das ein Teil des Schweigens zwischen Ihren Worten?

Müller: In einem der Hefte Ihrer Zeitschrift - ich glaube, es war Nietzsche's Return - ist eine Anekdote, deren Quelle ich nicht finden konnte, obwohl ich glaube, sie ist keine Erfindung. Es war eine Geschichte über einen Studenten, der mitten in einer Vorlesung von Hegel rausgeht. Er sagte, er konnte das nicht mehr aushalten, weil er plötzlich das Gefühl hatte, da spricht der Tod. Die Konsequenz dieser radikalen Denkweise, dieser radikalen logischen Denkweise, hat etwas mit den Konzentrationslagern zu tun. Das ist der negative Aspekt davon, daß man bis zu den Knochen geht. Das ist immer noch ein deutsches Problem.

Lotringer: Da ich selbst Jude bin, war ich auf der Seite des jüdischen Jungen. Ich wollte aber nie ein Deutscher sein.

Müller: Sie haben in keinem Getto gelebt.

Lotringer: Meine Eltern sind aus Warschau. Als ich nach Berlin zurückkam (ich war vor genau 20 Jahren schon einmal hier - nur ein paar Tage vor dem Bau der Mauer), war ich überrascht, sogar etwas besorgt, weil ich den Deutschen gegenüber überhaupt keine Feindseligkeit empfand. Was mich anging, war es so, als seien die Toten nun begraben. Ich fühlte aber, daß sie für die Deutschen nicht begraben sind, besonders nicht für einige der Schriftsteller, die ich traf oder deren Bücher ich las - wie Peter Brückner, Thomas Schmidt oder Klaus Wagenbach. Ich fand, das sind die Unschuldigen. Und das war mir sehr unbehaglich, denn ich fand, daß die Art von humanistischem Diskurs, den sie halten, immer noch ein Produkt von Schuld ist. Und weil ich selbst Jude bin, möchte ich mich einfach nicht mehr mit Schuld befassen müssen. Ich fühlte mich im Gegenteil der neuen Generation von Deutschen nahe, und in dieser Hinsicht bin ich tatsächlich ein Deutscher: Ich möchte nicht mit der Schuld leben müssen - nicht aus Angst vor dem Tod, sondern weil ich meine, daß die Schuld irgendwo überwunden werden muß.

Müller: Ja, denn Schuld produziert Verbrechen.

Lotringer: Richtig, und ich glaube, daß Sie genau dies mit Ihrer Arbeit zu tun versuchen: die deutsche Geschichte bis auf die Knochen freilegen, um zu verhindern, daß in Schuld und Unterdrückung das Verbrechen überlebt.

Müller: Ja.

Lotringer: Meinen Sie, daß zwischen den beiden Deutschlands in dieser Hinsicht ein wirklicher Unterschied ist? Meinen Sie, daß Ihre Leichenwäsche am toten Körper der Geschichte paradoxerweise nur vom Osten aus getan werden konnte, obwohl Sie die DDR nicht so sehr betrifft wie Westdeutschland? Ist das der Grund, weshalb man sie "Müller-Deutschland" nennt?

Müller: In der Formulierung liegt schon etwas Wahres. Ich habe vorher nie darüber nachgedacht, aber ich bin sicher, daß es für Westdeutsche, auch für westdeutsche Schriftsteller, Schichten von Oberfläche gibt, die so dick sind, daß es schwer ist, bis zu den Knochen oder zur Struktur zu gehen. Hier ist die Oberfläche ziemlich dünn, vielleicht wegen der ökonomischen Schwäche dieses Systems, dieser Industrie, im Vergleich zur westdeutschen Industrie. Es ist

hier also viel einfacher, die wesentlichen Probleme und Fragen in den Griff zu bekommen.

Lotringer: Ihr Schweigen wird im Osten auf eine gewisse Weise beredt, aber das Paradoxe ist vielleicht, daß es im Westen auf eine viel vehementere Weise in eine Debatte eingreift.

Müller: Noch ein Zitat. Es ist aus Ezra Pounds Gedicht *Exile's Letter*: "What is the use of talking and there is no end of talking, there is no end of things in the heart." Ich finde, im Westen wird zuviel geredet. Es gibt da zuviel Gemurmel, dicke Schichten von Gemurmel. Die Stücke von Botho Strauß, *Groß und Klein* zum Beispiel, das ist alles nur Gemurmel.

Lotringer: Verdeckt das Gemurmel etwas?

Müller: Ja.

Lotringer: Es ist eine weitere Schicht auf dem Grab?

Müller: Ja.

Lotringer: Sie erwähnten neulich, eine Zeile in einem Ihrer Stücke sei als eine Anspielung auf die Situation in Polen verstanden worden. Das mag für die Leute hier wichtig sein, aber da wird das Schweigen auf eine sehr wörtliche Weise ausgefüllt. Ein sehr tiefes Schweigen kann voll von Worten sein.

Müller: Vor sechzehn Jahren schrieb ich ein Stück über die Probleme von Industriearbeitern. Das wurde hier erst im letzten Jahr aufgeführt. Es behandelt Streiks und das Problem der Mauer, da das Stück im Jahre 61 spielt, dem Jahr, in dem die Mauer gebaut und die Grenze geschlossen wurde. Die Behörden hatten Befürchtungen über die Wirkung des Stücks, die Leitung des Theaters auch. Alles hing von der Reaktion des Publikums ab. Es gibt eine Stelle in dem Stück, wo ein Parteifunktionär aus dem Zentrum auf die Baustelle kommt. Er greift den örtlichen Parteifunktionär sehr scharf an - er komme anarchistischen Tendenzen zu nahe, die unter den Bauarbeitern existierten. Er fordert ihn auf, er solle einen Arbeiter entlassen, der für seinen Anarchismus berühmt ist: "Ich entlasse ihn nicht", erwidert der örtliche Vertreter der Partei, "weil er hier wichtig ist und weil er ein guter Arbeiter ist." Dann kommt der Arbeiter und sein erster Satz zu dem Parteifunktionär

ist: "Gratulation zum Schutzwall. Ihr habt gewonnen eine Runde, aber es ist Tiefschlag. Hätt ich gewußt, daß ich mein eignes Gefängnis bau hier, jede Wand hätt ich mit Dynamit geladen."

Und das ist ein sehr merkwürdiger Satz so mitten auf der Bühne. An diesem Punkt hing das Schicksal der Aufführung ganz allein von der Reaktion des Publikums ab. Wenn sie geklatscht oder über diesen Satz gelacht hätten, wäre die ganze Aufführung gefährdet gewesen. Aber es gab nur ein Schweigen, ein ganz langes Schweigen.

Die Leute hatten die Macht des Schweigens erkannt. Das ist eine Qualität des Publikums. Sie wußten, sie durften nicht reagieren. Also ging die Aufführung weiter.

Berlin 1981

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Guntram Weber

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.

1958

UND VIELES
WIE AUF DEN SCHULTERN EINE
LAST VON SCHEITERN IST
ZU BEHALTEN...
(Hölderlin)

1
Eugen Gottlob Winkler, einer der vielen deutschen "Frühvollendeten", schreibt 1936 in einem Text über ERNST JÜNGER ODER DAS UNHEIL DES DENKENS: Zwischen der Verschiedenheit zweier Erfahrungen kann es kein Streitgespräch geben. Bei dem Versuch, für Leser in Frankreich etwas wie einen "Kulturbrief" aus der DDR-Hauptstadt zu schreiben, geht mir die Wahrheit dieses Satzes auf. Das Unternehmen hat den Schwierigkeitsgrad einer Beschreibung der erdabgewandten Seite des Mondes. Die Sozialismusklišchees der Medien von Dissidenz und/oder Dogma greifen an der Wirklichkeit vorbei. Sie wohnt nicht in den Extremen. Was für die Eliten Geschichte, ist für die Massen noch immer Arbeit gewesen. Die Klischees bedienen den Appetit auf Signale von Verrat aus dem Lager jenseits des Kapitalismus, garantieren das gute Gewissen des Konsums, den Frieden der Korruption.

2
Ich bin im westlichen Ausland gelegentlich gefragt worden, warum ich in der DDR bleibe. Niemand wird einen Franzosen fragen, warum er in Frankreich bleibt. Was nicht nur für die Zustände in seinem Land spricht: Ein Bürger der ersten französischen Republik, die mit Blut

die Tafeln beschrieben hat, die heute gegen den Sozialismus gehalten werden, mußte mit dieser Frage leben und/oder sterben, die Differenz eine Frage der Interpunktion, die das Amt der Guillotine war. Die Unfähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn, als die Grundlage der Politik.
Brecht, in einer ersten Diskussion mit Studenten 1948 nach seiner Übersiedlung in die sowjetische Besatzungszone, sprach von Ideologiezetrümmerung als der Zielsetzung seines Theaters für zwanzig Jahre. Er ist nicht der zahnlose Löwe, als den ihn zu betrachten modisch wird, weil er zum Baustein einer Ideologie gebraucht werden kann. Der Stein arbeitet in der Wand. Sein Versuch der Synthese von Realismus und Volkstümlichkeit ist gescheitert. Sein Theater war nicht volkstümlich, als es realistisch, es war nicht mehr realistisch, als es volkstümlich war.

3
Der Diskurs über Rezeptionsprobleme des Theaters in der DDR braucht den Kontext, der von Begriffen wie Bürokratie und Zensur nicht erhellt wird. Zwei verschiedene deutsche Erfahrungen sind geronnen zu zwei deutschen Staaten. Die BRD ist eine durch zwei Weltkriege gesundgeschrumpfte Firma, gegründet auf den Boden der Tatsachen, der der Sumpfboden der deutschen Geschichte ist, die Identität seiner Bevölkerung der Kurs der D-Mark. Die DDR eine Notgeburt per Kaiserschnitt durch Klassen, Familien, Individuen, auf dem Rücken den ALP TOTER GESCHLECHTER, ihr Boden die Utopie, mit einer Bevölkerung, die ihre nationale Identität nur im internationalen Kontext finden kann, unvermeidlich eingebunden in eine imperiale

Struktur, die seine Präsenz garantiert und seine Zukunft einfärbt. Die Kritik der Bedürfnisse erstes Bedürfnis, konkret geworden in der Grenze. Aus dem verwüsteten Frankfurt über die Vitrine Westberlin heimgekehrt in das trübe Licht am Bahnhof Friedrichstraße, bin ich froh, daß Rosa Luxemburg, Jüdin aus Polen, Revolutionärin in Deutschland, auf dieser Seite der Mauer begraben liegt.

4

Die Frage von Michel Foucault, welche Revolution lohnt welchen Preis, ist eine privilegierte Frage. Wenn Viktor Sklovski Eisensteins OKTOBER als das bildgewordene Ende der Warenwelt beschreibt, weiß er, daß dieses Ende von den Massen zunächst als Einschränkung der Warenproduktion erlebt wird. Die soziale Sicherheit hat ihren Preis. Eine Bevölkerung, die dem Trommelfeuer der Werbung für die Wunder des Kapitalismus als dem verschlossenen Garten der Lüste täglich unmittelbar ausgesetzt ist, zahlt ihren Beitrag zur Befestigung der Zukunft nicht mit Jubel. Die totale Information wird zum Stabilitätsfaktor und zementiert den Status quo, wenn sie nicht in eine Praxis übersetzt werden kann. Die Warenwelt schwappt über und beißt Lücken in die Zukunft wie in eine Beute, bis die Löcher als das Bild erscheinen. Wenn keine andere Wahl ist, ziehe ich den Kannibalismus der Lebenden dem Vampirismus der Toten vor.

5

Die Raumzeit der Kunst ist zwischen der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte. Die Differenz ist ein potentieller Kriegsschauplatz. Hier zeigt die Frage von Foucault ihren Janus-

kopf. Das Ende der Eliten ist Programm, die Lage fordert Privilegien. Privilegien müssen bezahlt werden: zu den Arbeiten der Intelligenz gehört ihre Selbstkritik. Schon Talent ist ein Privileg, der Eigenbeitrag zur Enteignung gehört zu den Kriterien. Erst auf diesem Hintergrund kann Systemkritik produktiv werden, sind Optimismus und Pessimismus gleichermaßen Zeitverlust. Die Gefahr, daß wichtige Autoren sich aus der Wirklichkeit der DDR hinausschreiben in ein Niemandsland zwischen dem verständlichen Affirmationswunsch überarbeiteter Funktionäre und dem ebenso verständlichen Ventilbedürfnis eines unzufriedenen korruptionsbereiten Publikums, die beide mit Kunst nicht bedient werden können, ist real. Die Bildungspolitik und die Sozialstruktur der DDR bringen mehr Begabungen hervor, als der Staat gebrauchen kann. Der Überschuß wird in der BRD durch Vermarktung dem Gebrauch (in beiden Staaten) entzogen.

6

Im REICH DER NOTWENDIGKEIT sind Realismus und Volkstümlichkeit zwei Dinge, aber das REICH DER FREIHEIT rückt nicht näher, wenn die Synthese nicht immer neu versucht wird, unter den wachsamen Augen der Brecht-Erben am BERLINER ENSEMBLE oder der Stadtväter in der VOLKSBUHNE AM LUXEMBURG-PLATZ, im ersten Fall vom akademischen Starrkrampf, im zweiten vom Niveausturz bedroht. Oder in VILLEURBANNE gegen den Sog der Medien. Das Theater sucht seine Funktion. Das aktuelle Ausweichmanöver, Kompromiß mit der feudalistischen Struktur des (Theater)betriebes ist der Mißbrauch der Klassiker. Rekurs auf Molière. Shakespeare als Alibi. Ein immer

noch strahlendes Material wird mit Patina überzogen, um eine Struktur zu konservieren, die es einmal gesprengt hat. Das Theater wird seine Funktion nicht finden, solange es sich aus der Teilung in Spieler und Publikum konstituiert. Es lebt aus der Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum, von der Provokation der Texte.

7

Die Schwerkraft der Massen, im Kapitalismus Bedingung, ist in der sozialistischen Gesellschaft Korrektiv der Politik. Die Blindheit der Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität. Nur der zunehmende Druck authentischer Erfahrung entwickelt die Fähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn, die das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen sein kann. Die Prognose, daß die Dummheit noch schreckliche Tragödien aufführen wird, bei Marx nachzulesen, ist für die Opfer kein Trost, aber wir können nichts tun als unsre Arbeit, die wenig Folgen hat und für die Toten keine.

Ich bedaure, daß ich so allgemein geblieben bin. Es ist schwer, ohne Öffentlichkeit und aus der Entfernung nicht in Versalien zu schreiben. Im Detail steckt der Teufel, wie Hegel in Preußen gelernt hat. Theater ist eine Projektion in die Utopie oder es ist nicht besonders. Ich grüße den einsamen Baum an der Einfahrt zum Flughafen CHARLES DE GAULLE.

1979

Bilder

Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig. Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung. Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke, vom

Flugzeug

Aus: ein Dampf der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch ein Vogel.

Der Kommunismus sogar, das Endbild, das immer erfrischte Weil mit Blut gewaschen wieder und wieder, der Alltag Zahlt ihn aus mit kleiner Münze, unglänzend, von Schweiß blind

Trümmer die großen Gedichte, wie Leiber, lange geliebt und Nicht mehr gebraucht jetzt, am Weg der vielbrauchenden endlichen Gattung

Zwischen den Zeilen Gejammer

auf Knochen der Steinträger glücklich

Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.

1955

Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen
*Zu einer Diskussion über Postmodernismus in
New York*

1

Orpheus der Sänger war ein Mann der nicht warten konnte. Nachdem er seine Frau verloren hatte, durch zu frühen Beischlaf nach dem Kindbett oder durch verbotnen Blick beim Aufstieg aus der Unterwelt nach ihrer Befreiung aus dem Tod durch seinen Gesang, so daß sie in den Staub zurückfiel bevor sie neu im Fleisch war, erfand er die Knabenliebe, die das Kindbett spart und dem Tod näher ist als die Liebe zu Weibern. Die Verschmähten jagten ihn: mit Waffen ihrer Leiber Ästen Steinen. Aber das Lied schont den Sänger: was er besungen hatte, konnte seine Haut nicht ritzen. Bauern, durch den Jagdlärm aufgeschreckt, rannten von ihren Pflügen weg, für die kein Platz gewesen war in seinem Lied. So war sein Platz unter den Pflügen.

2

Die Literatur ist eine Angelegenheit des Volkes.
(Kafka)

3

Schreiben unter Bedingungen, in denen das Bewußtsein von der Asozialität des Schreibens nicht mehr verdrängt werden kann. Schon Talent ist ein Privileg, Privilegien müssen bezahlt werden: der Eigenbeitrag zu seiner Enteignung gehört zu den Kriterien des Talents. Mit dem freien Markt fällt die Illusion von der Autonomie der Kunst, eine Voraussetzung des Modernismus. Die Planwirtschaft läßt die Kunst nicht aus, sie wird zurückgenommen in die soziale Funktion.

Bevor sie aufhört Kunst zu sein (eine im Sinn von Marx bornierte Tätigkeit), kann sie daraus nicht entlassen werden.

Inzwischen wird diese Tätigkeit auch in dem Land, aus dem ich komme, von Spezialisten ausgeübt, die dafür mehr oder weniger qualifiziert sind. Das Kulturniveau kann nicht erhöht werden, wenn es nicht verbreitert wird. Im Smog der Medien, der auch in dem Land, aus dem ich komme, den Massen die Sicht auf die wirkliche Lage nimmt, ihr Gedächtnis auslöscht, ihre Fantasie steril macht, geht die Verbreiterung auf Kosten des Niveaus. Im *Reich der Notwendigkeit* sind Realismus und Volkstümlichkeit zwei Dinge. Der Riß geht durch den Autor.

Ich stehe, was die Bedingungen meiner Arbeit angeht, zu Ihrer Fragestellung zunächst einmal quer. Polonius, der erste Komparatist in der dramatischen Literatur, ist nicht meine Rolle, am wenigsten in seinem Dialog mit Hamlet über das Aussehen einer gewissen Wolke, der am Elend des Vergleichens das wirkliche Elend von Machtstrukturen demonstriert. Der Zigeuner in dem Einakter von Lorca ist es leider auch nicht, der einen Vernehmungsoffizier der Guardia Civil mit sinnlos surrealistischen Antworten auf Polizeifragen nach Geburtsdatum, -ort, Namen, Familiennamen usw. in ein schreiendes Nervenbündel verwandelt.

Ich kann die Frage des Postmodernismus aus der Politik nicht heraushalten. Periodisierung ist Kolonialpolitik, solange Geschichte nicht Universalgeschichte, was Chancengleichheit zur Voraussetzung hat, sondern Herrschaft von Eliten durch Geld oder Macht. Vielleicht kommt in andern Kulturen anders wieder, bereichert diesmal durch die technischen Errungenschaften der Moderne, was in den von Europa geprägten dem Modernis-

mus voraussetzt: ein sozialer Realismus, der die Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit schließen hilft, die *Kunst ohne Anstrengung, mit der Menschheit auf Du*, von der Leverkühn träumt, bevor ihn der Teufel holt, eine neue Magie, heilend den Riß zwischen Mensch und Natur. Die Literatur Lateinamerikas könnte für diese Hoffnung stehen. Die Hoffnung garantiert für nichts: die Literatur der Arlt, Cortazar, Marquez, Neruda, Onetti ist kein Plädoyer für die Zustände auf ihrem Kontinent. Die guten Texte wachsen immer noch aus finstern Grund, die bessere Welt wird ohne Blutvergießen nicht zu haben sein, das Duell zwischen Industrie und Zukunft wird nicht mit Gesängen ausgetragen, bei denen man sich niederlassen kann. Seine Musik ist der Schrei des Marsyas, der seinem göttlichen Schinder die Saiten von der Leier sprengt.

4

Die sieben Hauptzüge des Modernismus bzw. ihre postmodernistische Variation in dem von Ihab Hassan formulierten Steckbrief beschreiben New York so gut wie den Orpheus-Mythos in der Version Ovids oder Becketts Prosa. Eine Stadt, die sich aus ihrem Zerfall konstituiert. Ein Gebilde, das aus seiner eigenen Explosion besteht. Die Metropole des Dilettantismus: Kunst ist was man will, nicht was man kann. Eine elisabethanische Stadt: der Anschein von Wahl ist ein Vorschein von Freiheit.

Warhol in Basel, Rauschenberg in Köln sind Ereignisse, im Kontext von New York schrumpfen sie zu Symptomen. Das Theater Robert Wilsons, so naiv wie elitär, infantiler Spitzentanz und mathematisches Kinderspiel, macht zwischen Laien und Schauspielern keinen Unterschied. Ausblick auf ein episches Theater, wie Brecht es

konzipiert und nicht verwirklicht hat, mit einem Minimum an dramaturgischer Anstrengung und jenseits der Perversität, aus einem Luxus einen Beruf zu machen. Die Wandbilder der Minderheiten und die proletarische Kunst der Subway, anonym und mit gestohlener Farbe, besetzen ein Feld jenseits des Marktes. Vorgriff aus dem Elend der Unterprivilegierten in das *Reich der Freiheit*, das jenseits der Privilegien liegt. Parodie der Marxschen Projektion von der Aufhebung der Kunst in einer Gesellschaft, deren Mitglieder unter anderem auch Künstler sind.

5

Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu sein, die Meisterwerke Komplizen der Macht. Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors. Das Bleibende ist das Flüchtige. Was auf der Flucht ist bleibt. Rimbaud und sein Ausbruch nach Afrika, aus der Literatur in die Wüste. Lautréamont, die anonyme Katastrophe. Kafka, der fürs Feuer schrieb, weil er seine Seele nicht behalten wollte wie Marlowes Faust: die Asche wurde ihm verweigert. Joyce, eine Stimme jenseits der Literatur. Majakowski und sein Sturzflug *aus den Himmeln der Dichtung* in die Arena der Klassenkämpfe, sein Poem *150 Millionen* trägt den Namen des Autors: *150 Millionen*. Der Selbstmord war seine Antwort auf das Ausbleiben der Signatur. Artaud, die Sprache der Qual unter der Sonne der Folter, der einzigen, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint. Brecht der das Neue Tier gesehen hat, das den

Menschen ablösen wird. Beckett, ein lebenslanger Versuch, die eigene Stimme zum Schweigen zu bringen. Zwei Figuren der Dichtung, in der Stunde der Weißglut verschmelzend zu einer Figur: Orpheus der unter den Pflügen singt, Dädalos im Flug durch die labyrinthischen Därme des Minotauros.

6

Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt; die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier. In diesem Sinn ist sie *eine Angelegenheit des Volkes*, sind die Alphabeten die Hoffnung der Literatur. Arbeit am Verschwinden des Autors ist Widerstand gegen das Verschwinden des Menschen. Die Bewegung der Sprache ist alternativ: das Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt. *Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken.*

1979

Blut ist im Schuh
oder
Das Rätsel der Freiheit

Für Pina Bausch

1

*Als Kinder haben wir Versteck gespielt.
Erinnerst du dich noch an unsre Spiele.
Alle verstecken sich, einer muß warten
Gesicht am Baum oder an einer Wand
Die Hand über den Augen, bis der letzte
Seinen Platz gefunden hat, und wer gesehen wird
Muß um die Wette laufen mit dem Sucher.
Wenn er zuerst am Baum steht, ist er frei
Wenn nicht muß er stehnbleiben auf der Stelle
Als ob der Handschlag an Baum oder Wand
Ihn an den Boden nagelt wie ein Grabstein.
Er darf sich nicht bewegen bis der letzte
Gefunden ist. Und manchmal wird der letzte
Weil er zu gut versteckt ist, nicht gefunden.
Dann warten alle, die versteinert dastehn
Jeder sein eignes Denkmal, auf den letzten.
Und manchmal kommt es vor, daß einer stirbt
Und sein Versteck wird nicht gefunden, kein
Hunger treibt ihn heraus aus seinem Tod
Der ihn gefunden hat außer der Reihe
Die Toten haben keinen Hunger mehr.
Dann fällt die Auferstehung aus. Der Sucher
Jeden Stein hat er umgedreht viermal.
Jetzt kann er nur noch warten, das Gesicht
An seinem Baum oder an seiner Wand
Die Hand über den Augen, bis die Welt
An ihm vorbei ist. Merkst du ihren Gang.
Leg deine Hand über die Augen, Bruder.
Die andern, die der Sucher an den Boden
Genagelt hat mit seinem Handschlag an
Baum oder Wand, weil sie nicht schnell genug
Gelaufen sind aus ihrem Versteck, das nicht*

*Sicher genug war, und jetzt haben sie
Für ihre Augen keine Hand, weil sie
Sich nicht bewegen dürfen und die Augen
Schließen dürfen sie auch nicht nach der Regel.
Wie Steine auf dem Friedhof warten sie
Mit offenen Augen auf den letzten Blick...
(aus ZEMENT)*

2

Die Zeit im Theater der Pina Bausch ist die Zeit der Märchen. Geschichte kommt als Störung vor, wie Mücken im Sommer. Der Raum ist bedroht von der Besetzung durch die eine oder andere Grammatik, des Balletts oder des Dramas, aber die Fluchtlinie des Tanzes behauptet ihn gegen beide Besetzungen. Das Territorium ist Neuland. Eine Insel, die gerade auftaucht, das Produkt einer unbekannten (vergessen oder kommenden) Katastrophe: vielleicht geschieht sie eben jetzt, während die Vorstellung läuft. Etwas von der unmittelbaren Verbindung zum Leben, die Brecht am elisabethanischen Theater beneidet hat, stellt sich her. Film oder Fernsehen sind keine Konkurrenz: sie können verwendet werden. Das Ganze ist ein Kinderspiel.

3

Die Spieler sind Überlebende. (Der Zuschauer wird vielleicht eine andere Erfahrung machen.) Sie berichten vom Terror der Kindheit: Hänsel und Gretel, auf der Flucht vor der Stiefmutter, verlaufen sich im Supermarkt. Der einzige Weg ins Freie ist vielleicht ein Kaufhausbrand: mit dem Feuer hat es schließlich angefangen... Der Gefühle: Rotkäppchen begegnet dem Wolf in der Disko, der mit dem Geld der toten Großmutter ihre Liebe kaufen will. Vielleicht wird sie seine Sprache lernen müssen, die die Sprache der Ge-

walt ist, und "mit der Waffe in der Hand" sein Geschlecht enteignen... Des Balletts: Es erscheint als geronnene Geschichte: Ordnung der Körper unter ein Gesetz. Der Striptease des Humanismus entblößt die blutige Wurzel der Kultur.

4

Den Überlebenden gehört ein Augenblick. Sie feiern ihre Feste auf dem Drahtseil, zwischen Gebäuden, die vom Einsturz bedroht sind. Die Choreographie steht in der Tradition der Totentänze. Zwischen den Kriegen ein andres Mittelalter. Es war das Goldene Zeitalter der Deutschen: Glück in der Osmose mit dem kollektiven Tod, die Gleichheit vor dem Stundenglas ein Vorschein der Gerechtigkeit am Jüngsten Tag. Das Dämonische an dem Grabenkampf Brechts gegen Hitler, das Benjamin mit gelehrtem Schrecken registriert hat, wächst aus dem (Rück-)Griff in diesen Boden, ist gespeist aus diesem Glutkern.

5

Das Mittelalter der Pina Bausch: für die Pest steht der Konsum, der jüngste Reiter der Apokalypse. Das Gesetz der Serie ist das Gesetz der Selektion, der Genocid die Hohe Schule der Statistik, der Weg zur Schlachtbank führt über die Datenbank, die letzte Wahrheit des Konsums kann der Atomblitz sein. Wir haben auf das falsche Pferd gesetzt, und vielleicht ist das Rennen schon gelaufen. Vor dem Ausverkauf tanzt das Theater Inventur, spielen die Rituale Kassenssturz. Mörder Hoffnung der Frauen: was ist das in uns begehrt und haßt, liebt und vergewaltigt. Spurensicherung im zugigen Kontakthof: die Parade der Zombies, glückliche Opfer der Werbung. Würde des Tangos gegen die

Freie Wahl der Todesart. Das Lachen gefriert in den Stereotypen, die Insistenz der Wiederholung demaskiert die Langeweile: der Schmerz ist ihr Gesicht; der Griff unter die Schwelle des Bewußtseins, wo die Wünsche und die Ängste hausen, macht das Lachen wie das Weinen subversiv.

6

"In Italien hatte ich einen Hahn. Der ging immer in andere Gärten, und meine Mutter mußte ihn töten. Am Abend, als sie ihn gekocht hatte, sagte sie, daß es mein Hahn war, und wenn ich nicht wollte, mußte ich ihn nicht essen. Aber ich wollte alles essen. Ich wollte ihn ganz für mich alleine."

Das Mittelalter der Pina Bausch ist das von Brechts KINDERKREUZZUG, mit dem streunenden Hund, der allein noch den Weg weiß, seit der Liebegott, weil sie sogar ihm die Haut verbrannte, die Maske des Kategorischen Imperativs ablegen mußte und vor den Schuh-, Haar-, Zahngoldbergen der Todeslager sein Gesicht verloren hat. (Vielleicht hat er als Frau noch eine Chance: Ikone in den Männermagazinen, oder auf den Altären der Peep-Show.) Die Kinder sind noch auf dem Marsch: Das Kind, das sich nicht waschen wollte, als der Kaiser zu Besuch kam, und das trotzige Kind, dem die Hand aus dem Grab wächst. Die jungen Mörder der amerikanischen Großstädte und die Kinderbanden in den Metropolen der Dritten Welt. Maos Rote Garden und die Würgeengel des Ver-laine-Lesers Pol Pot.

7

DU SOLLST DIR KEIN BILD MACHEN. Die Gewaltmetaphern in BLAUBART sind nicht für den

Hausgebrauch ("so vergewaltigt man eine Frau"). Verstecken ist das erste Spiel: das Kind will verschwinden. Nacktheit ist Tabu: vor der Hochzeit darf der Bräutigam die Braut nicht sehn, und bis zur Hochzeit hat es böse Weile. Im Theater der Pina Bausch ist das Bild ein Dorn im Auge, die Körper schreiben einen Text, der sich der Publikation verweigert, dem Gefängnis der Bedeutung. Befreiung von den Zwängen des Balletts, dem das Stigma der Leibeigenschaft aufgeprägt ist, das es den jeweiligen Herrn der jeweiligen Schöpfung lieb macht wie die Jagd, das andere feudale Hobby. Die Demokratisierung zur Revue ist ein Übergang, Bauernbefreiung zum Fließband: in den Stadien wird die Masse Ornament. Die Kongruenz von Ornament und Trophäe wird schmerzhaft sichtbar in dem Blitzlicht einer Ballettparodie: Blaubarts Frauen als Wandbehang in Blaubarts Burg. Nach dem Theater ohne Text, von Zadeks HAMLET bis zu Steins ORESTIE, um nur zwei Goldene Kälber zu nennen, vor denen einem das Hören in glücklichen Augenblicken vergeht, eine neue Sprache des Theaters. Nach Grübers groß gescheitertem Versuch, mit einem mittelmäßigen Epochenstück das Theater in die Nord-Süd-Achse zu drehn, gegen ein Publikum, das auf den Schweißgeruch der Abendunterhaltung nicht verzichten wollte, ein andres Theater der Freiheit. Daß eine Sphinx uns anblickt, wenn wir der Freiheit ins Gesicht sehn, sollte uns nicht wundern.

1981

Die Einsamkeit des Films

Für Syberberg

BLUTWURST SPRACH ZU LEBERWURST ÜBER-
MORGEN HOL ICH DER FRAU KÖNIGIN IHR
KIND HATT ICH DICH SO WOLLT ICH DICH
RUCKEDIGUH BLUT IST IM SCHUH ACH WIE
GUT DASS NIEMAND WEISS DASS ICH RUMPEL-
STILZCHEN HEISS OH DU FALLADAH DA DU
HANGEST.

Ich bewege mich, ohne sie zu berühren, eine Steilwand ohne Anfang und Ende hinauf. Meine Bewegung ist gleichmäßig, mehr ein Schweben als ein Flug. Ich weiß nicht, ob die Höhe mich ansaugt oder etwas in der Höhe oder ein Wind aus der Tiefe mich treibt. Nichts von Flügelschlägen. Vielleicht bin ich nur ein Auge, das an einem mir unbekannten Flugkörper befestigt ist, in der Luft gehalten von einer mir unbekannten Kraft. Ein Auge mit verbranntem Lid: mein Schlaf ist in den Feuern. Eine ausgespannte Netzhaut. Mein Weg nach oben ist ein Weg in die Vergangenheit, der Abgrund unter mir heißt Zukunft. Was ich suche, ist die Blutspur der VERGESSENEN AHNEN. Übrigens kann von oben oder unten, von Vergangenheit und/oder Zukunft keine Rede sein, der Raum hat keine Richtung in der Zeit. Warum sonst bewege ich mich manchmal schräg zur Steilwand, manchmal in der Rückenlage, die Wand über mir. Genau genommen weiß ich nicht einmal, ob mein Traum-Ich sich bewegt, beziehungsweise der Körper, den es für diesmal bewohnt, oder die Felswand mit den Schulterabdrücken der AHNEN (es sind Abdrücke von rechten Schultern, die AHNEN müssen Linkshänder gewesen sein, SCHILDARM SCHWERTARM) in der Kalkfarbe von Vogelkot (UND DEN FLUSS

HINAUF HINUNTER ZIEHN DIE SCHATTEN
TAPFERER GOTEN/DIE DEN ALARICH BEWEI-
NEN IHRES VOLKES BESTEN TOTEN), oder ob
zwei Bewegungen gegen einander ablaufen,
schnelle Felswand gegen langsames Ich oder
schnelles Ich gegen langsame Felswand. Welche
Kraft hat diese Schultern in den Stein gedrückt?
Ich möchte meine Hand in die Schründen legen,
aber mich hält die unaufhörliche Bewegung in
der Flugbahn, nah genug am Stein, um jeden
Riß zu sehn, zu weit entfernt für die Berüh-
rung. ICH BIN DER ENGEL DES VATERLANDS
MEINE LIEBE GEHÖRT DEN TOTEN.

Die Bewegung des Traum-Ichs auf der Spur der
VERGESSENEN AHNEN oder, davon nicht unter-
scheidbar, der im Raum versteinten Zeit vor dem
suchenden Auge ist die Kamerabewegung in den
Filmen Syberbergs. Das Vergessen trägt den Na-
men Hitler, der die Landschaft der deutschen Ge-
schichte kolonisiert. Der Film unternimmt die Wie-
dereroberung des besetzten Geländes. Das ge-
träumte Ich ist kollektiv, die Engel des Vater-
lands sind nekrophil, die Mythen der Völker le-
ben im Kitsch, dem Kot ihrer Wappentiere. Die
linke Antwort auf die Ausbeutung der Träume
war ihre Entmündigung. Unter Kuratel gestellt
verrotten sie zum Reservoir der Rechten. Sy-
berbergs *Hitler* ist ein Exorzismus. Die Ent-
Teufelung des wild gewordenen Handlangers, indem
seine Macht auf die Verführung, sein Verbre-
chen auf einen Irrtum in der Geografie zurück-
geführt wird, ordnet das Tausendjährige Reich
als weißglühende Episode in den Kontext der Ko-
lonialgeschichte des vielhundertjährigen kapita-
listischen Weltkriegs ein. *Hitler - ein Film aus
Deutschland* beendet den Alptraum der Klassen-
versöhnung, der als Morgenrot des Faschismus
und Götterdämmerung der Revolution in *Metropo-*

lis aufscheint. Mit der Illusion des Horizonts fällt die Lüge der Fiktion, die Aushöhlung der Chronologie drängt das Erzählen in die Oberfläche, der Einbruch der dritten Welt in die Geschichte treibt den Konflikten die Qualität aus. Syberberg leistet Sterbehilfe am Krankenbett des Spielfilms, indem er sein Material in die Vertikale zwingt: Sargdeckel werden aufgesprengt wie Gesteinsschichten. Im Rauchvorhang der Kollision von Kino und Theater, Wagner und Brecht, bildet sich eine mobile Architektur heraus, das Protoplasma des Gesamtkunstwerks. Das Ende der Traumfabrik: die Einsamkeit des Films. Allein mit der Leinwand, nehmen die Bilder in den Träumen Platz. Der Gestus ist die Ausschweifung. Das unendliche Sprechen gegen den Tod, Sprache als Beschwörung des Revolvers, der auf den Sprecher gerichtet ist. Der Dialog mit dem Mörder darf nicht abreißen, bis die Polizei kommt, der Clinch mit dem Bösen muß ausgehalten werden bis zur Erscheinung des Messias. Die Angst des Humanisten, der Messias könnte mit der Polizei identisch sein, wirft blinde Flecken auf den politischen Atlas. Die Befreiung der Toten wird uns aus dem anderen Tod nicht heraushalten, der die Auferstehung der Lebendigen ist. Der Engel der Revolution wohnt auf den Friedhöfen nur solange, bis er seinen Flug antritt.

1980

Gespräch mit Bernard Umbrecht

Umbrecht: ... Ich will einfach mal fragen, aus welchem Anlaß das Stück Die Schlacht geschrieben wurde.

Müller: Nun, das ist kein Stück, das ist eigentlich eine sehr lockere Montage oder Collage von Szenen. Und die sind zum großen Teil geschrieben ziemlich unmittelbar – also für mich unmittelbar – nach dem Krieg, das heißt, als ich zu schreiben anfing, also Anfang der 50er Jahre. Und damals war das einfach für mich ein Versuch, dieses Trauma abzuarbeiten, das faschistische Trauma. Und dann habe ich, ich glaube 73 oder 74, das Zeug wieder herausgesucht und daraus diese Collage gemacht ... Nur wenige Texte sind neu geschrieben. Vielleicht ist es noch wichtig zu sagen: Damals, als ich die meisten Texte geschrieben habe, war doch eine andere Situation, auch eine andere Motivation als 1974... Meine Motivation war verschieden und die Situation natürlich auch. Damals war ein allgemeiner Antifaschismus die Grundhaltung. Und man glaubte auch, daß der Faschismus nur eine politisch-ökonomische Frage ist und daß mit den ökonomischen Grundlagen man auch das ganze Phänomen abschafft. Und inzwischen hat sich natürlich herumgesprochen, daß man faschistische Haltungen und Psychologie nicht einfach mit Enteignung der Schlüsselindustrie abschaffen kann. Und daß das eine Sache ist, die Generationen braucht. Und das war für mich dann der Punkt, warum ich das neu interessant fand, diese Geschichten. Also 74. Und das hat auch etwas damit zu tun: in der ersten Wiederaufbauphase der DDR, also vorher noch, in der sowjetischen Besatzungszone, konnte man sogar in gewisser Weise diese totale Disziplinierung der Arbeiterklasse, die im Faschismus über die Rüstung und über den Krieg stattgefunden hatte, produktiv machen. Produktiv machen für den Aufbau. Aber jetzt braucht man das, was durch diese Disziplinierung zerstört wurde: Initiative und – wenn Du willst – Zivilcourage. Also man braucht jetzt subjektive Qualitäten von Leuten. Die Sze-

nen beschreiben Zwangslagen, wo der subjektive Faktor eigentlich nur noch negativ vorkommt. Und das ist sogar jetzt eine Frage an mich selbst: wie weit ist das richtig und was ergibt das für ein Gesamtbild. Weil mich daran einmal - und das ist eine Polemik dagegen - dieser moralische Antifaschismus interessiert hat, der natürlich überhaupt nichts einbringt. Weil Unschuld eben ein Glücksfall war. Es gab Leute, die sind nie in solche Situationen gekommen und das sind die Unschuldigen. Und andererseits kann man von keinem, der in solche Situationen gerät, verlangen, oder es ist ein moralischer Appell, daß er sich anders verhält als die Figuren in den Szenen.

Umbrecht: 'Insofern gehört es also zu dieser Strömung, die man jetzt noch deutlicher merkt, mit dieser Frage sich auseinanderzusetzen. Zum Beispiel das Buch von Christa Wolf.'

Müller: Ja.

Umbrecht: Aber Du hast von Collage gesprochen und hast gesagt, das ist kein Stück. Was ich fragen wollte, ist, ob die Form, die Du ausgewählt hast, vom Thema, das behandelt wird, abhängig ist. Oder ob es prinzipieller, eine Methode, eine Schreibart von Heiner Müller ist?

Müller: Ich glaube nicht, daß ich einen Stil habe. Also das fände ich auch nicht gut, wenn es so etwas wie eine prinzipielle Schreibart gäbe. Ich glaube doch, daß jedes Material anders behandelt werden muß und eine andere Schreibweise erfordert. Und wenn Du z.B. ein Stück wie *Die Bauern* mit der *Schlacht* vergleichst, da gibt es doch sehr große Unterschiede. Und das hat schon damit zu tun, daß von einem bestimmten Punkt an, wo historische Chancen verpaßt sind, es eben nur noch Zwangslagen gibt, wo der subjektive Faktor kaum noch zur Geltung kommt oder nur noch zerrieben wird. Und das führt zu dieser etwas aphoristischen Form von Theater, wie der *Schlacht*. Dieses Material braucht also (oder kann brauchen) eine solche Darstellungsweise.

Umbrecht: Ich muß gestehen, daß ich das nicht genau verstehe, Zwangslage - subjektiver Faktor.

Müller: Ja, ich meine, die Szenen setzen alle ein an einem Punkt, wo eine bestimmte Lage entstanden ist. Es wird nicht untersucht, wie es dahin gekommen ist. Und da ist eine Zwangslage da und Leute müssen sich verhalten. Und es ist fast immer eine Lage, in der eine Haltung, die wir als positiv empfinden würden, selbstmörderisch ist. Man kann aber von keinem Menschen verlangen, eine Gesellschaft kann von keinem Menschen verlangen, daß er Selbstmord begeht. Das wäre der moralische Appell und der bringt nichts ein. Und insofern ist es eine Polemik gegen die moralische Verurteilung des Faschismus, die nichts einbringt. Aber ich kann dir ein Beispiel nennen, das ist vielleicht günstig. Bei dem Gastspiel in Genf gab es eine Diskussion hinterher, und da sprach u.a. ein alter Mann, und er sagte: Ich bin Jude, ich war im KZ, ich glaube, in Buchenwald war er, für ihn wäre das sehr erschütternd gewesen, weil alles in seiner Erinnerung wieder hochkam. Aber was ihm dabei zum ersten Mal klargeworden wäre, daß er nur zufällig auf der anderen Seite stand. Es ist nicht sein Verdienst, daß er Jude war. Und es ist nicht sein Verdienst, auch nicht sein moralisches, daß er Häftling war. Er hätte genauso gut auf der anderen Seite stehen können. Und das ist etwas, was ich eine richtige oder gewünschte Wirkung finde.

Umbrecht: Gab es nicht die Kritik oder ist nicht die Gefahr da, daß man sagt, daß es kein positives Stück ist?

Müller: Ja. Ja, das ist der uralte Streit zwischen Friedrich Wolf und Brecht. Du kennst das? Über die *Courage*. Der Wolf meinte, die *Courage* müßte am Schluß den Krieg ablehnen. Und das auf der Bühne sagen, daß der Krieg schlecht ist. Und Brecht meinte, ihm wäre es nicht so wichtig, daß die *Courage* am Ende es sieht, ihm wäre es wichtiger, daß der Zuschauer es sieht. Und bei diesen Einschätzungen oder diesen Kategorisierungen von Stücken positiv-negativ, die vom Stofflichen ausgehen, wird

immer der Wirkungsfaktor ausgeklammert. Also wird immer das Publikum ausgeklammert. Und ein Drama entsteht ja nicht auf der Bühne, findet nicht auf der Bühne statt, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Umbrecht: Das heißt, das Positive ist beim Zuschauer?

Müller: Ja. Und wenn es da nicht ist, das ist dann nicht meine Schuld.

Umbrecht: Insofern kann man sagen, daß Die Schlacht ein Lehrstück ist?

Müller: Ich weiß nicht, ich verwende sehr ungern diesen Begriff, weil er so mißverständlich ist.

Umbrecht: Ach so? Ich dachte, es gibt eine Auseinandersetzung ...

Müller: Sicher, ja, bloß würde ich nie diesen Begriff verwenden.

Umbrecht: Man spricht zum Beispiel, ich habe das irgendwo gelesen, von Heiner Müller als Kritiker der Theorie und Praxis der Lehrstücke von Brecht.

Müller: Das ist alles ein bißchen vereinfacht. Oder: es wird wissenschaftlicher formuliert, als es von mir gemeint ist. Richtig ist eins: Die Lehrstücktheorie von Brecht ging davon aus, daß es eine Zeit geben wird, in der Theater sich nicht mehr konstituiert aus der Teilung in Publikum und Schauspieler, Zuschauer und Schauspieler. Das heißt, es setzt eigentlich die Aufhebung der Arbeitsteilung voraus. Das ist schon eine sehr kommunistische Utopie. Und alles andere sind Übergänge. Natürlich finde ich das richtig, das hat aber schon mit der Lehrstücktheorie gar nichts mehr zu tun, glaub ich, daß ein widersprüchliches Verhältnis da sein muß, eine Konfliktbeziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Weil es langweilig ist, wenn unten nur ein Publikum sitzt, das zustimmt. Und es bringt auch nichts ein, wenn unten nur ein Publikum sitzt, das ablehnt. Und der Unterschied ist vielleicht, daß es für Brecht noch primär um Aufklärung im Theater ging. Ich glaube, das ist vorbei:

denn das übernehmen (oder müßten übernehmen) andere Medien jetzt. Und Theater kann nicht mehr die Funktion der Aufklärung übernehmen. Im Theater geht's jetzt, für mich jedenfalls, eher darum, die Leute in Vorgänge zu verwickeln, sie also zu beteiligen. In der Weise eben, wie ich das beschrieben habe in der *Schlacht*. Daß Leute sich fragen: Wie hätte ich mich verhalten da? Und daß ihnen auffällt, daß sie auch potentielle Faschisten sind, wenn solch eine Situation da ist. Das finde ich positiv, das finde ich nützlich.

Umbrecht: Du meinst, daß diese Aufgabe der Aufklärung, die Brecht gestellt hat, nicht mehr so sein soll, weil du in einer sozialistischen Gesellschaft bist?

Müller: Sicher zunächst deswegen.

Umbrecht: Wie soll denn Deiner Meinung nach Theater in einer sozialistischen Gesellschaft sein?

Müller: Es gibt eine Formulierung, die ist nicht von mir, aber ich finde sie sehr gut, von Wolfgang Heise, das ist ein Philosoph hier in der DDR, der hat mal formuliert: Theater als Laboratorium sozialer Phantasie. Und das finde ich schon ganz gut. Wenn man davon ausgeht, daß die kapitalistischen Gesellschaften, aber im Grunde jede moderne Industriegesellschaft, auch die DDR, ein Industriestaat ist und die Tendenz hat, Phantasie zu unterdrücken, zu instrumentalisieren, auf jeden Fall zu drosseln. Und ich glaube schon, so bescheiden das klingt, die politische Hauptfunktion von Kunst ist jetzt, Phantasie zu mobilisieren. Was der Brecht so formulierte, daß man dem Zuschauer, also im Theater jetzt, ermöglichen sollte, immer fiktive Gegenbilder oder Gegenvorgänge zu entwerfen. Wenn er einen Vorgang gezeigt kriegt, oder einen Dialog hört, der so formuliert werden muß, daß der Zuschauer sich einen anderen Dialog vorstellen kann, der möglich gewesen wäre oder der wünschbar wäre.

Umbrecht: Mir scheint aber doch, daß die Kunst in der DDR in die Lage gefallen ist, daß sie hauptsächlich eine sozialkritische Funktion hat. Oder irre ich mich?

Müller: Was meinst Du mit sozialkritisch? Also kritisch gegen...

Umbrecht: Ich habe wirklich den Eindruck, daß die Kunst einen Teil der Aufgaben übernimmt, die andere...

Müller: Medien zu übernehmen hätten.

Umbrecht: Ja, z.B. die Zeitungen oder sogar die Partei.

Müller: Ja, das hat sicher eine positive Seite auch. Aber auch eine sehr stark negative. Einmal finde ich das schon in Ordnung, daß - hat ja Benjamin schon formuliert - eine sozialistische Kunst natürlich ohne didaktische Züge nicht auskommt. Weil: man kann hier nicht einfach davon ausgehen, man macht, man schreibt Sachen und es ist gleichgültig, wie viele Leute in der Lage sind, sie zu rezipieren. Das kann uns nicht ganz gleichgültig sein. Das muß also so sein, daß doch möglichst viele Leute etwas damit anfangen können. Das heißt nicht, daß man das Niveau senkt, aber das ist eine Frage von Schreibtechniken, glaube ich. Und da finde ich das zunächst schon mal keinen Einwand, daß Kunst solche Aufgaben mit übernimmt. Andererseits wird es natürlich negativ, wenn Kunst oder Literatur der Presse die Arbeit einfach abnimmt. Das ist natürlich nicht dasselbe, wenn über einen Fall von sozialer Ungerechtigkeit oder über irgend etwas, was schiefgelaufen ist, eine Novelle geschrieben wird. Dann ist das damit schon entrückt in eine Sphäre, die die gesellschaftlichen Institutionen und Organisationen nichts mehr angeht. Wenn es aber, wenn der konkrete Fall in der Presse behandelt wird, da liegt da schon Gewicht drauf. Das ist das Problem dabei. Daß die Literatur aufpassen muß, daß sie nicht einfach zum Vehikel wird.

Umbrecht: Ich wollte eigentlich nur besser verstehen, was es bedeutet, Phantasie produzieren ... Kannst Du mir das noch besser erklären?

Müller: Ich wills versuchen. Erstmal vom Negativen her: Mir ist das zum ersten Mal ganz, ganz dick aufgefallen in den USA. Wo also die Skala an Angeboten der Bevölke-

rung an die Gesellschaft sehr, sehr groß ist - und da fällt mal einem ein, er könnte jetzt eine Partei gründen zur Abschaffung der Obstbäume oder so. Dann gründet er diese Partei, das kann er einfach. Oder einer meint, daß Homosexuelle nicht mehr verfolgt werden sollen und gründet eine Partei. Und das ist mir in den USA zum ersten Mal richtig klargeworden, daß diese Art Toleranz wirklich dazu dient, Impulse zu kanalisieren oder Impulse unschädlich zu machen. Man wird als Verein eingetragen und anerkannt dort. Man kann das alles machen. Und es passiert nichts mehr damit... Was ich meine mit dem USA-Beispiel: Daß da Impulse und Initiativen und auch Phantasie sofort vermarktet und damit eigentlich um ihre soziale Funktion gebracht werden. Und daß das auch eine Technik ist, revolutionäre Energie zu kanalisieren und zu spalten. Wenn da einer die Idee hat, "make love not war", dann wird das eine Bewegung, und wenn einer sagt: ja, aber nur homosexuelle Liebe, dann wird das eine andere Bewegung. Oder lesbische. Wird wieder eine andere Bewegung. So wird revolutionäre Energie einfach durch Vermarktung, durch Etikettierung und durch Spaltung unschädlich gemacht. Das verstehe ich unter Abtötung von Phantasie durch Vermarktung, durch Instrumentalisierung. Und die Gefahr ist in jeder Industriegesellschaft.

Umbrecht: Das heißt, das ist auch hier passiert, meinst Du?

Müller: Das industrielle Potential ist hier nicht so gewaltig bis jetzt, daß die Gefahr so groß wäre bis jetzt. Aber das existiert natürlich. Und daß man, wenn man auch hier mehr über Institutionen macht, zum Beispiel (was ein Problem war) die Solidarität und Aktion für Vietnam... Das wurde immer über die Institutionen gemacht. Es gab keine Möglichkeit, privat, also persönlich etwas zu tun. Man zahlte seinen Beitrag. Das ging so weit, daß eben das vom Lohn abgezogen wurde, der Solidaritätsbeitrag. Das finde ich schlecht. Wenn man den Leuten die Möglichkeit nimmt, als Individuen etwas zu tun, auch etwas zu sagen für so eine Sache. Weil Institutionen ihnen das

abnehmen. Das macht Leute politisch unmündig und auch unlustig.

Umbrecht: Das heißt, die Phantasie wär schon da.

Müller: Ja, und ich meine, deswegen muß eben Theater Fragen behandeln und Fragen aufwerfen, die in der Presse nicht gestellt und beantwortet werden. Und das ist der Punkt, den Du vorhin meintest, also mit Aufgaben der Presse übernehmen. Also wo das negativ wird. Wenn das Theater nicht andere Fragen stellt, dann hat es keine soziale Funktion oder politische Funktion.

Umbrecht: Und jetzt die positiven Dinge? Du hast angefangen mit den negativen...

Müller: Ja ... das hängt direkt mit dem Negativen zusammen. Es gibt eine ganze Menge Fragen, die in der Presse nicht behandelt werden bei uns. Aus vielen Gründen, über die man sicher streiten kann. Und dann hat das Theater schon die Aufgabe, die die Presse eigentlich zu erledigen hätte, mit zu übernehmen. Das hängt sicher zusammen mit der schwachen demokratischen Tradition in Deutschland überhaupt. Daß so etwas nötig ist.

Umbrecht: Das gibt eigentlich gleich der Kunst eine zu große Rolle, würde ich sagen.

Müller: Ja.

Umbrecht: Und es kommt dazu, daß Theaterstücke ein wirkliches Politikum sind. Kenn' ich eigentlich nicht in Frankreich. Wie hier zum Beispiel jetzt - wie man mir gesagt hat, ich hab's noch nicht gesehen - ist das Schwitzbad ein wirkliches Politikum.

Müller: Ich hab's auch nicht gesehen. Ich glaube nicht, daß es eins ist, aber ...

Umbrecht: Du hast einmal geschrieben, daß die Kunst sich legitimiert durch Neuheit. Das heißt, sie ist parasitär, wenn mit Kategorien der gegebenen Ästhetik beschreibbar. Was bedeutet das?

Müller: Ja, da gibt es eine Anekdote, die das vielleicht

am besten erklärt, die ich bei der Gelegenheit immer erzähle. Aber Dir hab ich sie noch nicht erzählt, hoff ich. Die Ulanowa wurde gefragt, was sie mit einem bestimmten Tanz sagen wollte. Und sie sagte: wenn ich das anders sagen könnte als mit diesem Tanz, hätte ich nicht vier Monate hart gearbeitet an diesem Tanz. Und ich meine, das ist ein Problem in der Verständigung, in der Auseinandersetzung über Kunst, daß man davon ausgeht, ein Theaterstück kann man adäquat beschreiben in Prosa oder man kann ein Gedicht adäquat beschreiben durch eine Analyse oder so. Wenn das so ist, dann ist es wirklich parasitär, Leuten zu ermöglichen, von dem Geld anderer so viel Freizeit zu haben, daß sie Gedichte schreiben können. Das mein ich also... Ja, ich glaube, aus diesem Mißverständnis entstanden in der Vergangenheit immer wieder dumme Auseinandersetzungen über Kunstwerke hier. Weil da doch immer ein ziemlicher Spielraum ist... ich meine, auf jeden wirkt ein Kunstwerk verschieden. Und wenn man da einen falschen Konsensus herstellen will, dann geht das natürlich auf Kosten der Kunst.

Umbrecht: Ich hatte vorher deshalb die Frage der Ästhetik von Heiner Müller... weil Du da in diesem "Theater der Zeit" gesagt hast, daß "keine dramatische Literatur an Fragmenten so reich ist wie die deutsche". Und weiter: "Die Not von gestern ist die Tugend von heute: die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann. Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die 'Hand und Fuß' hat (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt." Könntest Du das kommentieren?*

Müller: Na, es ist ja zunächst mal keine neue Geschichte. Der Brecht hat schon 1932 geschrieben: "Das Petroleum sträubt sich gegen die 5 Akte". Da hat er sich beschäftigt mit diesem Stoffbereich, also der Rolle des Erdöls in der Weltwirtschaft. Und da kommt er natürlich zu

*aus: Theater-Arbeit, Berlin 1975, Seite 125 (ein Brief)

dem Schluß, daß man darüber keine 5-aktigen Dramen schreiben kann. Und das gilt eigentlich für jedes neue Wirklichkeitsmaterial oder jede neue Sicht, materialistische Sicht, auch auf ein altes Material. Daß das nicht mehr in diese alten Kanons paßt und daß man das nicht mehr so beschreiben kann, wie die alten Mythen oder so.

Umbrecht: Aber was mich da besonders aufmerksam gemacht hat, ist das Wort "Fragmentarisierung". Es scheint für Dich eine wichtige Rolle zu spielen. Nicht daß eine Geschichte von Anfang bis Ende durchgeführt wird, sondern daß ...

Müller: Es kommt natürlich aus einer Polemik und dadurch ist es wieder überformuliert. Es ist zunächst mal eine Polemik gegen eine Konvention, die es bei uns gab und gibt. Daß eine Geschichte einfach einen kanonisierten Ablauf nimmt. Also wenn man so Stücke über die DDR... Ich hörte neulich von einem Zuschauer in der Pause, da lief ein DDR-Stück, und er war betrunken: "Also ich kann euch jetzt schon sagen, es geht alles gut aus, die Klasse siegt". Daß also Wirklichkeit so dargestellt wird, daß zum Schluß alles in Ordnung ist und der ganze Konflikt wird auf der Bühne gelöst, die Fragen werden auf der Bühne beantwortet, statt daß man das Publikum damit konfrontiert. Es wird also dem Publikum die Arbeit abgenommen, dadurch daß man ihm vortäuscht, die Sache hat einen Anfang und ein klares Ende. Und es bleibt nicht offen für Wirkungen. - Das ist zunächst vielleicht ein Kunstgriff und ich würde daraus kein Evangelium machen, daß man nun grundsätzlich Fragmente schreiben soll. Das geht gar nicht. Aber auf jeden Fall, daß man sich dagegen wehrt, daß eine Geschichte sich schließt auf der Bühne.

Umbrecht: Ich möchte das, wenn Du gestattest, auch zitieren aus der Zeitung: "Ein Text lebt aus dem Widerspruch von Intention und Material." Ich glaube, da ist ja die Antwort eigentlich. Ja, dann hätte ich noch Fragen zu... Es gibt in Deinen Werken und in Deiner Arbeit besondere Beziehungen zu Shakespeare und zur An-

tike. In der Schlacht sind Auszüge, glaub ich, aus der Illias von Homer.

Müller: Das ist nicht von mir, das ist im Programmheft. Das haben die Regisseure gemacht. Hat nichts mit mir zu tun ... Ich hab nichts dagegen, ich finde es korrekt.

Umbrecht: Du hast ein Stück von Sophokles adaptiert?

Müller: Na ja, das war so: Besson hatte das Angebot, Ödipus zu inszenieren. Und konnte mit dem Stück nicht viel anfangen. Fand das sehr irrational und war sehr irritiert und fragte mich dann, was man da machen kann. Und mir fiel ein, daß es da eine Übersetzung von Hölderlin gibt, so daß man also mit relativ wenig Arbeit einen guten Text herstellen kann. Und da hab ich einfach den Hölderlin abgeschrieben und manchmal geändert. Es war eigentlich mehr eine Redaktion der Hölderlin-Übersetzung. Allerdings mit Eingriffen. Wo die Eingriffe äußerlich sehr winzig waren, aber natürlich kann man bei einem guten Text mit ganz kleinen Änderungen sehr viel ändern.

Umbrecht: Das heißt nicht, daß Du was Besonderes suchst in dieser Literatur?

Müller: Es gab schon einen Gesichtspunkt, einen sehr allgemeinen vielleicht. Im Augenblick halte ich's nicht mehr für so wichtig, aber damals erschien es mir wichtig, so in den späten 50er Jahren, daß es eine gewisse Parallele gibt. All diese Vorgänge, diese Konflikte, die in der antiken Dramatik, also in der griechischen, abgehandelt werden, haben ja zu tun mit dem Übergang zur Klassengesellschaft, also der Entstehung der Klassengesellschaft. Und jetzt geht es, jedenfalls vom Programm her, um die Aufhebung der Klassengesellschaft. Und da gibt es vielleicht eine neue Optik, eine neue Sehweise jetzt auf diese alten Geschichten. Das war der Ausgangspunkt.

Umbrecht: Die Frage Brecht. Die Feiern scheinen in Vorbereitung, ja? Ich hatte schon lange vor, einmal die Frage zu stellen: Was bedeutet, Theater zu schrei-

ben nach Brecht? Ich meine, man kann sowieso nicht an Brecht vorbei, und ich meine, man muß sich die Frage stellen, was kann Brecht heute bedeuten für die DDR? Das heißt, welcher Brecht, oder was von Brecht ist für heute wichtig?

Müller: Für mich sind im Moment nicht wichtig die Parabel-Stücke von Brecht, also *Kreidekreis*, *Sezuan*, mich interessiert auch *Puntilla* nicht. Also die Stücke, die als die klassischen gelten. *Galilei* ist was anderes, das finde ich ein sehr interessantes Stück, weil es das persönlichste ist. Aber für mich sind im Moment wichtiger hier in der DDR die Lehrstücke und die frühen Stücke, die kaum gespielt werden. Denn die Parabelstücke basieren auf einer, von heute aus gesehen, sehr vereinfachten Welt-sicht, also einer Zweiteilung der Welt oder auch der Geschichte, also vorrevolutionär und nachrevolutionär. Und mit dieser einfachen Zweiteilung kann man im Moment hier kein politisches Theater machen. Auch wenn das so lange versucht worden ist hier. Man kann nicht einfach auf der Bühne zeigen, wie schlecht der Kapitalismus ist, und dann glauben, daß die Leute nun beruhigt nach Hause gehen und den Sozialismus schön finden. Also das bringt nichts. Und andererseits glaube ich schon, daß diese späten Stücke von Brecht sehr viel Sprengstoff enthalten, ich meine auch politischen Sprengstoff auch für uns hier, ich meine nur, daß sie aufgebrochen werden müßten. Ich meine, daß es nötig wäre, diese Brecht-Texte wirklich aufzubrechen und aus dieser Kanonisierung wirklich herauszubrechen. Das heißt, auch mal ganz anders zu inszenieren als es Brecht gemacht hat, als es Wekwerth gemacht hat ... Man braucht ganz andere Zugänge dazu, damit die Texte wieder arbeiten können. So wie es jetzt gemacht wird hier, arbeiten die Texte nicht mehr, es sind Operntexte und sind Monumente. Sie arbeiten nicht.

Umbrecht: Was scheint Dir wichtig an diesen Lehrstücken und den frühen Brecht-Stücken?

Müller: Bei den Lehrstücken ein ganz simples Beispiel: Ein Text von Brecht in der Lehrstücktheorie war, daß

es notwendig wäre, daß Beamte gelegentlich Beamte spielen und dabei Akten verbrennen, auf der Bühne. Weil sie dadurch ein anderes Verhältnis zu ihren Akten kriegen könnten, wenn das regelmäßig wiederholt würde, so ein Spiel. Also da ist die gesellschaftliche Funktion ganz unmittelbar einsichtig... Und die frühen Stücke sind einfach deswegen interessant, denn für die gilt eigentlich, was Brecht über den Sturm und Drang gesagt hat oder über Shakespeare im Verhältnis zur deutschen Klassik, also zum späten Schiller und Goethe, daß da noch rohes Material drin ist. Und daß nicht alles Material zu Form geworden ist und zu Form verarbeitet worden ist. Und das gilt eben leider auch für die späten Stücke von Brecht. Und ich glaube schon, daß das historische, biographische Gründe hat. Mit der Emigration war er abgeschnitten von den Klassenkämpfen in Deutschland und das war so etwas wie Weimar für Goethe. Also sein Weimar war Hollywood. Doch eine relative Isolation von den wirklichen Bewegungen und Klassenkämpfen. Und das ist schwer aufzubrechen jetzt.

Umbrecht: Jetzt hätte ich noch das Bündel von Fragen über die Theaterlandschaft in der DDR. Ich bin erstaunt, daß man, wenigstens in Berlin, doch sehr wenig gegenwärtige Stücke von gegenwärtigen Autoren spielt... Woher kommt das?

Müller: Naja, zunächst gibt es eine große Diskrepanz zwischen Bedürfnissen der Theaterleute, also der Leute, die Theater machen, und dem breiten Publikum. Das Publikum ist, glaube ich, in seinen Interessen ziemlich apolitisch jetzt. Das ist ein Ergebnis von schlechtem Theater und schlechter Theaterliteratur. Und Kulturpolitik. So wie es jetzt gemacht wird, ist das Publikum erstmal grundsätzlich an Operetten und Schwänken interessiert. Ich meine das breite Publikum. Das kann man einfach aus Statistiken ersehen: Die erfolgreichsten Stücke hier in der DDR sind nach wie vor Operetten. Und Märchenstücke für Kindertheater.

Umbrecht: Ich unterbreche: kann man auch sagen, daß

einige sowjetische Stücke - die eigentlich sehr kritische Stücke sind -, auch großen Publikumserfolg haben?

Müller: Du meinst Gelman.

Umbrecht: Ich meine Prämie, Protokolle einer Sitzung. Was hatte denn noch großen Erfolg? Ja, das Schwitzbad, solche Sachen.

Müller: Ja sicher, solche Stücke gibt's bei uns kaum. Und andererseits bin ich, was die Prämie betrifft, ein bißchen skeptisch. Weil: das ist ja ein sehr journalistisches Stück, ein sehr journalistischer Stücktyp.

Umbrecht: Ich bin auch skeptisch. Es ist wirklich, was Du vorher beschrieben hast: Die Lösung auf der Bühne.

Müller: Eben. Und es werden gesellschaftliche und historische Fragen als moralische abgehandelt. Das finde ich eigentlich prinzipiell falsch. Ich verstehe, wie das zustande kommt.

Umbrecht: Ich auch.

Müller: Aber das ist hier kaum einem Autor möglich, das so zu machen. Wenn man aber insistiert auf den Fragen, dann kommt man auf politische und historische Fragen. Und dann ist es schon viel komplizierter, die Stücke auf die Bühne zu bringen... Also wenn Du fragst, warum es so wenig Gegenwartsstücke gibt. Es gibt ... oder Gegenwartsstücke die gespielt werden ... Es gibt schon eine Menge Stücke. Es gab, ich glaube 1954 oder so, oder nein, 52 muß es gewesen sein, ich bin nicht ganz sicher, gab es einen Plan hier, die Agitprop-Tradition wieder aufzunehmen. Und solche Gruppen zu bilden, die also Agitprop machen. Du kennst den Begriff? Und da wurden verschiedene Leute befragt nach ihrer Meinung dazu. Und auch der Brecht wurde gefragt dazu. Und er schrieb so zehn Thesen. Also die nicht gedruckt worden sind. Und ich denke da an zwei Thesen - die eine war, Agitprop hat nur Sinn, wenn Namen genannt werden dürfen, Namen und Adressen von Leuten, die Schuld sind an Mißständen. An Fehlentwicklungen. An Fehlern, die da ge-

zeigt werden. Und wenn es anonym bleibt, hat es keinen Effekt. Und zweitens: Es hat nur Sinn, wenn die Fragen behandelt werden können, die große Teile der Bevölkerung davon abhalten, mit uns zu arbeiten. Und solange das im Gegenwartsdrama nicht möglich ist, diese Punkte, wird das ein Problem bleiben.

Umbrecht: Es gab in der letzten Zeit eine ganze Reihe von Schriftstellern, die weggegangen sind. Und ich glaube, da es so viele sind, kann man das nicht mehr als Einzelfälle analysieren. Mir scheint es ein politisches Problem.

Müller: Ja...

Umbrecht: Die Antwort - man könnte sagen, Kurt Hager hat geantwortet -: der Imperialismus ist daran schuld, weil er versucht, einen Keil zwischen Intellektuellen und Partei oder Arbeiterklasse zu treiben. Und die abzulenken.

Müller: Das ist sicher richtig. Ich meine, das ist die eine Sache. Daß die westdeutschen Medien natürlich kontinuierlich versucht haben und versuchen, Einfluß zu nehmen in dieser Richtung. Und andererseits nimmt man sie hier natürlich auch zu ernst. Das ist die zweite Seite.

Umbrecht: Zu ernst?

Müller: Ja. Die westdeutschen Medien, Presse usw. Und das ist schon klar: sobald ein Autor hier Schwierigkeiten hat, ist er drüben ein Genie. Das auf jeden Fall. Das war in den letzten zwanzig Jahren so und ist nach wie vor so.

Umbrecht: Aber es ist auch ein Problem hier. Ich meine, es ist ein bißchen vereinfacht.

Müller: Ist klar. Ich meine, das ist eine Sache. Natürlich hat es noch ein paar andere Seiten.

Umbrecht: Und willst Du Dich da auch äußern?

Müller: Man versteht Kulturpolitik im Westen oft zu eng, also Kulturpolitik in unserem Sinn hier. Die Grundlage

und das Primäre ist doch das, was wir die Brechung des Bildungsprivilegs nennen. Das muß ich nicht weiter erklären, nicht? Das ist die Grundlage. Und die Voraussetzung für eine Erhöhung des Bildungsniveaus ist die Verbreiterung. Und die geht natürlich in dieser Übergangsperiode zunächst auf Kosten der Spitze.

Umbrecht: Der was?

Müller: Der Spitzen, wenn man nicht aufpaßt. Wenn man Niveau verbreitert, ist es zunächst schwieriger, so Spitzenleistung zu produzieren.

Umbrecht: Ach so, ja.

Müller: Ich meine, das ist ein einfaches Gesetz, eine einfache Gesetzmäßigkeit. Das Wesentliche und auch das Erfolgreiche an dieser Kulturpolitik im weitesten Sinn ist zunächst mal, daß es ein viel breiteres Publikum gibt hier, für alles. Auch für Literatur. Ein anderer Punkt ist, daß die Schriftsteller privilegiert sind. Im Verhältnis zu großen Teilen der Bevölkerung. Und diese Privilegierung führt natürlich bei vielen auch zu einer Isolierung von dem, was hier vorgeht. Zu einer Isolierung auch von den wirklichen Fragen hier. Wenn die Leute fast keine materiellen Probleme mehr haben, und das hat fast kein Schriftsteller mehr hier (man kann durchaus leben, wenn man auch nur ein Buch geschrieben hat, da gibt's viele Beispiele) – und diese Isolierung führt dann natürlich auch dazu, daß man den eignen Arbeitsbereich manchmal zu isoliert wichtig nimmt. Und andererseits sind die Funktionäre, die verantwortlich waren und sind für Kunstfragen, in vielen Fällen natürlich unter dem Niveau. Sie wissen zu wenig. Und die fehlende Qualifizierung der Funktionäre hat viele Künstler dann weiter in die Isolation getrieben. Weil ein wirklicher Dialog doch nur möglich ist zwischen Leuten, die die gleichen Bildungsvoraussetzungen haben. Die die Funktionäre auch gar nicht haben konnten oder gar nicht erwerben konnten in dieser Zeit. Weil sie zu viel anderes zu tun hatten. Und daraus haben sich sehr oft engstirnige Entscheidungen ergeben, sehr dumme Entscheidungen gegen und über Kunstwerke.

Und das ist, glaube ich, ein Hauptpunkt bei dieser Welle von denen, die weggegangen sind. Und dann muß man natürlich auch differenzieren. Das sind ja alles sehr verschiedene Leute. Der Biermann ist ein ganz anderer Fall als Kunze. Kunze ist von einem bestimmten Punkt ab wirklich auf eine Position geraten oder gegangen, die nichts mehr mit der DDR zu tun hat. Z.B. ein Buch wie die *Wunderbaren Jahre*, was er da beschreibt, das kannst Du auch in Belgien finden. Oder in der Bundesrepublik oder in irgendeiner Provinz. So ein Verhalten z.B. von Polizisten gegenüber Jugendlichen. Sowas kannst Du überall finden. Das wäre nie so eine Sensation geworden, wenn es nicht in der DDR angesiedelt wäre. Und die Wertschätzung von Kunze steht in keinem Verhältnis zu seinem Talent. Das glaube ich schon. Der ist vom Westen zu einem ungeheuer politischen Fall hochstilisiert worden.

Umbrecht: Das ist nicht ganz meine Meinung. Ich meine, man kann Kunze natürlich so einschätzen, aber ich weiß nicht, ob man so an das Problem rangehen soll. Ich hab den Eindruck, daß Kunze und Biermann doch dasselbe Problem sind.

Müller: Das glaub ich nicht.

Umbrecht: Nämlich das Problem, daß man... Ich meine, hätte man Kunze keine Schwierigkeiten gemacht,... dann wäre er sicher nicht verschwunden als Autor.

Müller: Ja.

Umbrecht: Das Problem für mich ist die freie ideologische Auseinandersetzung.

Müller: Ja, ja. Das ist sicher nach wie vor ein Problem. Klar. Bloß, es gibt da dann eben Punkte – Biermann, der hat für mich, nach meiner Meinung, doch eine roman-tische Position. Also man kann nicht Ulbricht kritisieren von einem geträumten Thälmann her. Also die Position von Ulbricht kritisieren von einer fiktiven Thälmann-Position her. Und wenn man hier als Autor politisch wirken will, muß man wissen, daß Politik unter anderem aus Kompromissen besteht. Das heißt nicht, daß man in seinen

Texten Kompromisse machen muß. Man muß aber wissen, daß Literatur hier nicht getrennt von Politik existieren kann in einer solchen Gesellschaft. Und dann muß man, was die Publikation oder den Vertrieb angeht, muß man wissen, das ist Politik hier. Vielleicht nicht so sehr das Schreiben selbst. Aber der Umgang mit dem Geschriebenen ist was Politisches hier. Viel mehr als zum Beispiel in der Bundesrepublik. Und dann muß man eben wissen, daß Politik u.a. bedeutet, daß man es mit den Kategorien des Möglichen zu tun hat. Und man kann nicht auf dem Unmöglichen bestehen. Das führt eben nicht zu einer Ausweitung des Bereichs des Möglichen.

1977

Die Kröte auf dem Gasometer

Der Luchterhand-Verlag (Berlin-Frohnau und Neuwied a.Rh.) stellt in einem schmalen Band ("Die Vorzüge der Windhühner") einen neuen Lyriker vor: Günter Grass. Aus dem Klappentext erfährt man, Grass gehe "durch das Wort hindurch zur Wurzel", er gebe "von einer scheinbar vertrauten Realität ein neues, klares Abbild". Gehen auch wir einmal dem Autor nach, durch seinen Text hindurch zur Wurzel.

Da ist ein Vierzeiler mit dem Titel "Gasag":

*In unserer Vorstadt
sitzt eine Kröte auf dem Gasometer.
Sie atmet ein und aus
damit wir kochen können.*

Sehr komisch. Doch wenn man genau hinhört, klingt das Lachen etwas heiser. In Valéry's "Faust" heißt es, das Lachen sei eine Kapitulation des Denkens. Diese Definition, so aphoristisch und begrenzt sie sein mag, stimmt jedenfalls für den spezifischen Humor der Surrealisten, den der Engländer Palinurus wiederum als Produkt der Großstadtpanik definiert - zutreffend, aber unvollständig: die "Panik" ist ja ihrerseits (gesellschaftliches) Produkt.

Für den gelungensten Versuch, die Poesie auf den Boden der (neuen) Tatsachen zu stellen, zeichnet, noch immer, Majakowski. Das "Geheimnis" des Gelingens: die Perspektive der sozialen Revolution. Ohne diese Perspektive kann die Kunst vor der industriellen Revolution in der Tat nur kapitulieren. Der Durchschnitt unserer Gedichte ist so beschaffen, daß schon

ein Fahrrad ihren Rahmen sprengt. Die benutzten Formen sind zu eng, um die neuen (technischen und anderen) Tatsachen zu fassen. Diese Leute schreiben bei elektrischer Beleuchtung, im Ohr den Schall von Flugzeugen, die schneller sind als der Schall; aber in ihren Versen ist Stromsperre, werden die Flugzeuge von Gewölk verschluckt. Allenfalls tauchen "Stahlrösser" aus dem Nebel, "metallene Falken" oder (erster Fortschritt) ein Traktor. Doch ist das Versagen hier eine Frage des Niveaus, nicht des Standpunkts. Wir sind durchaus für die Ansiedlung des Gasometers, der technischen Welt, im Gedicht. Auch die Kröte soll nicht ausgesiedelt werden. Nur: Auf dem Gasometer hat sie nichts zu suchen. Die Kröte als Leuchtgasproduzent – das ist der Versuch, den naturwissenschaftlichen Blick zu diskreditieren, nachdem er auf die Gesellschaft gerichtet worden ist. Grass ist kein Einzelfall. Der intellektuelle Durchschnitt des Westens, entmachtet und dem Proletariat ökonomisch gleichgestellt, aber nicht verbunden mit dem Proletariat, beschwört die dritte industrielle Revolution als Gespenst, weil er das Gespenst des Kommunismus fürchtet. In seiner Lage bietet sich als die bequemste Haltung die des Reporters an, aber in dieser Lage ist diese Haltung eine Pose. Der nicht eingreift, ist einbegriffen. Das Gedicht wird Stenogramm der Barbarei. Der letzte bedeutende Versuch, aus dieser Pose einen Mythos zu kreieren, war die Dichtung Gottfried Benns. Sie hat Format, weil sie sowohl die Barbarei wie den Schmerz über die Barbarei in ihrer formalen Struktur im Hegelschen Doppelsinn aufhebt. Nichts davon bei Grass und seinesgleichen. Den Bereich des Humanen verlassend, verlassen sie den Bereich des Ästhetischen. Fragen wie: "Wer bespannt

seine Pauke mit Jungfernhäutchen..." haben auch jenen Charakter der Provokation verloren, auf dem Bedeutung und Funktion der Anfänge des Surrealismus beruhten.

Die Gedichte von Günter Grass sind rhythmisch kraftlos, Assoziationsreihen ohne Struktur. Was bleibt, ist Highbrow-Pornographie. Aufgabe der Dichtung bleibt die Verteidigung des Menschen gegen seine Verwurstung und Verdinglichung. Leute wie Grass haben uns und wir haben ihnen nichts zu sagen.

1957

Panizza oder die Einheit Deutschlands

Ich erinnere mich: mein erstes Bedürfnis nach der Lektüre von Panizzas DIALOGE IM GEISTE HUTTENS war, das Buch auf die Tischkante zu schlagen und von dem Staub zu befreien, den es einmal aufgewirbelt und der sich auf den Texten abgelagert hat, als der Wirbel nachließ, weil ihm kein Sturm zu Hilfe kam, der aus der Zukunft weht, wie im Fall der größeren Nietzsche und Kafka. Panizza gehört nicht zu den Engeln der Verzweiflung, deren Himmel der Abgrund von morgen ist; er bleibt Fußgänger, seine bevorzugte Kampfweise der Clinch, der Watschentanz die Technik seiner Dialoge.

Das klingt abwertend; es wertet die Gegenstände seiner Polemik ab, Panizza hat wie Lessing bessere Gegner verdient, wen interessiert der Pastor Goeze oder Gottsched, wen die Dreieinigkeit, München, oder das deutsche Volk. Mit dem Unsichtbaren in Panizzas Dialog zwischen dem Materialisten und dem Spiritualisten verhält es sich inzwischen vielleicht genau so. WENN ICH NICHT AN DAS UNSICHTBARE GLAUBTE - AN EINEN URSÄCHLICHEN ZUSAMMENHANG DES REIN PSICHISCHEN, DES NICHT-VERLAUTBARWERDENDEN, DES HINUNTERGESCHLUCKTEN MIT DER FISISCHEN WELT DES SCHLAGENS UND GESCHLAGEN-WERDENS, DES RINGENS UND KÄMPFENS, WENN ICH NICHT WÜSSTE, DASS DAS, WAS WIR IN DEN LETZTEN ZEHN JAHREN HEIMLICH GELITTEN HABEN, IRGENDWO AUFGESCHRIEBEN IST? UND IN IRGEND EINER FORM UMGEMODELT IN DIESER SICHTBAREN WELT WIEDER ALS KAMPF UND RACHE ZUM VORSCHIEIN KOMT, DANN HIELTE ICH DAS LEBEN NICHT MEHR FÜR LEBENSWERT UND MUSSTE VERZWEIFELN AN DEUTSCHLAND. Panizzas Unglück ist das des Propheten, der zu früh vorausgesagt

128

hat: das Kind wird in den Brunnen fallen, wenn nicht... Jetzt liegt das Kind im Brunnen, man hat sich damit abgefunden, es schreit nicht mehr, treibt keinen Unfug, ist gut aufgehoben, wo es liegt, Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft, und die Prognose jetzt nachzulesen, 80 Jahre später, in Panizzas Dialog UBER DIE DEUTSCHEN, ist nicht ohne Peinlichkeit. Panizza als früher Anatom einer GESELLSCHAFT OHNE HOFFNUNG, deren Stabilität schon in ihren Gründerjahren gerade auf der Hoffnungslosigkeit beruht (... WAS WOLLEN SIE VON HAUSKNECHTEN? MIT HAUSKNECHTEN HALT MAN DEN HOF SAUBER. ABER DEN HOF SELBST ERRINGT DER HAUSKNECHT NIE!), hat den Vorteil des ersten Blicks. In einem Pabstfilm, dessen Handlung im Ersten Weltkrieg spielt, sah ich zum ersten Mal das mechanische Töten: ein Infanterieangriff aus der Sicht des Mannes hinter dem Maschinengewehr, der das Gewimmel der Strichmännchen AUSRADIERT, bevor sie menschliche Gestalt annehmen, und so die Landschaft der Schlacht in ein Stilleben zurückverwandelt. Der Vorgang hat die Unschuld des Kinderspiels. Ich habe das so schlagend nicht wieder gesehen. Mit der Ent-Larvung der Bundesrepublik zum Traditionsstaat, legitimiert durch die ODRADEK-Funktion der Extremisten, (DIE SORGE DES HAUSVATERS, eine Funktion, die vor 100 Jahren mit den Sozialdemokraten, dann mit den Kommunisten, daneben immer mit den Intellektuellen besetzt war) ist das Kontinuum wieder sichtbar geworden: die Bundesrepublik als Rechtsnachfolger des Deutschen Reichs. Eine historisch kurze Zeit lang schien durch die Entgleisung des Faschismus der Zusammenhang dem Blick entzogen. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß der Exzeß den Gang der Geschäfte eher befördert hat: der Initiator des Wirtschaftswunders heißt nicht Erhard, sondern Hitler, und es ist schnöder Undank, wenn die deut-

sche Industrie ihm kein Denkmal setzt. Oskar Panizza ist ein Opfer der deutschen Einheit, kein REICH wollte ihn haben. Einigung ist Ausschließung, Panizza gehört zu den Ausgeschlossenen, ein Spaltpilz und Nestbeschmutzer, Gotteslästerer und Staatsfeind in der Tradition einer Gegenkultur der HALB VERRÜCKTEN Ketzer.

Der Ehrenname PINSCHER, der ihnen in der Bundesrepublik verliehen wurde, steht ihm zu. Ich denke, daß Baudrillard recht hat, wenn er den Sieg des Terrorismus in der permanenten Störung des Sinnzusammenhangs der bourgeoisen Gesellschaft sieht. Gegen den Terror des COMMONSENSE schreibt die Gegengewalt in den vergifteten Himmel die Kontur einer neuen Vernunft jenseits der Ökonomie. Panizza ist ein Terrorist; wer kein Deutscher werden will, sollte ihn lesen.

1979

Herbert Achternbusch ist der Klassiker des antikolonialistischen Befreiungskampfes auf dem Territorium der BRD.

1981

Farocki: Vor fünf Jahren hab ich dir mal, mehr aus Quatsch, gesagt, der Unterschied zwischen Ostfernsehen und Westfernsehen ist daran zu erkennen, daß man im Osten die Bilder gegen den Himmel filmt und im Westen gegen die Erde. Später habe ich gesehen, daß das stimmt. Gibt es Kulturgrenzen? Sind diese Grenzen – was Sprache, Musik, Film angeht – gleich, oder sind sie völlig verschieden?

Müller: Sie sind sicher verschieden. Beim Film brauchst du mehr Geld, mehr Technik, und deswegen ist es da sicher am deutlichsten abzulesen, wenn es solche Unterschiede gibt. Also – kontrolliert hab ich das noch nicht, weil ich eigentlich nur im Westen ins Kino gehe.

Farocki: Du kennst die Erfahrung nicht, daß du sagst: das ist ein russischer Film oder ein östlicher Film und das ist ein westlicher Film?

Müller: Nein. Ich glaube, auf einer trivialeren Ebene nähern sie sich doch an. Die sowjetischen Filme, soweit sie auf kommerzieller Massenwirkung berechnet sind, werden doch immer hollywoodähnlicher, sie integrieren sich gegenseitig. Ich glaube nicht, daß da so eine einschneidende Grenze ist. Vielleicht eher in den Spitzenprodukten.

Farocki: Ich finde, im Kleinen schon auch. Die Vorstellungen dessen, was expressiv ist, unterscheiden sich noch. Es gibt immer noch den Unterschied zwischen dem, was man vielleicht den amerikanischen Realismus nennen könnte – also zu sagen: alles was man zeigt, darf nur abgeleitet sein, aus etwas vorgeblich Realistischem – und der Möglichkeit im Ostfilm, das Überhöhte, das Expressive, das Phantastische zu zeigen. Mir ist zum Beispiel aufgefallen, daß in den Fernsehspielen aus der DDR eine poetisierende Sprache benutzt wird.

Müller: Ich hab da Sprache eigentlich noch nie bemerkt. Was meinst du mit 'poetisierend'?

Farocki: Eine Sprache, einen Text, einen Dialog, der bewußt macht, es handelt sich nicht um die Wiedergabe von einem Alltagsgeschehen, sondern: wir sind ein Text, und wir haben eine Struktur, und wir machen dies deutlich, wir sprechen von unserer Beschaffenheit.

Müller: Du meinst 'poetisierend' nicht als Qualität?

Farocki: Nein. Erstmal nur als eine Bezeichnung.

Müller: Ich glaube, das kommt daher, daß die DDR nicht photographierbar ist, weil auch bei uns im Film Schauspieler sind – die können nicht 'Guten Tag' sagen, ohne daß es wie eine Lüge klingt. Realismus geht überhaupt nicht, es geht nur Stilisierung, weil die DDR nicht photographierbar ist – in Variation vom Brecht-Spruch 'Die Photographie der Krupp-Werke sagt nichts über die Krupp-Werke'. Deswegen lernt man das auch nicht, und deswegen kann man das auch nicht, weil es eigentlich nichts beweist.

Farocki: Kann man in der DDR weniger glaubwürdig 'Guten Tag' sagen als im Westen?

Müller: Ich glaub schon. Die Schauspieler hier im Westen sind im Naturalismus besser, überhaupt in photographierten Texten oder Stücken oder im Film. Und bei uns sind sie besser zum Beispiel in Klassikeraufführungen; also in allem, was eine Wegstilisierung von der unmittelbaren Wirklichkeit ist.

Farocki: Das erklärt schon fast, warum das so ist.

Müller: Bloß, du kannst das so oder so erklären, je nach der Brille, die du dir aufsetzt. Du kannst das hier negativ nehmen, und du kannst das da positiv nehmen.

Farocki: Glaubst du, daß es solche Kulturgrenzen gibt? Ich meine zum Beispiel, daß die sogenannte Rockmusik in Deutschland nicht gemacht werden kann; daß es lächerlich ist, sie auf dem Kontinent zu machen. Da kann

man mit fünfzehn Gitarrespielen lernen, und dann kann man mit fünfundzwanzig ein Konzert geben – aber das ist albern, anachronistisch.

Gibt es denn, zum Beispiel im Schreiben, noch so etwas wie das Östliche und das Westliche, auf Europa bezogen?

Müller: Ich glaub schon, aber das ist sehr kompliziert.

Farocki: Du sagtest mir mal, daß einige Gebiete der Welt, wo die Kulturen übereinander verfaulen – wie die Südstaaten von Nordamerika –, Gegenden für Romane sind, Gegenden, in denen Romane entstehen und geschrieben werden können. Gibt es auch Gegenden für Filme und Gegenden, die nicht gut sind für Filme?

Müller: Hab ich das gesagt? Ich weiß nicht. Auf jeden Fall ist die DDR offensichtlich keine gute Gegend für Filme, sonst gäbe es mehr gute Filme.

Farocki: Ist die DDR vielleicht zu schmal?

Müller: Kann sein, daß das ein Punkt ist. Er kann aber auch einfach sein, daß die Schauspielerauswahl zu gering ist, ich weiß nicht. Aber das ist nicht der Hauptpunkt. Es gibt sehr gute bulgarische Filme, aber Bulgarien und die DDR unterscheiden sich nicht so grundsätzlich in der Gesellschaftsstruktur, und trotzdem haben die gute Filme und die DDR nicht. Das hat sicher auch zu tun mit so einer Dominanz von Dramaturgie, die aus Kontrollbedürfnissen kommt – was es aber auch hier gibt: Dominanz von Dramaturgie.

Farocki: Über die wirkliche Filmarbeit?

Müller: Ja. Was in Deutschland überhaupt schlecht funktioniert, ist das Mittlere. Es gibt nur Superspitzensprodukte und Scheiße, und das Mittlere hat, als Quantität, nicht stattgefunden – in allen Kunstgenres, glaub ich. Es hat nie eine Mitte gegeben.

Farocki: Also keine Kriminalromane?

Müller: Ja.

Farocki: Gibt es eine Filmarbeit, die mit deiner schrift-

stellerischen Arbeit zu tun hat, eine Methoden-Ähnlichkeit?

Müller: Seriös kann ich das nicht beantworten. Ich kann nur sagen, welche Filme mich interessieren und welche nicht.

In New York habe ich mal in einer Woche über hundert Filme gesehen, auf einem Haufen. Da waren sehr viele gute amerikanische Filme, Filme, die ich normalerweise sehr gut gefunden hätte, die ich aber nach dem vierzigsten überhaupt nicht mehr aushalten konnte. Und dann kamen fünf oder sechs Godard-Filme, die plötzlich etwas Ungeheures waren. Als ich sie später wiedergesehen hab, fand ich sie, zum Teil, ein bißchen gebrochen.

Pierrot le Fou zum Beispiel fand ich in New York nach vierzig amerikanischen Filmen ungeheuer, einfach weil das was mit Denken zu tun hatte und die amerikanischen absolut nicht: da ist Denken kein Gegenstand, kommt nicht vor, darf nicht vorkommen.

Das wäre vielleicht so eine Richtung: weil auch mich Realität eigentlich nicht sehr interessiert, wenn sie nicht verarbeitet ist. Mich interessiert Verarbeitung von Realität und nicht die Realität selbst.

Farocki: Aber es gibt so etwas, das man die 'amerikanische Stilisierung' nennt – ich finde, das ist kein falscher Begriff. Das sind so Sachen wie im Photorealismus: den realen Sachen täuschend ähnlich – und doch eine Reflektion darüber. Wahrscheinlich ist es sogar so, daß Godard solche Filme gesehen und als Ausgangsmaterial genommen hat, um seine machen zu können.

Müller: Ja, aber sie sind auch ein Widerstand gegen Amerika, sie kommen sicher aus der Reibung. Wobei es auch manchmal ein Clinch wird – wenn man die Filme öfter sieht, kriegt man das Gefühl, daß es ein Kampf ist, bei dem er sich verkrampft und die Kraft artifiziell und manchmal eine Pose wird.

Farocki: Bei Godard wie bei Brecht kommt es mir so vor, als hätten sie nur eine Methode proklamiert, aber noch nicht angefangen, mit ihr zu arbeiten. Eigentlich macht

auch Godard nur leere Proklamation, nämlich: so könnte Film etwas ausdrücken oder etwas ergründen oder auch etwas reflektieren. Aber er stellt bisher nur diese abstrakte, leere Möglichkeit dar, und die wirkliche Arbeit hat noch nicht begonnen. Glaubst du, daß es stimmt, daß Godard etwas mit Brecht zu tun hat?

Müller: Von mir aus wäre ich darauf nie gekommen. Aber er hat sicher damit etwas zu tun.

Farocki: Warum wärest du nicht darauf gekommen?

Müller: Weil Brecht für mich viel mittelalterlicher ist und viel provinzgebundener, im positiven Sinne. Ich meine, für Ausländer ist der Brecht eine ganz andere Figur als für uns. Wenn man Brecht aus Übersetzungen kennt, kriegt man ein ganz anderes Bild von Brecht, weil das Provinzielle als Qualität wegfällt. Das Regionale fällt weg, und das Mittelalterliche, das Vor-Renaissancehafte bei Brecht, und auch das Agrarische. Und der Godard hat den Brecht sicher als einen Industrieautor rezipiert und nicht als einen Bauerndichter...

Farocki: Ich denke, daß der frühe russische Film versucht hat, mit einer ursprünglichen Bildlichkeit zu arbeiten oder sie zu beschwören. Das geht so weit, daß der Eisenstein sich für China, für Japan interessiert hat, ob es da nicht noch eine Welt gibt, in der die Zeichen noch näher bei den Dingen liegen als hier, wo alles über Personen und Handlung, Charakter, Individuen abläuft. Eigentlich überrascht es mich, daß heute darüber nur noch so wenig nachgedacht wird, über den Versuch von bildlichen Filmen, in Rückerinnerung an den Stummfilm.

Diese Methode ist außer Kraft gesetzt, sie wird zur Arabeske, oder sie tritt manchmal noch auf, wenn der Film pathetisch wird oder einen Höhepunkt hat. Da kommt so etwas Allegorie-Ähnliches noch einmal vor, aber sonst nie.

Müller: Das schlimmste Erlebnis, daß ich in den USA hat-

te, war ein Film, den du sicherlich kennst. Ich kannte den nicht, ich bin zufällig da reingeraten, ich wollte was anderes sehen, hab aber die Kinos verwechselt. Da waren drei Kinos in einem Haus.

Das war *Fantasy* oder so, von Disney.

Fantasia?

Oder *Fantasia*. Ein Musikfilm. Ich muß nicht erzählen, was da drin ist. Das Barbarische daran war, was ich erst später gehört habe, daß fast jedes amerikanische Schulkind mit sechs oder acht Jahren den Film sieht: und das heißt, es ist sein Leben lang nicht mehr imstande, bestimmte Musiken zu hören, ohne diese Bilder zu sehen.

Es ist ein Film über Musik. Beethoven ist drin, und die *Nußknackersuite* von Tschaikowsky, und Bach, Händel, so das Übliche, mit großen Orchestern, großen Dirigenten. Das ist dann jeweils bebildert, illustriert mit Landschaften, mit Disney-Figuren und mit allen möglichen abstrakten Bildern.

Was für mich das Erschreckende war an dem Film, war diese Besetzung von Phantasie mit Klischees, mit Bildern, die man wahrscheinlich nicht mehr loskriegt. Es ist einfach ein Reflex - wenn Leute, die mit sechs Jahren diesen Film gesehen haben, die Musik hören, sehen sie die Bilder. Sie sind also nie mehr imstande, wirklich diese Musik zu hören. Diese Benutzung von Bildern, um Erfahrungen zu verhindern, um zu verhindern, daß man Erfahrungen macht.

Es gab neulich, in einem Text von Weizenbaum über Computer-Philosophie, glaub ich, den Untertitel 'Die erfahrungslose Silizium-Intelligenz'. Die erfahrungslose Intelligenz: das meine ich mit Amerika. Und was du von den frühen russischen Filmen beschreibst, ist ja eigentlich das Gegenteil. Das ist eher so etwas wie diese Metaphernschwemme in der elisabethanischen Literatur, wo man die Metapher als eine Art Sichtblende gegen sehr schnelle Veränderung von Wirklichkeit aufbaut, die man nur auf diese Weise verarbeiten kann, und wo eine Bildwelt aufgebaut und benutzt wird, um Phantasie freizumachen und um Erfahrungen zu machen, die man begriff-

lich nicht so schnell formulieren und fassen kann.

Farocki: Was du über Fantasia sagst, ist das nicht eine einfache Frage des Sprachgebrauchs? Also, wenn jemand wenig Musik hört, dann ist die Musik für ihn noch semantisch. Er ordnet der Symphonie etwas Feierliches zu und der Rockmusik etwas Wildes, et cetera. Die Nuancierungen beginnen erst, wenn der Gebrauch vertieft ist.

Wenn, wie du sagst, Fantasia die Phantasie festlegt, dann liegt das doch daran, daß mit so etwas überhaupt so selten umgegangen wird, weshalb es dann sofort eine Eindeutigkeit bekommt. Oder woran liegt es, daß Phantasie manchmal durch Bilder festgelegt wird und manchmal freigemacht wird?

Müller: Die Frage ist zu schwierig, glaub ich. In diesem Fall kann ich nur vom Konkreten ausgehen: das Problem ist doch, daß wenn du Musik hörst und gleich in Bilder umsetzt, kriegst du nie die Strukturen in der Musik mit. Das heißt, du erlebst sie ganz eindimensional.

Das ist eigentlich der Punkt, den ich meinte mit der Metapher: eine Metapher ist nicht reduzierbar, sie ist nicht rückführbar auf eine Bedeutung, während diese Bilder in dem Disney-Film eben so simpel sind, daß sie sofort allegorisch, also auf eine Bedeutung rückführbar sind.

Farocki: Manchmal beschäftigt mich der Gedanke, daß, als der Film erfunden wurde und es also möglich wurde, alltägliche Dinge zu Zeichen zu erheben, zu Bildzeichen zu erheben – was beim Theater schwierig war –, die Zeit eigentlich schon vorbei war und im Absterben war. Um es mal ganz einfach zu sagen: weil das Leben sich – heute – nicht mehr auf der Straße oder sichtlich sichtbar abspielt. Wenn wir also beklagen, daß es keine Bilder mehr gibt, dann liegt es daran, daß auch die Möglichkeit, überhaupt bildlich etwas zu sehen oder durch Bilder etwas zu erkennen, eingeschränkt worden ist.

Müller: Irgendwie ist da ein richtiger Punkt, aber ich (Krieg es jetzt nicht, ihn zu formulieren: daß Kunst ei-

gentlich immer zu spät kommt, daß eine künstlerische Formulierung irgendeiner Wirklichkeit immer zu spät kommt, erst möglich ist oder wird, wenn es die Wirklichkeit, die da übersetzt wird, schon gar nicht mehr gibt.

Und da ist, glaub ich, auch der Punkt, wo es gefährlich wird, wenn Kunst kommerziell ist. Kommerziell wird sie ja immer erst, wenn sie absolut zu spät kommt. Diese Differenz von Erfolg und Wirkung, von der Brecht eine Weile gesprochen hat: daß man immer vom Erfolg eingeholt wird, bevor eine Wirkung zustande gekommen ist. Solange eine Sache wirkt, hat sie keinen Erfolg, und wenn der Erfolg eintritt, ist die Wirkung vorbei.

Weil die Wirkung ja nur sein kann, wenn man, zum Beispiel im Theater, das Publikum spaltet, also zurückerinnert an seine wirkliche Lage. Das heißt aber, es gibt kein Einverständnis, es gibt keinen Erfolg.

Erfolg ist, wenn alles jubelt, das heißt, wenn nichts mehr gesagt wird. Für den Film ist das sicher besonders schwierig, weil da soviel mehr Geld dranhängt.

Farocki: Kann es sein, daß das Theater wieder wichtig wird, eine Möglichkeit zurückkriegt – von der man dachte, sie hätte sich historisch verloren –, weil der Film zur Zeit so schlecht ist oder so wenig daran gearbeitet wird?

Müller: Ich glaube, dafür gibt es einen Beweis. Man geht immer viel lieber ins Kino als ins Theater. Das beweist, eigentlich, daß das Theater wieder wichtiger wird, sonst würde man ja hingehen und es so ertragen, wie es ist. Da man es zunehmend weniger erträgt, gibt es eine Erwartung von einem anderen Theater. Und eine Erwartung von einem anderen Kino gibt es nicht so sehr. Wenn man da gerne hinget, gibt es da eher eine Erwartung, daß man Bekanntes wiedertrifft, und da das bequem ist, hält man sich dort gern auf; und im Theater ist es zunehmend unbequem, weil, sobald das bekannt ist, interessiert es einen nicht mehr. Also muß es etwas geben. Eine Möglichkeit von einem anderen Theater.

*Ich scheiße
auf die Ordnung der Welt
Ich bin
verloren*

Das Ausbleiben der bürgerlichen Revolution in Deutschland ermöglichte zugleich und erzwang die Weimarer Klassik als Aufhebung der Positionen des Sturm und Drang. Klassik als Revolutionsersatz. Literatur einer besiegten Klasse, Form als Ausgleich, Kultur als Umgangsform mit der Macht und Transport von falschem Bewußtsein. Goethes bewußte Entscheidung gegen die hungernden Weber von Apolda für die Jamben der Iphigenie ist paradigmatisch. Das vielleicht folgenreichste Unglück in der neueren Geschichte war das Scheitern der proletarischen Revolution in Deutschland und ihre Abwürgung durch den Faschismus, seine schlimmste Konsequenz die Isolierung des sozialistischen Experiments in der Sowjetunion auf ein Versuchsfeld mit unentwickelten Bedingungen. Die Folgen sind bekannt und nicht überwunden. Die Amputation des deutschen Sozialismus durch die Teilung der Nation gehört nicht zu den schlimmsten. Die DDR kann damit leben.

Für Brecht bedeuteten die Austreibung aus Deutschland, die Entfernung von den deutschen Klassenkämpfen und die Unmöglichkeit, seine Arbeit in der Sowjetunion fortzusetzen: die Emigration in die Klassizität. Die Versuche 1-8 enthalten, was die mögliche unmittelbar politische Wirkung angeht, den lebendigen Teil seiner Arbeit, den im Sinn von Benjamins Marxismusverständnis theologischen Glutkern. Hollywood wurde das Weimar der deutschen

antifaschistischen Emigration. Die Notwendigkeit, über Stalin zu schweigen, weil sein Name, solange Hitler an der Macht war, für die Sowjetunion stand, erzwang die Allgemeinheit der Parabel. Die von Benjamin referierten Svendborger Gespräche geben darüber Auskunft. Die Situation der DDR im nationalen und im internationalen Kontext bot in Brechts Lebenszeit keinen Ausweg aus dem klassischen Dilemma.

Zu den Svendborger Gesprächsthemen von Brecht und Benjamin gehört Kafka. Zwischen den Zeilen Benjamins steht die Frage, ob nicht Kafkas Parabel geräumiger ist, mehr Realität aufnehmen kann (und mehr hergibt) als die Parabel Brechts. Und das nicht obwohl, sondern weil sie Gesten ohne Bezugssystem beschreibt/darstellt, nicht orientiert auf eine Bewegung (Praxis), auf eine Bedeutung nicht reduzierbar, eher fremd als verfremdend, ohne Moral. Die Steinschläge der jüngsten Geschichte haben dem Modell der "Strafkolonie" weniger Schaden zugefügt als der dialektischen Idealkonstruktion der Lehrstücke. Die Blindheit von Kafkas Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität. (Kafkas Blick als Blick in die Sonne. Die Unfähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehen als Grundlage der Politik.) Nur der zunehmende Druck authentischer Erfahrung, vorausgesetzt, daß er "die Massen ergreift", entwickelt die Fähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehen, die das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen sein kann. Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor.

Gertrude Stein, in einem Text über die elisabethanische Literatur, erklärt ihre Gewalt mit

dem Tempo des Bedeutungswandels in der Sprache: "Es bewegt sich alles so sehr." Der Bedeutungswandel ist das Barometer des Erfahrungsdrucks in der Morgenröte des Kapitalismus, der die Welt als Markt zu entdecken beginnt. Das Tempo des Bedeutungswandels konstituiert das Primat der Metapher, die als Sichtblende gegen das Bombardement der Bilder dient. "Der Druck der Erfahrung treibt die Sprache in die Dichtung." (Eliot) Die Angst vor der Metapher ist die Angst vor der Eigenbewegung des Materials. Die Angst vor der Tragödie ist die Angst vor der Permanenz der Revolution.

Ich erinnere mich an eine Bemerkung von Wekwerth bei der Vorbereitung seiner Inszenierung der "Heiligen Johanna der Schlachthöfe". Es käme darauf an, was Brecht klargelegt hätte, zu verdunkeln, damit es neu gesehen werden kann; Hegel: das Bekannte ist nicht erkannt usw. Die Geschichte der europäischen Linken legt den Gedanken nahe, ob Hegel nicht auch in diesem Fall vom Kopf auf die Füße gestellt werden muß. Noch in jedem Territorium, das die Aufklärung besetzt hat, haben sich "unversehens" unbekannte Dunkelzonen aufgetan. Immer neu hat die Allianz mit dem Rationalismus der Linken den Rücken entblößt für die Dolche der Reaktion, die in diesen Dunkelzonen geschmiedet wurden. Das Erkannte ist nicht bekannt.

Brechts Insistieren, in seinen letzten Gesprächen mit Wekwerth, auf der Naivität als der primären Kategorie seiner Ästhetik beleuchtet diesen Sachverhalt.

Brechts Anstrengung, Kafka nicht oder wenigstens falsch zu verstehen, ist in Benjamins Notierung der (Svendborger) Gespräche ablesbar.

Etwa 1948 sendete der NDR ein Programm über

zwei Repräsentanten engagierter Literatur, den Katholiken T.S.Eliot und den Kommunisten Brecht. Als Klammer mußte ein Satz von Eliot herhalten: poetry doesn't matter. Ich erinnere mich an einen Satz aus dem Interview mit Brecht: das Weitermachen, die Kontinuität, schafft die Zerstörung. Brecht hat das später, in einem Text, der von der Theatersituation im Nachkriegsdeutschland ausgeht, näher ausgeführt: die Keller sind noch nicht ausgeräumt, schon werden neue Häuser darauf gebaut usw. Die Parallele zu Thomas Manns Bemerkung über die deutsche Geschichte, in der keine Epoche zu Ende gelebt worden ist, weil keine Revolution erfolgreich war, ablesbar am deutschen Stadtbild, ist offensichtlich. Was nicht bedeutet, daß Brecht den "Faustus" gelesen haben muß. Der Germanist Gerhard Scholz erzählt von einem Gespräch mit Brecht im gemeinsamen skandinavischen Exil über die Zukunft des Sozialismus in Deutschland. Brecht polemisierte, zumindest halb ernsthaft, gegen die Volksfrontkonzeption mit dem "Fatzter"-Traum von der Konstituierung einer kommunistischen Diktatur (Zelle) z.B. in Ratibor oder sonstwo, um ein Beispiel zu schaffen.

Im gleichen Jahr 1948, in einer Diskussion mit Studenten in Leipzig, formulierte Brecht als die Zielstellung seiner Arbeit in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands: 20 Jahre Ideologiezetrümmerung und sein Bedürfnis nach einem eigenen Theater "zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen", ausgehend auf die politische Spaltung des Publikums statt auf eine illusionäre "Vereinigung" im ästhetischen Schein. Mit anderen Worten: seine Hoffnung auf ein politisches Theater jenseits der Verkaufszwänge des Marktes. Ein Theater, das im Widerspruch zwischen Erfolg und Wirkung seine Chance hat,

statt, wie in der kapitalistischen Gesellschaft, sein Dilemma. Das war ein Vorgriff, eine Projektion auf eine Zukunft, die auch 23 Jahre nach Brechts Tod noch nicht Gegenwart ist. Die Skandale fanden nicht, als Initialzündung für die grosse Diskussion, im Theater statt, sondern, als Behinderung der Diskussion, auf den Kulturseiten der Presse. Die neuen Häuser mußten schnell gebaut werden als die Keller ausgeräumt werden konnten. Der Belagerungszustand, in den die DDR durch den Kalten Krieg versetzt war, der, was die gesamtdeutsche Situation betrifft, andauert, braucht und braucht Ideologie. Zwischen dem Leipziger Statement und dem Satz im späten Vorwort zu den frühen Stücken, der den Verzicht auf das Ideal der tabula rasa, des reinen Beispiels, formuliert: die Geschichte macht vielleicht einen reinen Tisch, aber sie scheut den leeren... liegt Brechts DDR-Erfahrung. Ein wesentlicher Teil dieser Erfahrung ist die Entdeckung der Freundlichkeit als einer politischen Kategorie. Brechts Theaterarbeit: ein heroischer Versuch, die Keller auszuräumen, ohne die Statik der neuen Gebäude zu gefährden. (Die Formulierung enthält das Basisproblem der DDR-Kulturpolitik.) In diesem Kontext sind die Klassikerbearbeitungen kein Ausweichen vor der Forderung des Tages, sondern Revision des Revisionismus der Klassik, bzw. ihrer Tradierung.

Brechts Schwierigkeit, ein DDR-Material in den Griff zu bekommen, ist an der Geschichte des "Büsching"-Projekts abzulesen. Der erste Entwurf geht auf ein Historienstück, der Arbeiter (Garbe) als historische Figur. Mit dem epochalen Unterschied zu Plutarch-Holinshed-Shakespeare, daß der Held sein eigener Chronist war. (Brecht ließ von Käthe Rülcke nach Tonbandauf-

zeichnungen von Erzählungen Garbes ein Material herstellen.) Der Unterschied steht für das Problem: das Petroleum sträubt sich gegen die fünf Akte, der bewußtlose Held ist nicht dramatisch oder es muß ein andres Drama her. Brecht hatte sein Formenarsenal ausgebildet im Umgang mit einer anderen Wirklichkeit, ausgehend von der Klassenlage und den Interessen des europäischen Proletariats vor der Revolution.

Die Revolution in der DDR konnte nur für die Arbeiterklasse gemacht werden, nach Dezimierung der Avantgarde, Depravierung der Masse, Zerstörungen des zweiten Weltkriegs im Osten Deutschlands und in der Sowjetunion - nicht von ihr. Der Nachvollzug im Bewußtsein mußte ihr unter den Bedingungen des Kalten Krieges abgefordert werden, in einem besetzten und geteilten Land, im Trommelfeuer der täglichen Werbung für die Wunder des Kapitalismus im anderen deutschen Staat, Rechtsnachfolger des Deutschen Reichs, gesundgeschrumpft in zwei Weltkriegen. Diese Wirklichkeit ist mit den klassisch marxistischen Kategorien nicht zu greifen: sie schneiden ins Fleisch.

Mit der Bemerkung, das ganze reiche nur für einen Einakter, er, Brecht, sähe keine Möglichkeit, seinem Helden die Ausdrucksskala zu verleihen, die er brauche, um ein Stück zu schreiben, wurde das "Büsching"-Projekt zunächst aufgegeben. Das erinnert an Plechanows These von der (positiven) Uninteressantheit des proletarischen im Gegensatz zur negativen Uninteressantheit des bürgerlichen Helden, die erste Qualität des Proletariats, seine Quantität usw... Brecht nahm das Projekt wieder auf, diesmal als Lehrstück "mit Chören, im Stil der Maßnahme" nach dem 17. Juni 53, wo er zum erstenmal wieder "die Klasse" hatte sprechen hö-

ren und auftreten sehn, wie depraviert immer und manipuliert von ihren Feinden. Die Konfrontation als Chance zur Eröffnung der Grossen Diskussion, die die Voraussetzung der Produktion ist. Es blieb Fragment.

Das Netz seiner (Brechts) Dramaturgie war zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme: schon "die Klasse" war eine Fiktion, in Wahrheit ein Konglomerat aus alten und neuen Elementen, gerade die Bauarbeiter, die den ersten Streik in der damaligen Stalinallee in Berlin initiierten, zu großen Teilen deklassierter Mittelstand: ehemalige Wehrmachtsoffiziere, Beamte des faschistischen Staatsapparates, Studienräte usw., dazu gescheiterte Funktionäre der neuen Bürokratie; der Große Entwurf zugeschüttet vom Sandsturm der Realitäten, nicht einsehbar/freizulegen mit der einfachen Verfremdung, die auf der Negation der Negation basiert/beruht. In diesem Zusammenhang mag Brechts Griff nach Gerhart Hauptmann und sein Scheitern mit der Bearbeitung von "Biberpelz/Roter Hahn" interessant sein: die Gewalt des Tribalismus und die Schrecken der Provinz.

"Die Tage der Commune", geschrieben mit bewußter Senkung des "technischen Standards" für das Repertoire eines sozialistischen Theaters, verhält sich zum realen Sozialismus wie "Don Carlos" zur bürgerlichen Revolution. Seine Schönheit ist die Schönheit der Oper, sein Pathos das der Utopie. Brecht selbst sah bis zu seinem Tod offenbar keine Möglichkeit, das Stück ohne Wirklichkeits(Wirkungs-)Verlust aufzuführen. Der Zeitpunkt der Premiere am Berliner Ensemble, 1961 nach der Schließung der Grenze, war der erste mögliche. Die Anwendung des Modells auf die gegebenen Verhältnisse, die nur mit der nachfolgenden Aufführung neuer

Stücke hätte geleistet werden können, blieb aus. Als isoliertes Ereignis kam die Inszenierung gleichzeitig zu spät und zu früh: zu viele Möglichkeiten waren verpaßt, zu viele Probleme vertagt worden.

"Turandot", Brechts letzter Versuch, im Rekurs auf die Parabel mit der alten Scheiße aufzuräumen, die er neu hochkommen sah, ist ein genuines Fragment. Die gewaltsame Vollendung im Rekurs auf den Antifaschismus, der, was die Verhältnisse in der DDR anging, Alibicharakter hat, zerstört die Struktur/das Stück. In andern Verhältnissen, z.B. Militärdiktaturen der dritten Welt, mag der Riß, der durch das Stück geht, den Durchblick freigeben/ermöglichen, der die Voraussetzung des Eingriffs ist. Brecht: was den Kunstwerken die Dauer verleiht, sind ihre Fehler.

Der Name Büsching, wie andre Namen im Garbeprojekt, verweist auf das Fatzermaterial, Brechts größten Entwurf und einzigen Text, in dem er sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung.

Der Text ist präideologisch, die Sprache formuliert nicht Denkresultate, sondern skandiert den Denkprozeß. Er hat die Authentizität des ersten Blicks auf ein Unbekanntes, den Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen. Mit den Topoi des Egoisten, des Massenmenschen, des Neuen Tiers kommen, unter dem dialektischen Muster der marxistischen Terminologie, Bewegungsgesetze in Sicht, die in der jüngsten Geschichte dieses Muster perforiert haben.

Der Schreibgestus ist der des Forschers, nicht der des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder des Lehrers, der sie weitergibt. Brecht gehört am wenigsten in diesem Text zu den Marxisten, die der letzte Angsttraum von Marx gewesen sind. (Warum soll nicht auch für Marx gelten, daß die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken ist, die erste Gestalt der Hoffnung die Furcht.) Mit der Einführung der Keunerfigur (Verwandlung Kaumann/Koch in Keuner) beginnt der Entwurf zur Moralität auszutrocknen. Der Schatten der Leninschen Parteidisziplin, Keuner der Kleinbürger im Mao-Look, die Rechenmaschine der Revolution. "Fatzter" als Materialschlacht Brecht gegen Brecht (=Nietzsche gegen Marx, Marx gegen Nietzsche). Brecht überlebt sie, indem er sich herauschießt. Brecht gegen Brecht mit dem schweren Geschütz des Marxismus/Leninismus. Hier, auf der Drehscheibe vom Anarchisten zum Funktionär, wird Adornos höhnische Kritik an den vorindustriellen Zügen in Brechts Werk einsichtig. Hier, aus der revolutionären Ungeduld gegen unreife Verhältnisse, kommt der Trend zur Substitution des Proletariats auf, die in den Paternalismus mündet, die Krankheit der kommunistischen Parteien. Es beginnt, in der Abwehr des anarchisch-natürlichen Matriarchats, der Umbau des rebellischen Sohns in die Vaterfigur, der Brechts Erfolg ausmacht und seine Wirkung behindert. Der Rückgriff auf die Volkstümlichkeit durch Wiedereinführung des Kulinarischen (in sein Theater), der das Spätwerk bestimmt, geriet im Verblödungssog der Medien und angesichts posthumer Zementierung der Vaterfigur durch sozialistische Kulturpolitik zum Vorgriff. Was ausfiel, war die Gegenwart, die Weisheit das zweite Exil.

Brecht ein Autor ohne Gegenwart, ein Werk zwischen Vergangenheit und Zukunft. Ich zögere, das kritisch zu meinen: die Gegenwart ist die Zeit der Industrienationen: die kommende Geschichte wird, das ist zu hoffen, von ihnen nicht gemacht; ob sie zu fürchten ist, wird von ihrer Politik abhängen. Die Kategorien falsch oder richtig greifen am Kunstwerk vorbei. Die Freiheitsstatue trägt bei Kafka ein Schwert statt der Fackel. Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.

1980

Wie es bleibt, ist es nicht
Zu Thomas Brasch "Kargo"

Thomas Brasch gehört zu den großen Begabungen seiner Generation. Begabung ist nach Becher die Fähigkeit, in gesellschaftlich aufschlußreiche Situationen zu geraten. An Gelegenheiten, diese Fähigkeit unter Beweis zu stellen, hat es Brasch in der DDR nicht gefehlt. Ich werde sie nicht aufzählen; sie sind in den Medien der BRD ebenso ausgiebig kolportiert worden wie in der DDR, anlässlich einer Publikation in der Reihe *Poesiealbum*, verschwiegen.

Zwei Methoden, mit Literatur fertig zu werden: Reden und Schweigen, Verkauf und Verbot. Entsprechend die zwei Gegenstrategien: Raubdruck und Samisdat. Keine Seite hat mehr ein Monopol auf eine der beiden Methoden, die Prioritäten sind noch verschieden. Behindern von Erfahrung, Drosselung von Surplus-Produktion an Ideologie sind Bedingungen des Status quo, an dem mit gleichen und/oder verschiedenen Mitteln im diplomatischen Clinch die feindlichen Systeme arbeiten. Solange der Anspruch auf das Adjektiv feindlich in der Wirklichkeit eingelöst wird, ist die Hoffnung auf unserer Seite.

Ich bedaure, daß der Besitz auch des zweiten Buches von Brasch in der DDR ein Privileg ist. Der Satz bleibt unvollständig ohne den Zusatz, daß in der BRD für den Gebrauch das gleiche gilt. Die wirkliche Lage hier, dort der künstliche Freiraum. Das kritisiert nicht den *Landwechsel* (eine gelungene Prägung im Suhrkamp-Klappentext zu *Kargo*, die an *Wildwechsel* erinnert und an ein Straßenschild bei Köpenick: Achtung, Bauarbeiter überqueren die Fahrbahn),

der weder ein Votum gegen die DDR noch für die BRD war, sondern zunächst ein Arbeitsplatz-Wechsel. Seine (Braschs) Texte können hier, in der DDR, vielleicht besser arbeiten, wie underground immer; er, der sie schließlich schreiben muß, kann es wahrscheinlich besser (mit mehr Öffentlichkeit gegen weniger Widerstände) dort.

Das Dilemma ist nur individuell auflösbar, *je-der für sich, und Deutschland gegen alle*, die jeweilige Entscheidung immer jenseits der Kritik. *Das bessere Deutschland* bleibt eine Formel der Romantik, zunächst und auf lange wird das eine jeweils das andere des anderen sein. Das Elend des Vergleichens ist das Elend der Ideologie. Der vom 30.3.1977 datierte (also nach der Übersiedlung geschriebene) Text aus dem Arbeitsbericht, der dem *Eulenspiegel* vorangestellt ist, formuliert allerdings, meine ich, aus der Notwehr gegen linke Vereinfachung, einen Kurzschuß:

"Gespräch mit S und M. Beiden fällt auf, daß die Anmerkung über die Flucht der drei Schauspieler in Kunst nur die miese Seite der Medaille bezeichnet. Gleichzeitig ist sie nämlich ein Vorstoß in die Form und damit natürlich eine Chance für gesellschaftliches Verhalten. Die Beschreibung der Ohnmacht ist der Beginn ihrer Überwindung. Dabei wird mir bewußt, wie stark nach meinem Wechsel von einem deutschen Land in das andere an mich die Erwartung herangetragen wird, aus einer hermetischen Kunstwelt herauszukommen und die Aufforderung formuliert wird, mich feuilletonistisch zu verhalten. 'Dein asketischer Kunstbegriff hat vielleicht dort funktioniert, wo du herkommst, hier ist er lächerlich', sagte mir einer, der sich als engagierter Kritiker der hier herrschenden Zu-

stände versteht, 'auf die Dauer wirst du um eine klare Stellungnahme nicht herumkommen.'

Das deutsch-deutsche Mißverständnis einer Stellungnahme, Ideologie als Ersatz für Wirbelsäule. Das ist auch das Dilemma des *Eulenspiegel*, der Ideologie allerdings erst dann benutzt, wenn er sie für seinen Lebensunterhalt braucht. In allen anderen Fällen ist sie Luxus. Kunst war nie ein Mittel, die Welt zu ändern, aber immer ein Versuch, sie zu überleben."

Die Prämisse hebt die Konsequenz auf, die überdies, so formuliert, von Metaphysik nicht frei ist. Solange die Autoren Lohnarbeiter sind, kommt Literatur ohne Strategien nicht aus, die wiederum nur entworfen werden können aus der einen oder anderen Intention, Arbeitsbedingungen, das heißt die Welt zu ändern. Das braucht bis auf weiteres den Luxus der Produktion und Zertrümmerung von Ideologie.

Die meisten der in *Kargo* versammelten Texte kannte ich seit ihrer Entstehung, zum Teil in mehreren Fassungen, an einigen als Gesprächspartner beteiligt, und doch war die Lektüre des Buches eine neue und in vielem irritierende Erfahrung. Das hat nur am Rand mit der Autorität des Gedruckten zu tun, fremd nach dem Augenaufschlag eines Manuskripts, mehr mit dem Kontext, den die Montage, die Inszenierung der Texte, herstellt, viel mit dem optischen Widerstand der Photographien:

Die eisernen Mütter vor der Auslage des Spielwarenladens als Nachruf auf den Jazzmusiker *Jack Tiergarten*. Gesichter aus kaltgewordenem Fett, treusorgende Totengräber ihrer Nachwelt. Der alte Mann, Überlebender von zwei Weltkriegen, am unterhaltsam kriegerischen Bildschirm. Seine Photographierposen, steif zwischen Ab-

wehr und Drohung, stellen ganze Seiten Lyrik in Frage. Die drei Waldarbeiter in der Haltung von Denkmälern der Stalinzeit, Äxte und Sägen in kunstgerechter Position, finstrer Kommentar zu *Eulenspiegel*: Ohnmacht der Beschreibung. Der Literatur, wenn sie Beschreibung bleibt. Die Behörden-Briefe als Widerhaken im *Papiertiger*, Banalität des Alltags gegen intellektuell pathetisches Leiden an Geschichte. Nicht jeder Autor kann seine Texte solchen Zerreißproben aussetzen.

Der Theaterkritiker Rischbieter bezeichnet *Kargo* als sorgfältig arrangierten Steinbruch aus verschiedenartigem Material. Richtig ist: Das Buch dokumentiert nicht den Prozeß einer Desillusionierung, die Enttäuschung liegt vor der Niederschrift, der Text ist ihre Folge. An den Bruchstellen bleibt abzulesen, daß die Enttäuschung mehr verdrängt als verarbeitet ("verwunden") ist.

Manche sind zu glatt (*Der Schädel ist ein keimfreies Schlachthaus*). Manche künstlich aufgeraut (*Wenn die Leute über Eulenspiegel lachten und in die Hände klatschten für einen gelungenen Witz, warf er die Arme hoch, drehte sich auf dem Hacken und fühlte den Tod*).

Die Ungeduld, zu warten, bis der Schock Erfahrung wird. Vielleicht aus dem Gefühl, daß man keine Zeit hat, weil die Väter davon zu viel verbraucht haben. Das Tempo der Fluchtbewegung bringt Verluste. Die Bilder sind vor der Anschauung da, die Konstruktion vor dem Detail. Der Weg aus der Enttäuschung ist nicht Flucht, sondern Arbeit an der Enttäuschung. *Eulenspiegel*, der vielleicht wichtigste Text des Buches, formuliert das negativ.

Daß die Texte fast ohne Ausnahme symptomatisch sind, d.h. ihre historischen Bedingungen der

Kritik ausliefern, macht ihre Qualität aus. Sie fordern die Kritik, weil sie das Potential zu einer neuen (anderen) Qualität einschließen. Ich lese sie auch als Kritik an meiner Arbeit, soweit sie die Versteinerung einer Hoffnung darstellt. Die Lektüre wirft die Frage auf, inwieweit die Darstellung ein Beitrag zur Versteinerung war und ist. Eine andere Fluchtbewegung, ein anderer Schritt in die Falle. Denkmäler sollten Toten vorbehalten sein, man bewahrt nichts, ohne es zu töten. Offenbar ist Kunst in der neuen Geschichte von Fallen besonders dicht umstellt.

Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität. Nicht das Drama des Zweiten Weltkriegs, sondern die Farce der *Stellvertreterkriege* (gegen Jazz und Lyrik, Haare und Bärte, Jeans und Beat, Ringelsocken und Guevara-Poster, Brecht und Dialektik). Nicht die wirklichen Klassenkämpfe, sondern ihr Pathos, durch die Zwänge der Leistungsgesellschaft zunehmend ausgehöhlt. Nicht die große Literatur des Sozialismus, sondern die Grimasse seiner Kulturpolitik: den verzweifelten Rückgriff unqualifizierter Funktionäre auf das 19. Jahrhundert, als der Gegner noch "gesund" war, die andere zähleibige *Kinderkrankheit* der sozialistischen Frühgeburt. (Ein Staat, der sich als revolutionär versteht, muß zu seinem ersten Bedürfnis die Kritik der Bedürfnisse machen. Aber solange die Leitung vorwiegend von oben nach unten Strom führt, wird das Verdikt immer wieder gerade auf neue Bedürfnisse fallen.)

Die Wunde der offenen Grenze. Das Weiterbluten unter dem Notverband. Prag nicht als Trauma, sondern als das Ende eines Traumas. Ein

Ende, mit dem der Beginn eines anderen gesetzt war, das nicht mehr im Bewußtsein angesiedelt ist, sondern in die Existenz greift. (Brasch-Eulenspiegel: *Jetzt lernst du das Beste.*)

Den Utopismus der Opposition. Von Harich, der inzwischen zum Endkampf um die ewigen Werte der Menschheit angetreten ist, über Biermann, der immer noch die Auferstehung eines Kommunismus herbeisingen will, der nur noch im *Manifest* umgeht, zu Havemann, eingesperrt in seinen Traum von der Rückgewinnung der Jungfernschaft für den Sozialismus in einem dritten Brautbett unter südlichem Himmel.

Ich entschuldige mich nicht dafür, daß ich den 32. Versuch von Thomas Brasch, *Auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen*, nicht einfach als Literatur lesen und rezensieren konnte. Er geht mich zu viel an, und ich hoffe, daß ihm auch der 33. Versuch mißlingt. Er ist immer noch in seiner Haut der Beste, und Schiffsuntergänge sind kein Alibi für Selbstmord. Gerade die Spuren und Narben seiner DDR-Biographie zeichnen seine Texte aus der Masse der westdeutschen Literaturproduktion, die mich im ganzen herzlich langweilt. Ich weiß nicht, was sie dort für Folgen haben werden, in der DDR wird nach dem Erscheinen seiner Bücher *Vor den Vätern sterben die Söhne* und *Kargo* niemand mehr so schreiben können, als ob er sie nicht geschrieben hätte. *Wie es ist, bleibt es nicht.*

1977

Beim Wiederlesen von Alexander Fadejew
Die Neunzehn

In einer Nacht mit Wodka DER HIMMEL VOLL MADEN
Hält er sein Bild fest mit dem Revolver im Blitzlicht
Des letzten Parteitags als die Denkmäler bluten

1978

"Die Neunzehn" (1927), Roman von Alexander Fadejew
(24. 12. 1901 - 13. 5. 1956, Selbstmord);
DER HIMMEL VOLL MADEN, Zitat aus einem Gedicht
von Ossip Mandelstam (15. 1. 1891 - 1939/40 ?).

ICH GLAUBE NICHT AN DIE WIRKLICHKEIT
sagt der Bärtige Wiener, das Kastriermesser
Gottes, Schwellfuß der Tyrann, EIN FUSS IST
KEIN FUSS IST DER UNAUSSPRECHLICHE IST
DER PAPA, bevor er absäuft in der Flut der
Bilder, die ihm das Maul stopft, der Imperialist

COCKS(PL)UCKING ^{PAM}_{MAPA}

DER LIEBE ZAUBERHAFTESTE BELOHNUNG
IST EINE EIGNE ABGESCHLOSSENE WOHNUNG¹

aber im Hintergrund sägt der Eiserne Bischof
die Kotsäulen des Tempels an

A LOT OF PEOPLE WON'T GET NO SUPPER TONIGHT
A LOT OF PEOPLE WON'T GET NO JUSTICE TONIGHT²

TOD DER HEILIGEN FAMILIE während der Gros-
se Masturbator, von den unwissenden Eingebore-
nen Daddy Longhair genannt, seinen bedrohten
Pimmel in ein Projektil verwandelt, frei schwe-
bend zur letzten Ejakulation VÖLKER SCHEUT

DIE KANULE ^{PAM}_{MAPA} WO IST DEIN SIEG. Am

Ende singen sie dreistimmig KOT SCHWEISS BLUT
das Veilchenlied.

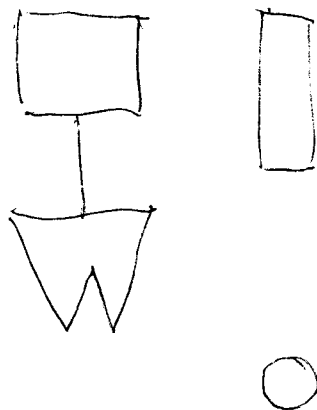
Aufschub als Lebensform

¹Schlagertext weiß

²Schlagertext schwarz

(Aus zwei Gräbern in London fahren zwei haarige Zeigefinger HAST DU AUFSCHUB GESAGT KANNIBALE.)

Traum von der eckigen Ausländerin und der kopflosen Puppe, die, bevor es auf offener Straße dem Kubismus geopfert wurde, ihr (weibliches) Kind war



1980

Zum Beispiel Paul Dessau

*NAPOLEON ZUM BEISPIEL weinte, als
Bei Wagram seine Garde ihren Fluchtweg
Über die eigenen Blessierten nahm
Und die Geschundnen schrien VIVE L'EMPEREUR.
Das Denkmal war gerührt: sein Mörtel schrie.
An einem Sonntag nach der Arbeit fuhr
Er, LENIN, auf die Hasenjagd, gelenkt
Von seinem Fahrer, sonstige Begleitung
Keine. Das war sein Urlaub. In den Wald
Ging er allein. Nämlich der Fahrer mußte
Beim Auto bleiben, das war unersetzlich.
Lenin traf einen Bauern, der den Wald
Nach Pilzen abging. Seine Jagd fiel aus.
Der Alte schimpfte auf die Sowjetmacht
Im Dorf, Oben und Unten immer noch
Viel Reden, wenig Mehl. Die Pilze auch knapp
Lachte, als Lenin die Beschwerden aufschrieb
Das Dorf, Namen und Felder der Genossen.
Er hatte sich auch schon beschwert. Nicht zweimal.
Wer sind wir. Wenn du Lenin wärst zum Beispiel
Und Lenin wär ein Mann wie du der zuhört
Man könnte glauben daß es anders wird
Aber du bist nicht Lenin und so bleibt es.
Warum Lenin dem Alten nicht gesagt hat
Im Wald vor Moskau, daß er Lenin war...*

Ich verdanke ihm mehr als die Öffentlichkeit angeht. Und ich weiß, daß ich damit für viele spreche. Das hat mit seiner praktischen Freundlichkeit zu tun. Ob sie eine Begabung war oder eine im Existenzkampf der Emigration und in den Kulturkämpfen der fünfziger Jahre erworbene Fähigkeit, sie scheint mit seiner Generation vom Aussterben bedroht. Spätestens hier würde Paul Dessau mir widersprochen haben. Er hielt

für lernbar, was gebraucht wird. Vom Komponieren bis zum Stehlen von Notenpapier, was eine nicht zu kurze Zeit lang zu den Voraussetzungen seines Komponierens gehörte, in einem Filmstudio in Hollywood. Er hätte nicht gezögert, die zweitgenannte Tätigkeit für schwieriger und doppelt nutzbringend zu halten. Ich habe viel von ihm gelernt. Das Beispiel seiner Arbeitshaltung. Sie hatte den Ernst des Kinderspiels. Das die avancierteste Weise der Produktion ist, Arbeit auf höchstem Niveau, ein Vorgriff in das Reich der Freiheit. Er hat einen lebenslangen Kampf gegen die Dummheit nicht nur in der Musik geführt. Mit den unvermeidlichen Niederlagen und ohne die Todsünden des sozialistischen Künstlers, deren Namen Kompromiß und Hochmut sind, häufiger als unbedingt notwendig zu begehnen. Er vergaß nicht, die Dummheit nach ihrem Einkommen zu fragen bzw. nach ihrer sozialen Herkunft. Er wußte, daß man von den Sirenen etwas lernen kann nur wenn man ihnen zuhört. Er hat auch den Freunden keine Note erlassen, die er für unerläßlich hielt. Er hat sein Leben gelebt und seine Arbeit getan. Möge seine Hölle gut beheizt sein, kein lauwärmer Pfuhl, sein Himmel nicht voll Geigen. *Was zählt ist das Beispiel der Tod bedeutet nichts.*

1979

Aufforderung zum Erschrecken

Ich hatte einiges über ihn, nichts von ihm gelesen, als ich Harald Mueller auf einer Tagung in Budapest kennenlernte. Ein langer Mensch mit eher traurigem Humor, der sich über das devote ICH DANKE DIR, HERR, Reflex auf ein reichliches Trinkgeld, des kleinen alten Portiers an der Nachtbar in unserem Hotel nicht amüsieren konnte.

Der Plan, mit dem er gerade umging, war ein Film über die Pest. Beziehungsweise über einen Reiter, der die Pest von Dorf zu Dorf trägt, ein Pferd nach dem andern zu Tode reitend auf seiner immer schnelleren Flucht vor der Pest und die Seuche so immer schneller ausbreitend, von der er selbst unerklärlich verschont bleibt. Er kannte ein altes Hotelrestaurant, das aussah wie von Piranesi für Edgar Allan Poe gebaut, ein nicht sehr großer, aber extrem hoher Saal mit viel Plüsch, einer gebrechlich wirkenden Galerie, die über eine steile Treppe zu erreichen war, und einem COCA COLA-Automaten in der Ecke unter den Resten eines Wandbilds. Ein idealer Schauplatz, wie er herausgefunden hatte, für den Augenblick der Wahrheit, wenn die Gäste beim Bankett entdecken, daß einer von ihnen die Pest trägt. In dem kahlen Vorraum, der vom Saal durch einen Vorhang getrennt war und wo sich manchmal schwer definierbare Besucher für eine Weinlänge aufhielten, ohne ihre Mäntel auszuziehen, sah er die Pestkärner warten, in stummer wissender Bereitschaft. Manche seiner Texte lesen sich wie Übersetzungen aus dem Englischen, in denen das Original nicht ganz aufgeht. Das hat zunächst mit seinem Material zu tun, mit der US-amerikanischen Überfremdung der BRD oder, im Fall GROSSER WOLF,

des ehemaligen Südvietnam. (Auf Zeitungsmeldungen über Kinderbanden auf diesem Kriegsschauplatz basiert das Stück.) Wenn die USA, nach dem Wort von Che Guevara, das Herz der Bestie sind, ist die BRD der Magen. Nicht nur die Proportionen ändern sich bei der Übertragung des Modells. Die dritte Welt der unterprivilegierten Gruppen und Milieus stellt in den USA den schlagenden Beweis für die Krankheit des Systems. Dem weißen Riesen unter den Kapitalisten, in der BRD, ist es gelungen, um seine dritte Welt einen Zaun zu ziehen und für das Gesamtbewußtsein, wenn der politische Schönheitsschlaf Bewußtsein genannt werden kann, aus der Armut ein Problem der Hygiene zu machen.

Harald Mueller versagt sich den Schönheitsschlaf und verweigert die Komplizenschaft mit der Hygiene. Das schließt für den deutschsprachigen Autor das Risiko ein, aus der literarischen Tradition zu fallen und, wenn die Zeichen auf Weißwäsche stehn, weil der Dreck steigt, aus dem Spielplan. Im ganzen hat die deutsche Literatur, anders als zum Beispiel die russische, englische, amerikanische, wenn die Wahrheit der Schönheit zu nahe trat, noch immer ein Auge zugeedrückt und sich für die Schönheit entschieden. Über die Gründe ist spätestens seit Marx genug geschrieben worden, die Folgen sind nicht ausgestanden. Solange die Gründe fortbestehn, bleiben Realismus und Volkstümlichkeit zwei Dinge. Wenn die Literatur auf dem Riß zwischen Umgangs- und Hochsprache besteht statt daß sie mit ihm sich selbst in Frage stellt, kann sie an der Bewegung der Sprache nicht teilnehmen, die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier. Literatur nimmt aber an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt. In diesem Sinn ist sie EINE ANGELEGENHEIT DES VOLKES (Kafka). Im andern

Fall bleibt sie geschichtslos elitär und wird als Kunstgewerbe in das System integriert, das mit der Kulturindustrie an der Betonierung des status quo arbeitet und so Geschichte verhindert. Das Sprachmaterial, mit dem Harald Mueller umgeht, beziehungsweise mit dem umzugehen er in Stücken wie HALBDEUTSCH, GROSSER WOLF oder dem Hörtext für eine Stimme, die auf den höhnisch-traurigen Namen ROSEL hört, von seiner Wirklichkeit gezwungen wird, ist der Klosettinschrift näher als der ODE AN DIE FREUDE. Er delektiert sich nicht daran und verkauft nicht als exotisch, was jeder Kneipenbesucher kennt, aber als Leser und Zuschauer nicht zu kennen vorgibt. Seine Notierung verschweigt nicht die Sprengkraft der Zote in einer Gesellschaft, in der Sprache ein Instrument von Herrschaft ist, ein Privileg, eine Funktion des Schweigens. Er stellt aus Spiegelscherben Röntgenbilder her: Aufforderungen zum Erschrecken.

1977

Stahlnetz oder Die teilbare Freiheit

Ein Deutschlehrer, den ich immer für besonders reaktionär gehalten hatte, ein Fanatiker der "Gliederung", gab uns im Abitur als Aufsatzthema den Herwegh-Satz "Die Freiheit der Welt ist unteilbar". Das war 1948 in Sachsen, und ich weiß nicht, ob er uns damit das Abitur leicht oder das Leben schwermachen wollte.

Wie schreibt man, auf einem Balkon in Pankow mit mehr Vogel- als Verkehrslärm, von Parkbäumen zuverlässig sogar vor den Blicken der Nachbarn geschützt, und in einer Wohnung, die gerade renoviert wird, ausgerechnet für den SPIEGEL über ein im Westberliner Rotbuch-Verlag erschienenenes Chile-Buch*, vielleicht das wichtigste seit dem Putsch, geschrieben im politischen Asyl in der italienischen Botschaft in Santiago, in einer andern Stunde der wahren Empfindung, "inmitten eines Blutbads", nach drei Jahren Arbeit an einer Hoffnung, die seit September 1973 von Militärstiefeln mit dem Blut chilenischer Arbeiter, Bauern, Intellektueller in unser Gedächtnis geschrieben wird, vertagt, nicht verjährt.

Die Kategorien der Literaturkritik werden fragwürdig vor den Umständen dieser Autorschaft. Stuparich nennt sein Buch einen "Roman in Verhören". Die Verhöre sind mehr Dokument als Fiktion, und hier literarische Maßstäbe anlegen heißt sich auf die Seite derer stellen, die den Verhörten die Handschellen angelegt haben. Die Einheit von Politik und Literatur zerreißt unter dem Druck einer Erfahrung wie der chilenischen, und auf bricht die Kluft zwischen Worten und Taten, von der Goll-

witzer gesprochen hat, unsre eigene Schizophrenie der Redner und Schreiber, die nichts tun können als ihre Arbeit, die wenig Folgen hat und für die Toten keine.

Der Propagandawert des Buches mit dem ungeschickten Reiseführer-Titel (im Original so präzise wie unübersetzbar "Comprometerse con una clase") ist von seinem Materialwert nicht zu trennen.

Der Roman verhört einen Bauern, der aus dem Süden in die Hauptstadt kommt ("Ich weiß noch, ich träumte, ich falle von diesen hohen Gebäuden herunter"), Industriearbeiter wird ("ich werd' ganz viel Geld verdienen und einmal Millionär sein") und durch Saufen arbeitslos. Bei Gelegenheitsarbeit in der Oberstadt lernt er den Standard der Besitzenden kennen, holt, um ihn zu erreichen, in Abendkursen die Volksschule nach.

Der Griff nach der Brust einer Frau ("...wie ich es im Kino gesehen hatte") beendet das Studium: Die Familie vermehrt sich zu schnell. Er wählt "die Konservativen, die die Ordnung und den Respekt vor der Obrigkeit garantieren", bis ein Fremder ihn "plötzlich mit ganz ruhiger Stimme: Du verdammtes Verräterschwein" nennt; er schließt sich der Unidad Popular an, nimmt an einer Landbesetzung teil, dann am bewaffneten Widerstand gegen die Junta, wird im Dezember 1973 "auf der Flucht erschossen".

Die Vita belegt die Chance der Unterentwicklung, das Stahlnetz der kapitalistischen Strukturen zu sprengen, bevor es engmaschig ("organisch") genug ist, die Masse der Ausgebeuteten in Gruppen von mehr und weniger Ausgebeuteten aufzuspalten. Und die Gefährdung dieser Chance durch die heilige Allianz traditioneller patriarchaler Strukturen mit den faschistischen Militärtechnokratien, den mehr oder weniger potenten Schamteilen der USA im Süden des Kontinents.

* Sergio Stuparich, *Wer uns nicht kennt, kennt Chile nicht*. Rotbuch-Verlag, Berlin 1975.

Ein Beispiel: die Erscheinung der heiligen Kuh im Kapitel über die Landbesetzung. Nach dem Auftritt des Gutsbesitzers, der den Landbesetzern mit Polizei und Gefängnis droht, "passierte mir etwas Eigenartiges... Während die Posten verteilt wurden, erregte eine Kuh meine Aufmerksamkeit... zum erstenmal hatte ich den Eindruck, daß wir uns auf fremdem Grund und Boden befanden... als ob darin 40 Jahre Arbeit und Leistung des Gutsbesitzers steckten. Ich überlegte mir, ob wir nicht Eindringlinge waren, die hier eine Entwicklung störten, die dieser Herr in feiner Kleidung und glänzenden Schuhen mit viel Verstand in Gang gesetzt und aufgebaut hatte. Die Kuh war so was wie der lebende Beweis... Das Viech war schön dick, mit vollem Euter, und ganz sicher war dafür gesorgt, daß auch an diesem Morgen einer der Angestellten mit einem Eimer kam, um die Kuh zu melken. Dieses Gefühl, unrechtmäßig Besitz ergriffen zu haben, ist erst später verschwunden, als eine Gruppe von uns das erste Rind schlachtete".

Der Erzähler hat ein Gespenst gesehen, die heilige Kuh des Privateigentums. Gespenster leben von Gespensterfurcht, die bei den Unterprivilegierten besonders verbreitet ist. Nicht jedes Gespenst verschwindet, wenn man es anspricht oder Schlag zwölf. Der beste Exorzismus ist die Schlachtung.

Während ich das schreibe, läßt nebenan im Werbefernsehen das Kapital seine heiligen Kühe steuerbegünstigt aufmarschieren, bestaunt von Leuten, denen durch revolutionäre Gewalt versagt ist, am eigenen Leib zu erfahren, daß die Endlösung des Konsumproblems für den Kapitalismus im Ernstfall immer die Wegrationalisierung der Konsumenten ist; und man muß weder Kommunist noch Mitglied des Club of Rome sein, um zu prophezeien, daß auch diese Gespenster ihrer natürlichen Bestimmung nicht entgehen werden.

Mit einer Frau "aus betuchtem Haus", ihr Vater "progressiver Humanist" und Freund Allendes, befaßt sich das zweite Roman-Verhör. Ihre Lebensgeschichte ist die Geschichte ihres Lebens mit, nacheinander, drei Männern. Den ersten, mit dem sie eine "Ehe in Weiß" führt, erschreckt ihre sexuelle Emanzipation, den zweiten die politische. Sie erfährt den Zusammenhang von Mutterbindung und Machismo. Die Niederhaltung der Frau durch die Mutterschaft. Neben dem dritten wäre Platz für sie, aber da ist kein Platz mehr: Der Weg führt ins Nationalstadion, in die sexuelle Folter.

Machismo - während ich das schreibe, höre ich von der Straße her einen vertrauten Ton: Eine Frau weint. Ich sehe mir vom Fenster aus die Szene an, in der wir alle gelegentlich auftreten, steif wie ein Torero, wenn der Stier angreift: "Warte bis wir zu Hause sind." Es ist eine gute Wohngegend. Variante für weniger gute Wohngegenden: "Komm du nach Hause!"

Ein radikaler Intellektueller, mit Spuren von Autobiographie, auch von Selbstkritik - seine Liebe gehört nicht ihm -, ist die dritte Bezugsfigur. Er reflektiert die Schwierigkeit, die sozialistische Todsünde zu meiden: "Für das Volk statt mit ihm"; die Sprachstörung der linken Intelligenz beim Dialog mit der Arbeiterklasse. Sie schlägt sich formal, zumindest in der Übersetzung (von Rainer Enrique Hamel), nieder: Kein Arbeiter redet so "Klasse" wie ein linker "Typ".

In den Gang der Tragödie sind, wie Akzente gegen den Eindruck der Zwangsläufigkeit, polit-ökonomische Analysen montiert, relevant nicht nur für Chile, ein aktueller Kommentar zu Lenins "Staat und Revolution". Der Zusammenhang zwischen Allendes "Politik der weichen Hand", seiner Weigerung, aus Treue zu den Prinzipien der parlamentarischen Demokratie, das Volk zu bewaffnen gegen den Würge-

griff ebendieser Demokratie, seiner Illusion vom "Volk in Uniform", und dem Atavismus der Junta wird schmerzhaft deutlich. Mit dem zu späten Griff nach der Maschinenpistole hat Allende seine Politik korrigiert, nicht zu spät für Lateinamerika.

1975

Artaud, die Sprache der Qual. Schreiben aus der Erfahrung, daß die Meisterwerke Komplizen der Macht sind. Denken am Ende der Aufklärung, das mit dem Tod Gottes begonnen hat, sie der Sarg, in dem er begraben wurde, faulend mit dem Leichnam. Leben, eingesperrt in diesen Sarg. DAS DENKEN GEHÖRT ZU DEN GRÖSSTEN VERGNÜGUNGEN DER MENSCHLICHEN RASSE läßt Brecht Galilei sagen, bevor man ihm die Instrumente zeigt. Der Blitz, der das Bewußtsein Artauds gespalten hat, war Nietzsches Erfahrung, es könnte die letzte sein. Artaud ist der Ernstfall. Er hat die Literatur der Polizei entrissen, das Theater der Medizin. Unter der Sonne der Fölter, die alle Kontinente dieses Planeten gleichzeitig bescheint, blühen seine Texte. Auf den Trümmern Europas gelesen, werden sie klassisch sein.

1977

Drei Fragen von Horst Laube

Laube: Ich habe den Eindruck, daß das Fragment, die fragmentarische Schreibweise, die noch vor wenigen Jahren als besonders wahrhaftige Ausdrucksform galten, weil sie Prozesse, das Persönliche, Inkommensurable nicht verwischten, in der Kulturöffentlichkeit an Ansehen verlieren. Ich bemerke die Zunahme der Sehnsucht nach Lösungen und nach vollendeter Form. Ich entsinne mich, daß ein einflußreicher Kritiker unser im Jahreshaft 1975 von "Theater heute" veröffentlichtes Gespräch, in dem das Fragment ein wichtiges Thema war, im Vergleich zu einem gleichfalls dort abgedruckten Essay von Hacks ziemlich verworren, unstrukturiert und nicht zu Ende gedacht fand. Damals sagtest Du übrigens: "Ich glaube überhaupt, daß der Akzent im Moment mehr auf Prozessen liegen sollte im Theater als auf Resultaten. Das ist hier (in der BRD) sicher sehr viel schwieriger, wo man viel unmittelbarer darauf angewiesen ist, Sachen zu verkaufen. Das setzt Verpackungen voraus, und ein Fragment ist eben nicht verpackt." Meinst Du das noch?

Müller: Die Fertigkeit, druckreif reden zu können, ist unmenschlich. Der Unterschied zwischen Geredetem und Geschriebenem ist zu gewaltig. Ich möchte einfach nur mal so schreiben können, mich gehen lassen können im Schreiben. Aber das kann ich noch nicht. Lebenslanglich schreibt man sich sein Gefängnis aus Worten und den Rest seines Lebens ist man damit beschäftigt, dieses Gefängnis zu befestigen. In meiner Sehnsucht nach dem Fragmentarischen erkenne ich eine Möglichkeit, das Gefängnis aufzubrechen.

Wenn ich einen Interview-Text autorisieren soll, habe ich überhaupt kein Bedürfnis, den Text zu literarisieren. Ich lasse alles stehen, was das Sprechen darin ausmacht. Die Füllsel, Najas, die unfertigen Sätze. Und beim Schreiben muß man die Brüche sichtbar machen. In ihnen zeigt sich mein Verhältnis zur jeweiligen Arbeit.

Laube: Weißt Du, warum Majakowskij sich umgebracht hat?

Müller: Da gibt es verschiedene Theorien. Eine ist von Lunatscharskij. Der meinte, daß Majakowskij ein Kleinbürger war und damit nicht zurechtgekommen ist, wobei Lunatscharskij damit wohl auch nicht ganz zurechtgekommen ist. Eine andere ist von Gorki, der meinte, daß er zu groß war für die Landschaft, in der er sich bewegen mußte. Dann gibt es verschiedene - na ja - journalistische Theorien, nach denen er in eine Dame in Paris verliebt war. Er hatte eine Ausreise beantragt, die ihm aufgrund einer Denunziation verweigert wurde. In der Zeit, als das passierte, waren die Briks, die Leute also, mit denen er lebte, im Ausland. Ich glaube, in London. Außerdem gab es heftige Polemiken gegen die "Schwitzbad"-Aufführung. Und seine Stimme war in Gefahr. Er hatte also Angst, daß er nicht mehr rezitieren konnte. Außerdem: Ein Lyriker, der nicht früh stirbt oder verrückt wird oder aufhört zu dichten oder sich umbringt, ist sowieso eine befremdliche Erscheinung. Und dann muß man wissen, wann man abgehen muß. Es war wahrscheinlich die richtige Zeit für ihn, weil danach die NÖP kam, also die Restauration auch im Ästhetischen, und dafür war er nicht trainiert. Bei Leistungssportlern, besonders bei Schwerathleten, gibt es etwas Ähnli-

ches. Wenn die abrupt aufhören oder durch Umstände gezwungen sind, aufzuhören, werden sie fett. Einen fetten Majakowskij konnte sich Majakowskij nicht vorstellen.

Laube: Hast Du Lust auf Selbstmordgedanken?

Müller: Eigentlich nicht.

1978

"Mich interessiert der Fall Althusser..." *Gesprächsprotokoll*

Als Theoretiker interessieren mich Althusser und Poulantzas nicht. Ich brauche keine Staatstheorie. Ich weiß, wie falsch das ist, weil diese Theorie aus einer Erfahrung kommt, für die sie vielleicht richtig ist. Aber mich betrifft das nicht, ich habe keinen Bedarf dafür. Sicher, es ist mein Problem, daß meine Raster so groß, so grobmaschig sind, daß da inzwischen viel zu viel durchfällt, daß mich z.B. die Probleme der Mehrheit der Bevölkerung in der DDR oder auch in der Bundesrepublik überhaupt nicht interessieren. Das ist ein echtes Schreibproblem. Aber ich kann das nicht ändern, das ist so. Das gehört vielleicht zum Gegenstand der Arbeiten von Althusser: zu erklären, wie so etwas entsteht.

Mich interessiert der Fall Althusser als Stoff, nicht das Phänomen. Althusser interessiert mich, wie mich Pasolini interessiert, der Fall Pasolini, oder, das klingt zunächst gewiß merkwürdig, der Fall Gründgens - das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen.

... ein stellvertretendes Versagen. Für mich ist das immer wieder Hamlet, die Figur, die mich seit langem am meisten interessiert hat. Wenn man diesen Kriminalfall oder diese private Tragödie in einem historischen Kontext einzuordnen versucht, dann ist das ein dramatischer Stoff. Mir ist aufgefallen, das was für mich als Stoff daran interessant ist, habe ich schon geschrieben: im "Hamlet". Deswegen könnte ich, sprechen wir vom Handwerk, kein Stück über Al-

thusser schreiben, im "Hamlet" steht schon alles drin.

Und dennoch interessiert mich der Fall Althusser. Ich merke, daß ich mit dem Stoff nicht fertig bin. Ein Beispiel. Freunde, Genossen in Italien, wollten eine Art Dokumentation zum Thema machen: Wie läßt sich oder wie läßt sich *nicht* das Modell der Pariser Commune auf die Arbeitskämpfe in Italien anwenden - die Frage der Eroberung der Macht durch die Arbeiterklasse. Das war sehr abstrakt und sehr traditionell gedacht. Da gab es ein langes Hin und Her und viele Gespräche, was man da, wie man das machen könne. Ich war dabei und bin immer nur auf den einen Punkt gekommen, der mich interessierte. Als Szene gedacht: Da sitzt Marat in einem Flippersalon und versucht, den jungen Leuten das Flippern mies zu machen; er wird dann von der Corday erstochen, weil die gern flippern will. Das ungefähr wäre der Kern des Interesses an dem Stoff, jetzt. Was Marat sagt, muß nicht überfällig sein. Nur will es niemand hören.

Warum? Weil es keine Antwort auf die Lebenserwartungen dieser Generation gibt, die dort flippert. Man kann ihr für ihre Lebenszeit keine Versprechungen auf ein besseres und differenzierteres Vergnügen als das Flippern machen. Jedes denkende Wesen hier weiß doch, daß es in seiner Lebenszeit hier keine Revolution geben wird. Sich dafür zu 'entscheiden', hätte also nur moralischen Wert...

Kinder und Kindeskind - ? Das zählt nicht mehr. Das könnte auch der Grund sein für Althusser's Mord oder für Poulantzas' Selbstmord. Wer sich nicht isoliert fühlt, bringt sich nicht um. Solange man glaubt, man kann anderen etwas sagen, etwas tradieren über andere, wird

man sich nicht umbringen. Bei meinen kurzen Aufenthalten in Frankreich habe ich immer den Eindruck gehabt, daß da noch ein relativ selbständiger akademischer Bereich ist, wo Theorie ein Wert an sich ist. Aber das hört im Moment auch auf. Das gab es sehr lange. Wahrscheinlich war 1968 ein Versuch, einen neuen Anfang zu setzen. Aber es war ein Endpunkt.

In Italien sieht man Kinder, die sieben Stunden lang vorm Fernseher sitzen und japanische Trickfilme sehen, gegen die die amerikanischen noch von faustischer Tiefe und von großem humanem Gehalt sind, es gibt ja immer noch einen Rest von Humor, dagegen sind die japanischen Filme so stupid, wie sie brutal sind. Wenn diese Kinder das ein paar Monate oder über Jahre gemacht haben, dann ist mit ihnen in diesem Leben nie mehr was anzufangen als das, was der Markt von ihnen will. Das ist es.

Geschichtsverlust - - Ich habe im Moment das Gefühl, daß auch bei mir eine Fluchtbewegung stattfindet. Ich weiß nicht, wie lange, wie weit die gehen wird. Im Augenblick interessiere ich mich sehr für meine Träume und versuche sie manchmal wenigstens zu notieren. Die Hauptarbeit, scheint mir, besteht darin, daß man seine Träume beim Schreiben einholt, was unmöglich ist. Man kann sie nie so präzise und zugleich so komplex notieren, wie man sie träumt. Das ist, von einer anderen Konzeption her gesehen, natürlich ein schlimmes Symptom. Aber ich werde es eine Weile versuchen.

Es gibt für mich ein unformulierbares Problem: Wenn ich versuche herauszufinden, warum Althusser's Texte mich immer weniger interessieren als die von Foucault oder Baudrillard, dann deswegen, weil die Texte von Althusser für

mich kaum einen Materialwert hatten. Weil er immer versucht hat, Probleme oder Fragen zu klären, von denen ich den Eindruck habe, daß ich sie mir schon lange nicht mehr stelle, ich sie nicht mehr relevant finde. Ich habe den Eindruck, kann das aber nicht belegen, weil ich viel zu wenig und nicht kontinuierlich gelesen habe, daß Althusser sich sehr erschöpft hat im Kampf mit Windmühlen. Man kann umgekehrt sicherlich sagen, daß Foucault und mehr noch die anderen, Baudrillard oder Lyotard, eher versucht haben, sich in Windmühlen zu verwandeln, damit sie nicht in diese Lage kommen. Wenn der Wind aussetzt, wird's da auch still.

Foucaults These vom Ende des bürgerlichen Intellektuellen. * - Ich fand den Text sehr einleuchtend. Das ist ein wichtiger Aspekt auch für den Fall Althusser: da der Intellektuelle kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein oder sich als Symptom zur Verfügung stellen - und als Dokument. Was Althusser passiert ist und Poulantzas, das ist eine Dokumentation. Sie haben sich dazu bekannt, sicher nicht bewußt, daß sie keine Repräsentanten mehr sind, sie sind Symptome. Und Material. Insofern ist dieser zynische Spruch an der Mauer gegenüber der Ecole Normale in Paris - 'Althusser wollte immer ein Handarbeiter sein' - nicht nur zynisch.

Ich glaube schon, daß die Jugendrevolten ein Moment von Hoffnung sind. In den Industriestaaten entstehen immer mehr Enklaven der Dritten Welt. Daß Westberlin die drittgrößte türkische Stadt ist, das finde ich ungeheuer wichtig. Deshalb ist das Sich-Beziehen auf die Dritte Welt (wie in Müllers jüngstem Stück "Der Auftrag") überhaupt nicht romantisch. Die Dritte Welt ist ja nicht nur in Afrika und Lateiname-

rika, die entsteht in Zürich und in Berlin und in Hamburg, so wie zunächst in New York und in Italien - die Parallelen USA/Italien werden ja immer auffälliger.

Ich habe seit Jahren überhaupt keine analytischen Impulse mehr. Es fällt mir schwer, dafür ein Interesse aufzubringen. In gewisser Weise ist ja Kunst eine blinde Praxis. Ich sehe da eine Möglichkeit: das Theater für ganz kleine Gruppen (für Massen existiert es ja schon längst nicht mehr) zu benutzen, um Phantasieräume zu produzieren, Freiräume für Phantasie - gegen diesen Imperialismus der Besetzung von Phantasie und der Abtötung von Phantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien. Ich meine, das ist eine primäre politische Aufgabe, auch wenn die Inhalte überhaupt nichts mit politischen Gegebenheiten zu tun haben.

Bei Althusser und Poulantzas ist ein Punkt erreicht, wo ihre Begriffe nicht mehr greifen. Sie haben keine andere Sprache als ihre begriffliche und kein anderes Instrumentarium. Dann gibt es den Moment, wo sie merken, das greift überhaupt nichts mehr, keine Realität mehr.

Es ist zunächst ziemlich gleichgültig, wie oder woraus diese Freiräume für Phantasie gemacht werden, ob die Inhalte nun böse sind oder gutartig, das ist ziemlich gleichgültig. Es klingt schlimm und voluntaristisch: im Moment halte ich es für allein wichtig, daß überhaupt etwas entsteht in diesen Ordnungsstaaten. Auch wenn man gelegentlich Angst davor bekommt, wie sich das einfärbt. Sicher gibt es einen schicklen Faschismus oder einen Chic des Faschismus gerade in der BRD oder in Frankreich. Aber auch das würde ich als Symptom dafür

sehen, daß es Bedürfnisse gibt, die nicht mehr befriedigt werden, weder von der linken Theorie noch - und das ist das Positive - von der Amerikanisierung. Daß dazwischen Reserven sind, die nicht benutzt werden, die nicht aufgebraucht sind, Inseln der Unordnung. Die sind wichtig, und daß sie am Leben erhalten, gefüttert und vergrößert werden. Das Problem ist, sobald die Jugendlichen sagen können, was sie erreichen wollen, sind sie schon paralysiert. Ich glaube, in allen diesen Industriegesellschaften ist das gar nicht anders denkbar. Solange eine Kraft blind ist, ist sie eine Kraft. Sobald sie ein Programm, eine Perspektive hat, kann sie integriert werden und gehört dazu. Die Funktion von Kulturpolitik ist, Ereignisse zu verhindern. Aber Leben ist, daß sich etwas ereignet, daß etwas passiert. Und wenn nichts mehr passiert, dann ist es vorbei. Das ist der Punkt, wo die Systeme lebensfeindlich werden, wo auch das Denken, das begriffliche Denken, lebensfeindlich wird. Und insofern komme ich wieder auf den zynischen Satz vom 'Handarbeiter': Das erste Ereignis im Leben von Althusser war die Ermordung seiner Frau. Das spricht allerdings gegen seine Biographie als Denker, als Theoretiker.

1981

Schreiben aus Lust an der Katastrophe Gespräch mit Horst Laube

Laube: Dem Stück Hamletmaschine ist vorgeworfen worden, daß es pessimistisch sei, resignativ, depressiv. Nun gibt es einen Unterschied zwischen Depression und Resignation. Du hast vorhin auf der Probe erzählt, daß das, was Du aufschreibst, durchaus mit vollem pathetischen Ernst gemeint ist, daß aber im Akt des Aufschreibens, im unstillbaren Bedürfnis nach Veröffentlichung also, zum Ernst die Komik kommt. Darin sehe ich nichts Resignatives.

Müller: Vielleicht sollte man irgendwann zugeben, daß man eine Lust hat an Zerstörung und an Sachen, die kaputt gehen. 1945 zum Beispiel war ein großes Erlebnis für mich. Dieses schöne Gefühl nach einer sehr restriktiven Kindheit und Jugend von "swinging country". Alles ist kaputt, nichts funktioniert mehr. Das war die schönste Zeit. Niemals werde ich die Tanzveranstaltungen in dieser Kleinstadt in Mecklenburg vergessen. Es gab nichts vorn, hinten gab es auch nichts mehr. In diesem Moment ergab das einen ungeheuren Freiraum und auch eine Leichtigkeit, sich in diesem Freiraum zu bewegen. Und das ist es eigentlich. Diese Interpretationen depressiv oder resignativ, die kommen ja immer von hinten oder von vorn, vermeintlich vorn, von Leuten, die so weit hinten fixiert sind, daß sie nur vorn leben zu können glauben. Der eigentliche Spaß am Schreiben ist doch die Lust an der Katastrophe.

Laube: Aber diese Katastrophe muß man taktisch erzeugen. Sie hat ja etwas mit dem Verhältnis zwischen Bühne und Publikum zu tun. Oder gibt es in sich katastrophale Dramaturgien? Collage und Fragment, die uns vor ein paar Jahren noch als sehr wirkungsvolle Formen vor kamen, sind heute schon in Gefahr, zu reizvollen Verkaufsmustern zu degenerieren. Die Lust an der Katastrophe kann nur mit ständig wechselnden Positionen befriedigt werden.

* Siehe: Michel Foucault, *Der sogenannte LinksinTELlektuelle*, in: 'Alternative' 119, Berlin 1978.

Müller: Ja. Wenn ich das Verhältnis von *Mauser* zum neuen Stück *Der Auftrag* und umgekehrt beschreiben wollte, dann verhält sich *Auftrag* zu *Mauser* wie die Guerilla zur Revolution, womit ich mit Guerilla die Notwendigkeit meine, je nach der Situation die Kampfform zu wechseln. Sobald diese Fragmentarisierung formuliert ist, wird sie schon wieder integriert. Und dann muß man versuchen, das Gegenteil zu machen.

Laube: *Wo bleibt in diesem raffinierten Stellungskrieg die Identität des Autors?*

Müller: Die kannst Du doch nur herstellen, indem Du Dich dauernd der Identifizierung entziehst. Oder es zumindest versuchst. Der ganze Kulturbetrieb zielt ja auf Dingfestmachung. Ein einziger Polizeiapparat. Wenn Du etwas publizierst, wirst Du doch sofort erkenntnisdienlich behandelt, dingfest gemacht. Du wirst auf eine Identität festgelegt, die nur für den Polizeibericht gebraucht wird.

Laube: *Wie ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis zwischen Hamletmaschine und Deinem letzten Stück Der Auftrag. Das erste ist in der DDR nicht einmal gedruckt, während das zweite demnächst sogar aufgeführt wird. Drückt das etwas aus?*

Müller: Ich glaube schon. Bei *Auftrag* ging es mir auch darum, wieder einmal zu betonen, daß ich doch in der DDR wohne und finde, daß da was dran ist. Bei *Hamletmaschine* habe ich das sicher nicht anders gesehen, aber ich kann verstehen, wenn die damit nichts anfangen können oder wollen.

Laube: *Ich habe hier Urteile von Theaterleuten über Auftrag gehört, die dahin gehen, dieses Stück als formalen Rückschritt hinter Positionen zu betrachten, die Du mit der Hamletmaschine oder Leben Gundlings schon erreicht hast.*

Müller: Dieses Urteil habe ich auch gehört. Vielleicht ist das richtig, aber ohne zwei Schritte zurückzugehen, kannst Du nicht woanders hintreten.

Laube: *Ich entdecke in diesem Stück eine Bewegung, die vom öffentlichen Aushandeln dramatischer Positionen zum in drei Figuren geteilten Monolog führt, eine Rückzugsbewegung in den Kopf des Autors, wenn man will. Dort entsteht eine Gegenwelt, die sich sämtlichen Polizeifeststellungen entzieht.*

Müller: Wichtig ist, was Du zu den drei Monologen sagst. Für mich war es nach *Hamletmaschine*, wo der Monolog sofort als Fetisch genommen werden kann und man sich selbst auch wieder dingfest und verfügbar macht, entscheidend, davon wegzukommen vielleicht auch durch eine diffuse Bewegung, die nicht an einer klaren Perspektive oder Intention festgemacht werden kann. Eine Bewegung, in einen Raum mit Fragen, für die ich keine Antworten parat habe.

Laube: Die drei Monologe geben drei Haltungen zur Revolution wieder: die proletarische, die des bürgerlichen Revolutionsliebhabers...

Müller: Die dritte ist die mittlere. Kommunismus ist das Mittlere, wobei ich auch das nicht mehr glaube. Sicher ist das Mittlere eine Voraussetzung, aber man kann es nicht mehr zum Maßstab für die Bewertung von Bewegung machen. Es ist eine Voraussetzung für die von uns aus gesehen völlig anarchischen oder absurden Befreiungsbewegungen. Khomeini oder was immer... Die Erhaltung dieser mittleren Position in Osteuropa halte ich immer noch für wichtig als Voraussetzung für die Effektivität der anarchischen oder absurden Befreiungsbewegungen in anderen Erdteilen.

Laube: *Das Mittlere als Brückenkopf.*

Müller: Ungefähr so. Du kennst die Positionen Genets in der Frage, ob er links ist? Seine Existenz als Autor, sagt er, bestreitet er daraus, daß die Welt so ist, wie sie ist. Wenn sie seinen Träumen oder Utopien entsprechend eingerichtet würde, dann hätte er keine Existenz mehr. Darauf zielt die Lust an den Katastrophen. Wir leben davon, daß die Welt so katastrophal und konflikt-

reich ist. Ich finde es langweilig, sich ständig auf eine mögliche Welt zu fixieren. Da entsteht keine Kunst. Kunst kann ja eine Krankheit sein. Das ist möglich, aber das ist die Krankheit, mit der wir leben. In unserer Lebenszeit ist keine Gefahr, daß wir gesund werden. Wir müssen mit dieser Krankheit und der Paradoxie, daß wir Parasiten in der Welt sind, indem wir sie ausbeuten, leben.

Laube: Wahnhafte Zustände. Ist für Dich, wenn diese Krankheit die Schreibmaschine bewegt, das Wort Revolution eigentlich das Hauptwort? Oder ist es austauschbar mit Wörtern wie "Ich" oder "Sexualität" zum Beispiel?

Müller: Ich glaube schon, daß das austauschbar ist, daß auch der Begriff Krankheit, wenn Du ihn aussprichst, mit Moral besetzt ist. Wenn Du aber so einen Wahn, so eine Obsession nicht mehr hast, dann kannst Du nur noch Konversation machen. Das ist von tödlicher Langeweile. Deswegen kann die Obsession Revolution oder Sexualität heißen, aber man braucht sie. Es geht dabei gar nicht so sehr um Themen oder Inhalte, sondern um Haltung. Nicht nur zu reagieren oder zu beschreiben, sondern andere Wirklichkeiten zu entwerfen, das ist die einzige Legitimation für das Privileg, vom Schreiben so ungefähr zu leben. Diese Wirklichkeiten müssen auch gar nicht nachprüfbar sein.

Laube: Ich glaube, Majakowski hat von den Dingen gesprochen, die "brüllen und schreien", während wir herumsitzen und Konversation machen. Um dieses Geschrei zu hören, hörbar zu machen, braucht man das, was Du eine Obsession nennt.

Müller: Man muß einfach auf irgendetwas, was man sieht, genau und lange genug hinsehen. Es ist ganz gleich auf was. Aber wenn Du Dich nicht ablenken läßt, ist das, was Du siehst, sofort revolutionär. Nur wir müssen das hier in Europa tun. Wir müssen diese Welt nehmen, wie wir sie vorfinden, und die Sache ruhig und von nichts ablenkbar zu Ende bringen.

Laube: Und das ist überhaupt nicht depressiv, sondern ganz schön tapfer.

Müller: So lange man arbeitet kann man nicht depressiv sein.

Laube: Die Haltung des Mannes, der da sitzt und sich nicht ablenken läßt, ähnelt ja auch der eines Meditierenden. Voriges Jahr hast Du während einer Zugfahrt den schönen Satz gesagt: "Mir fangen Landschaften an zu gefallen, ich glaube, ich werde alt." Schweift da der Blick des ruhig Sitzenden ab und er sieht Landschaften, die schön sind und immerdar, wenn wir jetzt mal die zunehmenden Verschandelungen übersehen?

Müller: Sicher hat das etwas mit dem Altwerden zu tun. Irgendwann stirbt man und wird Landschaft. Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Dazu braucht es aber die Qualität von Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.

Laube: Dazu gehört aber auch Deine Bemerkung vorhin über Verwandlung des Menschen in Landschaft. Nach seinem Tode.

Müller: Deswegen gefällt mir ja auch das Theaterprogramm von Genet so gut. Wenn er vorschlägt, Theater in Krematorien zu spielen. Don Giovanni auf dem Friedhof. Sein Ausgangspunkt ist, daß nur vor diesem Hintergrund Theater existentiell wird. Das geht aus von den römischen Totenfeiern, bei denen die Beerdigung darin

bestand, daß das Leben des Toten vorgespielt wird.

Laube: Wenn Du so etwas sagst, fürchte ich schon wieder, daß die Leichenfledderer unter Deinen Anhängern sich genüßlich die Hände reiben und sagen: Ist er nicht wieder toll, der Müller, mit seinen Totenfeiern, seiner Vorliebe für Friedhöfe und Krematorien. Die beuten Dich doch immer ganz ekelhaft aus, beschränken Dich aufs Dekorative.

Müller: Dazu kann ich vielleicht Folgendes sagen: Wenn es die Funktion des Dramas ist, Gesellschaft an ihre Grenze zu bringen, dann provoziert das natürlich gleichzeitig alle restaurativen Kräfte, die die Grenze unbedingt halten wollen. Das muß überhaupt nicht die Polizei oder der Staat sein. Die meisten Leute leben davon, daß sie die Grenzen befestigen, privat oder öffentlich. Und alle diese Grenzbefestiger werden natürlich gern zu Leichenfledderern, weil sie beweisen müssen, daß da eine Leiche ist. Indem sie sie fleddern, wird's eine Leiche...

Laube: Und kein leuchtender Schmuckgegenstand, der eine Leiche ja auch sein kann in einem bestimmten Licht...

Müller: Die Möglichkeit aus einem Stück eine Leiche zu machen, die man sezieren kann, um sich zu beweisen, daß man lebt, wird gern ergriffen. Der einzige Beweis für das eigene Am-Leben-Sein. Alles aus der Angst, daß man selber Leiche ist. Da ist jedes Mittel recht.

Laube: Das Bild mit der Leiche ist mir fast ein bißchen zu lebensvoll. Man kann auch sagen: Das sind Roboter, die nach einem Trauerflor gieren. Um noch einmal auf die Hamletmaschine zurückzukommen. Der Schritt von diesem Stück oder von Leben Gundlings zu Der Auftrag ist ja auch einer weg von mythologischen Figuren, zu denen ja auch der Alte Fritz schon gehört, hin zu unbekannten Leuten. Dieser Umstand verbindet sich mit einem Eindruck, den ich jetzt, also März 1980, von Dir habe. Mir kommt es vor, daß Du die großen Entwürfe - ich meine auch die von Dir selbst - in Frage stellst. Du wirkst auf eine angenehme Weise entspannt. Entschuldige, daß ich Dich diagnostiziere.

Müller: Ich merke bei dem Stück, an dem ich zur Zeit arbeite, daß ich immer auf Strukturen komme, bei denen ich Schwierigkeiten habe, zum Beispiel die Besetzung aufzuschreiben. Die Sachen, die ich da sage, will und kann ich nicht mehr an Figuren festmachen. Ich delegiere etwas an Figuren, die ich gar nicht wissen will. Es wird immer beliebiger, wer was sagt oder spielt. Friedrich der Große interessiert mich überhaupt nicht mehr. Es kann auch Otto X sein, dessen Rolle von Frieda gespielt werden kann. Das empfinde ich im Augenblick als sehr angenehm.

Laube: Dieses Interesse am Diffusen erzeugt doch auch eine größere Konzentration. Es geht Dir nicht mehr um die großen Watschenmänner der Geschichte.

Müller: Im Moment interessiere ich mich eigentlich nur für mich. Das finde ich ein ganz legitimes Interesse, denn ich habe mich so lange nicht um mich gekümmert. Und ich fühle mich auch ganz wohl mit mir. Weil ich da zum ersten Mal einen wirklichen Feind habe und auch einen Freund. Das hat natürlich einen Trend zur Prosa.

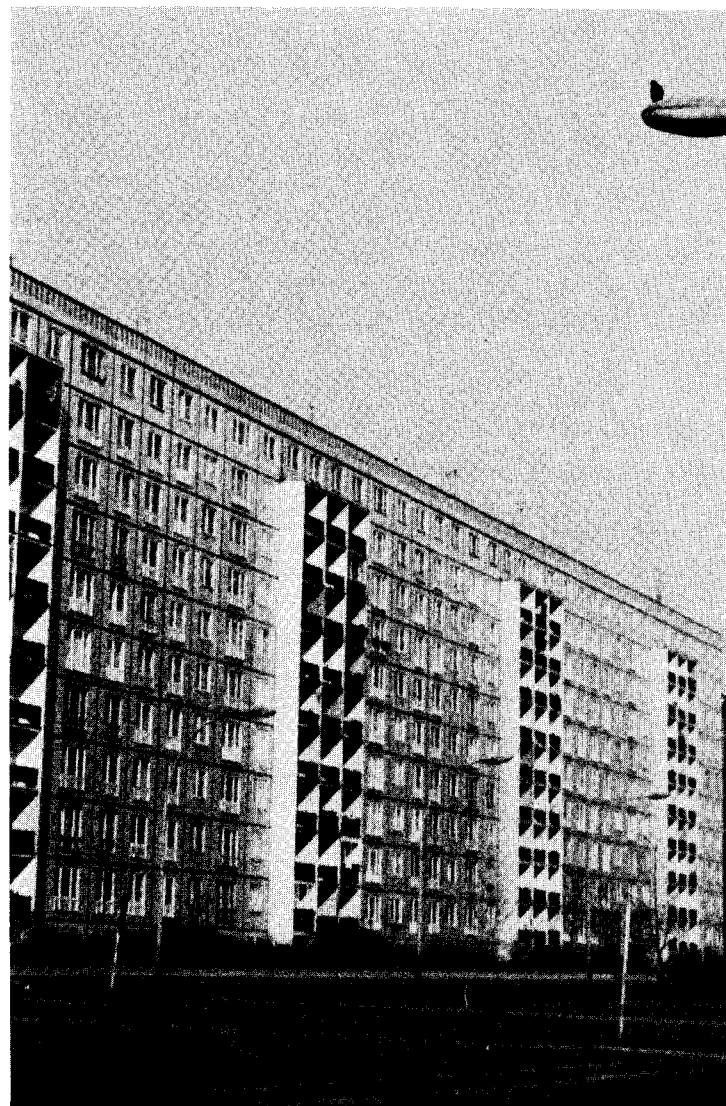
Zahnfäule
In Paris

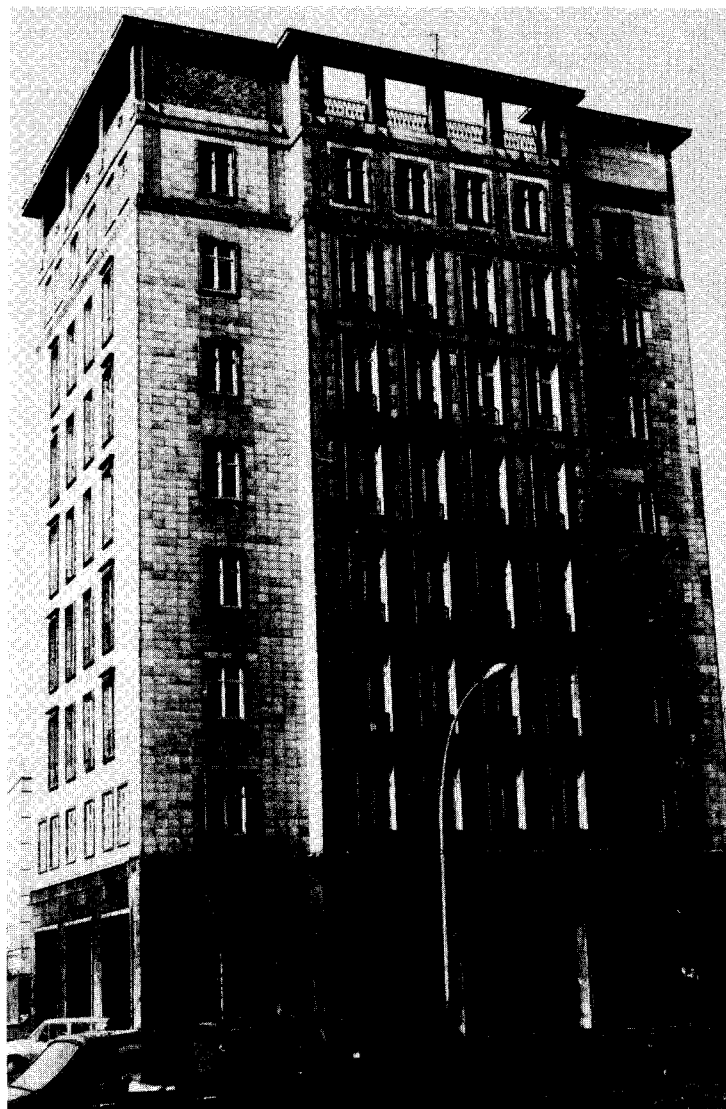
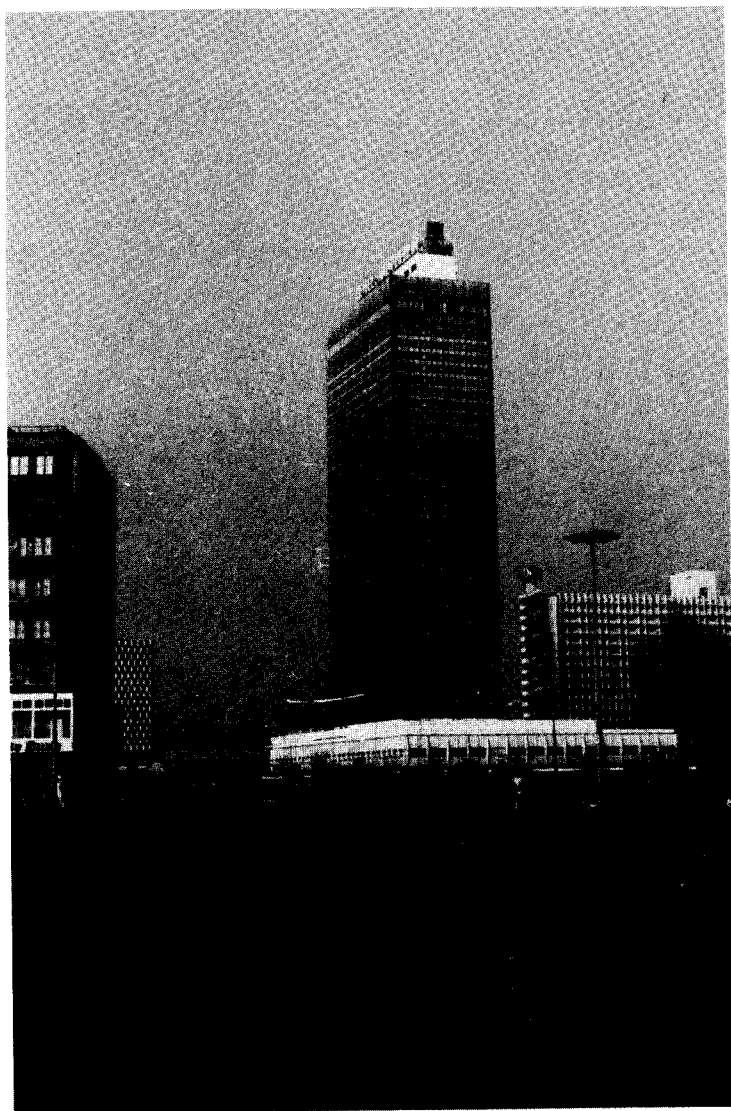
Etwas frißt an mir

Ich rauche zu viel
Ich trinke zu viel

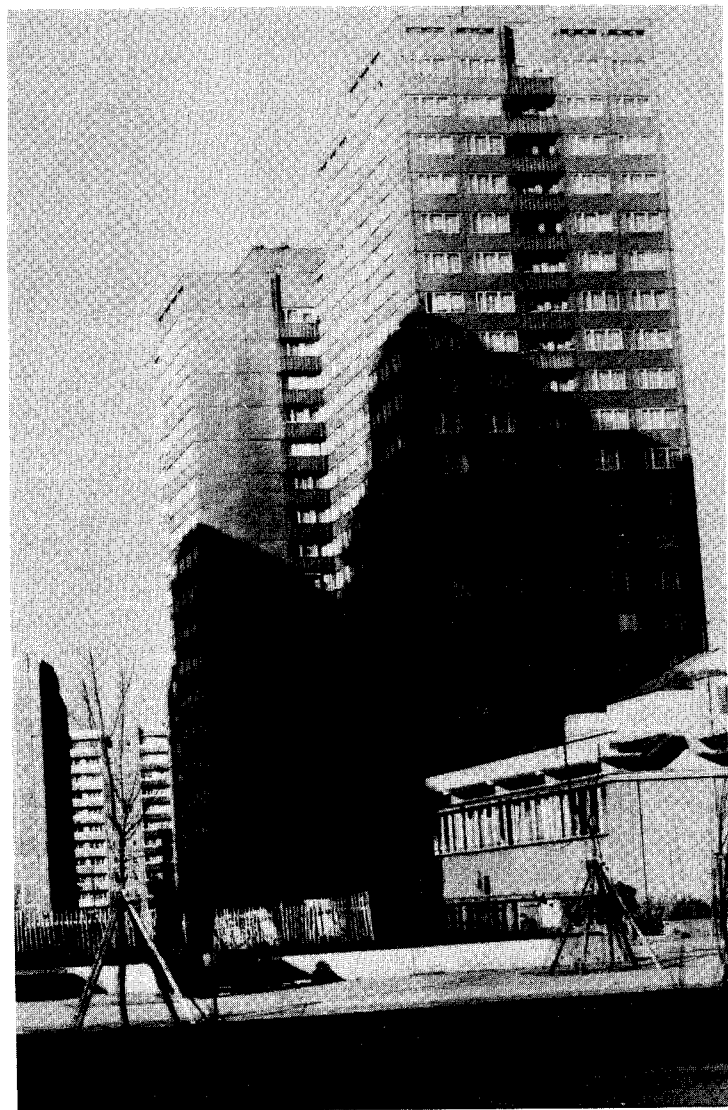
Ich sterbe zu langsam

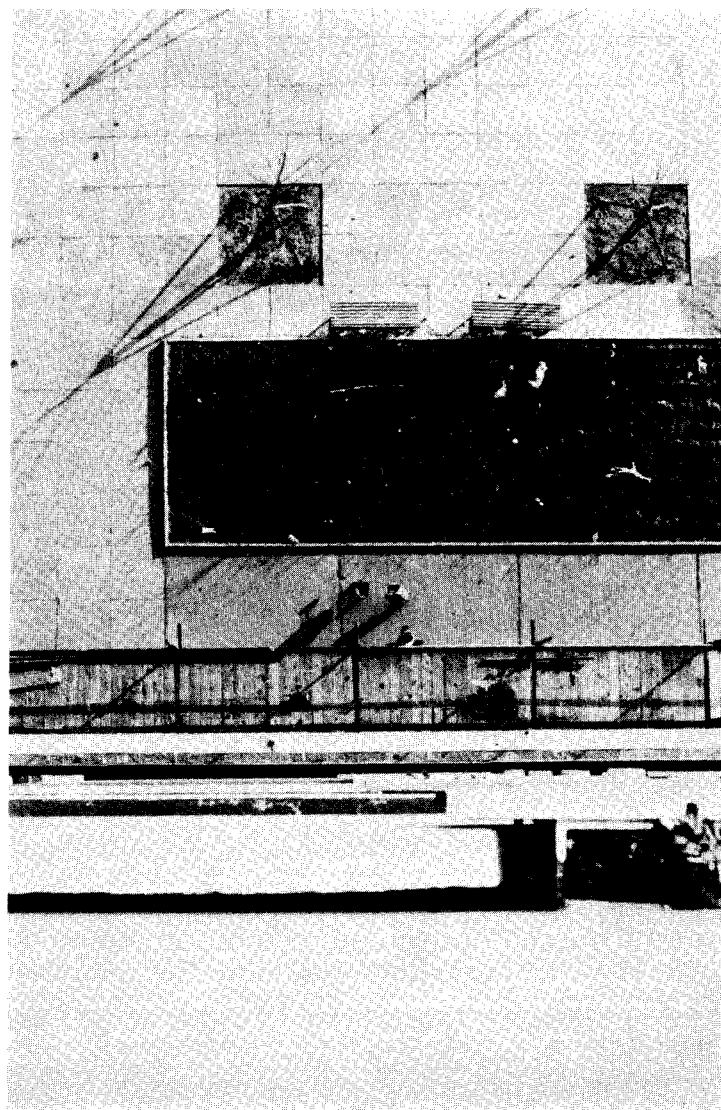
1981

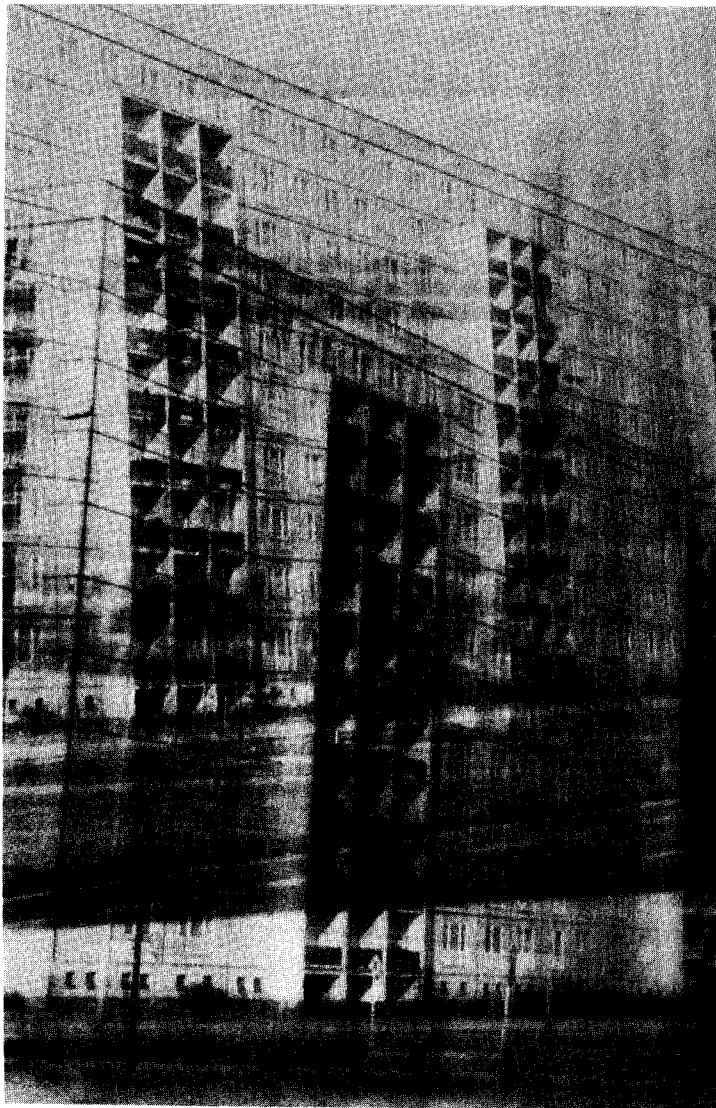












Nachtstück

Auf der Bühne steht ein Mensch. Er ist überlebensgroß, vielleicht eine Puppe. Er ist mit Plakaten bekleidet. Sein Gesicht ist ohne Mund. Er betrachtet seine Hände, bewegt die Arme, probiert seine Beine aus. Ein Fahrrad, von dem Lenkstange oder Pedale oder beides oder Lenkstange, Pedale und Sattel entfernt worden sind, fährt von rechts nach links schnell über die Bühne. Der Mensch, der vielleicht eine Puppe ist, läuft hinter dem Fahrrad her. Eine Schwelle fährt aus dem Bühnenboden. Er stolpert darüber und fällt. Auf dem Bauch liegend sieht er das Fahrrad verschwinden. Die Schwelle verschwindet von ihm ungesehen. Wenn er aufsteht und sich nach der Ursache für seinen Sturz umsieht, ist der Bühnenboden wieder glatt. Sein Verdacht fällt auf seine Beine. Er versucht sie sich im Sitzen auszureißen, in der Rückenlage, aus dem Stand. Die Ferse am Gesäß, den Fuß mit beiden Händen packend, reißt er sich das linke Bein aus, dabei aufs Gesicht gefallen in der Bauchlage das rechte. Er liegt noch auf dem Bauch, wenn das Fahrrad von links nach rechts langsam an ihm vorbei über die Bühne fährt. Er bemerkt es zu spät und kann es kriechend nicht einholen. Sich aufrichtend und seinen schwankenden Rumpf mit den Händen abstützend, macht er die Entdeckung, daß er seine Arme zur Fortbewegung gebrauchen kann, wenn er den Rumpf in Schwung bringt, nach vorn wirft, mit den Händen nachgreift usw. Er übt die neue Gangart. Er wartet auf das Fahrrad, erst am rechten, dann am linken Portal. Das Fahrrad kommt nicht. Der Mensch, der vielleicht eine Puppe ist, reißt sich, den

rechten mit der linken und den linken mit der rechten Hand, gleichzeitig beide Arme aus. Hinter ihm fährt bis in Kopfhöhe die Schwelle aus dem Bühnenboden, diesmal, damit er nicht fällt. Vom Schnürboden kommt das Fahrrad und bleibt vor ihm stehen. An die kopfhohe Schwelle gelehnt betrachtet der Mensch, der vielleicht eine Puppe ist, seine Beine und Arme, die weit verstreut auf der Bühne herumliegen und das Fahrrad, das er nicht mehr gebrauchen kann. Er weint mit jedem Auge eine Träne. Zwei Bekkett-Stachel in Augenhöhe werden von rechts und links hereingefahren. Sie halten am Gesicht des Menschen, der vielleicht eine Puppe ist, er braucht nur den Kopf zu wenden, einmal nach rechts, einmal nach links, den Rest besorgt der Stachel. Die Stachel werden hinausgefahren, jeder ein Auge auf der Spitze. Aus den leeren Augenhöhlen des Menschen, der vielleicht eine Puppe ist, kriechen Läuse und verbreiten sich schwarz über sein Gesicht. Er schreit. Der Mund entsteht mit dem Schrei.

Aus: "Germania Tod in Berlin", 1956/71

Diskussionsbeitrag auf der "Berliner Begegnung" vom 13. und 14. Dezember 1981

Ich möchte ein Unbehagen aussprechen und eine Frage stellen, auf die ich keine Antwort weiß.

Wenn wir vom Frieden in Europa reden, reden wir von einem Frieden im Krieg. Krieg auf mindestens drei Kontinenten. Der Frieden in Europa ist nie etwas anderes gewesen. So wie der Faschismus eine weißglühende Episode in dem vielhundertjährigen kapitalistischen Weltkrieg war, ein geographischer Lapsus, Genozid in Europa statt, was die Norm war und ist, in Südamerika, Afrika, Asien.

Wir reden aneinander vorbei, wenn wir auf der Ebene der Macht miteinander reden. Wir reden aneinander vorbei, wenn wir unsere Differenzen zudecken, statt sie zu formulieren. Wenn wir über die gleichen Waffen reden, reden wir über die gleichen und über verschiedene Dinge. Rüstung in der kapitalistischen Welt erhält und schafft Arbeitsplätze. Das Gegenteil muß noch bewiesen werden. Rüstung in unserer Welt senkt nicht nur das materielle Lebensniveau. Das beweist sich in unserem Alltag. Auch die Friedensbewegung, wenn sie sich als blaugigige Einheit versteht, wiederholt das Trauerspiel der Kinderkreuzzüge.

Hinter der Frage Krieg oder Frieden steht mit der nuklearen Drohung die schrecklichere Frage, ob noch ein anderer Frieden denkbar ist als der Frieden der Ausbeutung und der Korruption. Der Alptraum, daß die Alternative Sozialismus oder Barbarei abgelöst wird durch die Alternative Untergang oder Barbarei. Das Ende der Menschheit als Preis für das Überleben des

Planeten. Eine negative Friedensutopie. Ich hätte gern, daß auch davon gesprochen wird. Ich möchte noch nicht glauben, daß in dieser Lage Subversion mehr kann als Diskussion. Ich rede nicht von der Subversion der Kunst, die notwendig ist, um die Wirklichkeit unmöglich zu machen.

Editorische Notiz

1. Ich wollte lieber Goliath sein
zuerst erschienen in: *Die Zeit*, 6.1.1978
2. Mauern
erscheint auszugsweise demnächst in: *Semiotext(e)*, Nr. 11, New York 1982
3. Der glücklose Engel
zuerst erschienen in: *Theater-Arbeit*, Texte 4, Rotbuch Verlag Berlin 1975
4. Und vieles/wie auf den Schultern...
zuerst französisch in: *Le Monde*, Paris, 12.3.1979; dt. in: *Magazin 1 Glasfront*, Frankfurt/M. 1980
5. Bilder
zuerst erschienen in: *Geschichten aus der Produktion* 2, Texte 2, Rotbuch Verlag Berlin 1974
6. Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen
zuerst erschienen in: *Theater heute*, Heft 3 1979
7. Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der Freiheit
zuerst erschienen in: *Theater 1981*, Jahrbuch der Zeitschrift *Theater heute*
8. Die Einsamkeit des Films
zuerst französisch in: *Cahiers du Cinéma*, Paris Februar 1980;
deutsch in: *Syberbergs Hitler-Film*, Arbeitshefte 1, München 1980
9. Gespräch mit Bernard Umbrecht
auszugsweise französisch veröffentlicht in: *Humanité*
zuerst erschienen in: *Neue Deutsche Literatur*, Nr. 1, Berlin 1957
11. Panizza oder die Einheit Deutschlands
zuerst erschienen als Vorwort zu: *Oskar Panizza, Dialoge im Geiste Huttens*, München 1979
12. Herbert Achternbusch ist...
zuerst erschienen in: *Glasfront* 2/3, Frankfurt/M. März 1981
13. Gespräch mit Harun Farocki
erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 293, Mai 1981
14. Fatzer + Keuner
erschienen in: *Brecht-Jahrbuch 1980*, Frankfurt/M. 1981
15. Wie es bleibt, ist es nicht
zuerst erschienen in: *DER SPIEGEL*, Nr. 38, 12.9.1977
16. Beim Wiederlesen von A. Fadejew Die Neunzehn
zuerst erschienen in: *Heiner Müller, Der Auftrag, Der Bau, Herakles 5*, Henschelverlag Berlin 1981
17. Ich glaube nicht an die Wirklichkeit...
zuerst erschienen in: *Schlau sein - dabei sein*, Merve-Verlag 1970-80, Berlin 1980
18. Zum Beispiel Paul Dessau
zuerst erschienen in: *Sinn und Form*, Heft 6, Berlin 1979
19. Aufforderung zum Erschrecken
Nachbemerkung zu: *Harald Mueller, Halbdeutsch/Strandgut/Stille Nacht/Winterreise*, Henschelverlag Berlin 1977
20. Stahlnetz oder Die teilbare Freiheit
zuerst erschienen in: *DER SPIEGEL*, Nr. 43, 20.10.1975
21. Artaud, die Sprache der Qual...
zuerst erschienen in: *Stücke der zwanziger Jahre*, Hrsg. W. Storch, Frankfurt/M. 1978
22. Drei Fragen von Horst Laube
zuerst erschienen in: *Theaterbuch* 1, Hrsg. von H. Laube/B. Landes, München-Wien 1978
23. Mich interessiert der Fall Althusser
zuerst erschienen in: *Alternative*, Nr. 137, April 1981
24. Schreiben aus Lust an der Katastrophe
zuerst erschienen in: *Schauspiel Frankfurt 83*, H. Müller, Die Hamletmaschine, Frankfurt/M. 1980

25. Zahnfäule in Paris
unveröffentlicht

26. Nachtstück

zuerst erschienen in: *Germania Tod in Berlin*, Texte 5, Rotbuch Verlag Berlin 1977

27. Diskussionsbeitrag auf der "Berliner Begegnung"...

zuerst erschienen in: *Die Zeit*, Nr. 53, 25.12.1981

VERÖFFENTLICHUNGEN IM ROTBUCH IM ROTBUCH VERLAG BERLIN

GESCHICHTEN AUS DER PRODUKTION 1

Stücke: Der Lohndrucker, Die Korrektur (2 Fassungen),
Der Bau, Herakles 5

Prosa: Bericht vom Großvater

Gedichte: Bericht vom Anfang, L.E. oder Das Loch im
Strumpf.

Lektionen: Zwei Briefe, Brecht, Film, Majakowski, Oder Büchner.-
Diskussionen über Die Korrektur, Der Bau
Rotbuch 108, 160 Seiten, mit Abbildungen

GESCHICHTEN AUS DER PRODUKTION 2

Stücke: Traktor, Prometheus, Zement

Prosa: Liebesgeschichte

Gedicht: Bilder. - Bemerkungen zu Prometheus, Zement
Rotbuch 126, 136 Seiten

DIE UMSIEDLERIN

ODER DAS LEBEN AUF DEM LANDE

Stücke: Die Schlacht, Medea Spiel, Die Bauern (Die Um-
siedlerin oder Das Leben auf dem Lande)

Lektionen: Fleischer und Frau, Horaz Satiren, Geschich-
ten von Homer, Horaz, Ulyss, Lektion, Selbstbildnis zwei
Uhr nachts am 20. August 1959, Projektion 1975
Rotbuch 134, 120 Seiten, mit Abbildungen

THEATER-ARBEIT

Stücke: Glücksgott, Drachenoper, Horizonte, Weiber-
komödie

Texte zum Theater: Sechs Punkte zur Oper, Stellasonett,
Elektratext, Froschkönig, Ein Diskussionsbeitrag, Über
den Dramatiker Stefan Schütz, Ein Brief
Rotbuch 142, 128 Seiten, mit Abbildungen

GERMANIA TOD IN BERLIN

Stück: Germania Tod in Berlin

Gedichte und Prosa: Und zwischen ABC und Einmaleins, Das eiserne
Kreuz, Die Bauern standen mit dem Rücken, Hundert Schritt, Schot-
terbek, Philoktet 1950, Die Reise, Der Vater, Allein mit diesen Lei-
bern, E.L., Gestern an einem sonnigen Nachmittag, Todesanzeige
Bilder: Ausreisen

Rotbuch 176, 96 Seiten

MAUSER

Stücke: Philoktet, Ödipiskommentar, Der Horatier, Mauser, Hamlet-
maschine

Materialien zu Philoktet, Der Horatier, Mauser

Register

Rotbuch 184, 104 Seiten

**VERÖFFENTLICHUNGEN
IM HENSCHELVERLAG BERLIN**

Die Schlacht
Traktor
Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings
Schlaf Traum Schrei
dialog, 140 Seiten mit Abbildungen, Berlin 1977

Der Auftrag
Der Bau
Herakles 5
Todesanzeige
dialog, 140 Seiten, Berlin 1981

BIBLIOGRAPHIEN

in:

Marc Silberman, Heiner Müller, Amsterdam (Rodopi) 1980

Genia Schulz, Heiner Müller, Stuttgart (Sammlung Metzler
Band 197) 1980

CHRONOLOGIE DER INSZENIERUNGEN

in:

Schauspielhaus Bochum, Programmbuch Nr. 30, 13.2.1982
Heiner Müller, Der Auftrag

MERVE-TITEL

- 58 Althusser, Freud und Lacan / Tort, Die Psychoanalyse im historischen Materialismus
- 59 Deleuze / Guattari / Jervis u.a. Antipsychiatrie und Wunschökonomie
- 60 Poulantzas / Miliband / Laclau Kontroverse über den kapitalistischen Staat
- 61 Foucault, Mikrophysik der Macht Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin
- 63 GRIF, Essen vom Baum der Erkenntnis Weibliche Praxis gegen Kultur
- 64 Negri, Staat in der Krise
- 65 Lowen, Weibliche Produktivkraft Gibt es eine andere Ökonomie?
- 67 Deleuze / Guattari, Rhizom
- 68 Deleuze / Foucault, Der Faden ist gerissen
- 69 Lyotard, Das Patchwork der Minderheiten
- 71 Cixous, Die unendliche Zirkulation d. Begehrens
- 72 Kollektiv A / traverso, Alice ist der Teufel
- 73 Böckelmann / Kamper u.a., Das Schillern der Revolte
- 75 Lyotard, Intensitäten
- 76 Leggewie (hrsg.), Ökologiebewegung in Frankreich
- 77 Foucault, Dispositive der Macht Über Sexualität, Wissen und Wahrheit
- 78 Wolton (hrsg.), Underground im Ostblock
- 79 Baudrillard, KOOL KILLER oder Der Aufstand der Zeichen
- 80 Virilio, Fahren, fahren, fahren...
- 81 Baudrillard, Agonie des Realen
- 82 Irigaray, Das Geschlecht das nicht eins ist
- 83 Klossowski / Foucault / Blanchot / Bataille / Deleuze Sprachen des Körpers
- 84 Deleuze, Ein Nietzsche-Lesebuch
- 86 Klossowski, Mythische und kultische Ursprünge bestimmter Sitten römischer Damen
- 87 Charles, John Cage oder Die Musik ist los
- 88 Lyotard, Apathie in der Theorie
- 89 Barthes, Was singt mir das Lied...
- 90 Virilio, Geschwindigkeit und Politik
- 91 Deligny, Ein Floß in den Bergen
- 92 Lühl-Wiese, Ein Käfig ging einen Vogel suchen Kafka. Feminität und Wissenschaft
- 93 Kippenberger, Frauen
- 94 Cixous, Weiblichkeit in der Schrift
- 95 Deleuze, Kleine Schriften
- 96 Ozaki, Artikulationen
- 97 Blanchot, Die Literatur und Das Recht auf den Tod
- 98 Veyne, Der Eisberg der Geschichte
- 99 Godard, Liebe Arbeit Kino
- 100 Szeemann, Museum der Obsessionen
- 101 Wolfgang Müller (hrsg.) Geniale Dilletanten
- 102 Lyotard, Essays zu einer affirmativen Ästhetik
- 103 Kneubühler, Im Wald des einzigen Bildes
- 104 Heiner Müller, Rotwelsch

Heiner Müller

Geb. am 9. Januar 1929 in Eppendorf/Sachsen. Besuch der Oberschule. 1945 noch zum 'Reichsarbeitsdienst' eingezogen. Nach 1945 Angestellter beim Landratsamt in Waren/Mecklenburg. Abitur. Arbeit in einer Bücherei, dann als Journalist. 1954/55 wissenschaftlicher Mitarbeiter beim Deutschen Schriftstellerverband, später Redakteur der Monatsschrift "Junge Kunst". 1958/59 Mitarbeiter am Berliner Maxim-Gorki-Theater. Danach freier Schriftsteller. 1961 Ausschluß aus dem Schriftstellerverband. 1970 Dramaturg am Berliner Ensemble, seit 1976 Dramaturg an der Volksbühne in Ostberlin. 1975 und 1978 Reisen nach Amerika (Gastvorlesungen).