

Stephan Suschke

Regie-Erfahrung Heiner Müller

Vortrag am 24.08.2004 im Rahmen der „Regie Werkstatt Heiner Müller“

(Tonbandabschrift)

Müller kam immer wieder auf einen Witz zu sprechen, der viel mit Regie zu tun hat: Zwei Bayern beim Biertrinken. Da sagt der eine zum anderen: „Wir brauchen eine Anarchie!“. Sagt der andere: „Ja, aber mit einem starken Anarchen!“

Gesprächsraum, Autorität und Macht

Die Zusammenarbeit mit Heiner Müller war eine sehr wesentliche Erfahrung, eine Initialzündung für meine Arbeit und für die Betrachtung des Theaters. 1987 war ich Student im fünften Studienjahr und wollte unbedingt an Müllers Inszenierung „Der Lohndrucker“ mitarbeiten. Ich bat den Dramaturgen des Deutschen Theaters, Alexander Weigel, mich Müller vorzustellen. An einem sonnigen Märztag in Berlin war es dann soweit. Sie können sich vorstellen, wie ein sich junger Mann, ein Student, in solch einer Situation fühlt, wie aufgeregt er ist. Ich hatte nasse Hände und war nervös. Wir sind in das damals berühmte „Ganymed“ am Schiffbauerdamm gegangen. Müllers Fragen waren von einer Qualität, die mir schnell die Angst nahmen. Müller strahlte eine große Aufgeschlossenheit und Ruhe aus, die im Nachhinein eine wesentliche Qualität seiner Arbeit ausmacht.

Müller gelang es, angstfreie Räume herzustellen. Das hängt sicherlich mit seinen Erfahrungen in zwei Diktaturen zusammen, die beide von Angst durchsetzt waren und für die Angst ein wesentlicher Motor war. Diese Auseinandersetzung ist bis in sein Schreiben sichtbar. Das war wichtig für eine Gesprächssituation, aber auch für die Arbeit seiner späteren Assistenten, vor allem aber für die Arbeit mit Schauspielern. Wir wissen alle, daß Angst ein sehr zwiespältige Angelegenheit ist, auf der einen Seite kann sie sich negativ auf Arbeitsprozesse auswirken, auf der anderen Seite ist sie für Kunst häufig auch ein Antriebsmoment. Aber Müller hat es immer vermocht, Räume zu schaffen, in denen es möglich war, zu produzieren.

In der Arbeit als Assistent bei Frido Solter am Deutschen Theater hatte ich gesehen, daß Inszenierungen nie funktioniert haben über Angst und Macht, obwohl dies für das Theater natürlich ein ganz probates Mittel ist, wenn auch ein nicht unbedingt sehr produktives. Diese

Erfahrung hatte auf mich einen ganz wesentlichen Einfluß.

Alle Arbeiten von Müller haben direkt und indirekt mit Macht zu tun. Das ist der eigentlich wichtige Punkt in der Auseinandersetzung mit Müller. Obwohl es bei seinen Arbeiten immer um Macht geht, gelang es Müller während der Arbeit, ein Klima und eine Produktivität zu erzeugen, die nur von Leuten erreicht werden kann, die keine Angst haben.

Wenn man selbst Regisseur werden will, stellt sich irgendwann die Frage nach Autorität. Es ist als Regisseur natürlich wichtig, Autorität zu haben. Müller war 1987 bereits eine Autorität, sowohl durch seine Texte, durch seine Ausstrahlung als Regisseur, aber auch in seiner kulturpolitischen Bedeutung, die damals schon weit über Deutschland hinausreichte. Müller hatte keine Autoritätsprobleme. Dies ist etwas, was sich ein Regisseur erst mühsam erarbeiten muß: über Kompetenz, Wissen und über die Fähigkeit, Leute produktiv aufeinander zu führen.

Nomadisches Denken

Wie wurde bei Müller die Inszenierung von Theaterarbeiten vorbereitet? Diese Frage hat wesentlich mit dem Denken Müllers zu tun. Eine seiner großen Qualitäten bestand in einem umfangreichen, vernetzten Wissen. Dies war kein enzyklopädisches, sondern ein nomadisches, hausierendes Wissen. Müller konnte ein Buch aufschlagen und dabei intuitiv die zentrale Stelle finden. Die literarische Vorlage für „Quartett“, de Laclos
“Gefährliche Liebschaften“, hat er nach eigenen Angaben nie gelesen, sondern nur das Nachwort von Heinrich Mann. Das ist natürlich kokett, der Punkt aber war, daß Müller über die Gabe verfügte, mit äußerster Präzision die wesentlichen Punkte zu treffen. Außerdem verfügt er über ein ungeheures Gedächtnis, eine Gabe, die man mit wachsendem Alter immer mehr schätzen lernt. Er erinnerte Literatur, Literaturräume. Dabei handelte es um ein freies, flottierendes Wissen, das die Arbeit sehr produktiv machte.

Wenn ich mich an die ersten Vorarbeiten zum „Lohndrucker“ erinnere, fällt auf, daß man sich dafür nicht nur sehr viel Zeit nahm, sondern daß man in der DDR auch ungeheuer viel Zeit hatte. Man konnte ein Werk wie „Lohndrucker“ ein halbes Jahr lang vorbereiten. Bei „Hamlet/Maschine“, die darauf folgende Inszenierung, hatten wir ein Jahr, die Probenarbeit dauerte dann ein weiteres halbes Jahr. Das ist eine Erfahrung, die man in der heutigen Situationen nur schwer nachvollziehen kann, weil der Druck zu produzieren sehr viel größer ist und die gedankliche Durchdringung von Stoffen und Gegenständen nicht mehr in gleicher Intensität geschieht.

Um den Horizont Müllers zu verdeutlichen, möchte ich an seinen Umgang mit Regieanweisungen erinnern. Wie Sie wissen, gibt es in den „Lohndrückern“ eine Unmenge von Regieanweisungen. Müller sagte dazu: „Die sind alle falsch. Ich hatte eigentlich ein anderes Theater im Kopf. Jetzt kann man das andere Theater realisieren.“

Diese Sicht auf das Theater ist wesentlich. Wenn Sie Schiller oder Goethe lesen - Shakespeare kommt ja erstaunlicherweise fast ohne Regieanweisungen aus - muß man sich vergegenwärtigen, daß Regieanweisungen für ein Theater geschrieben wurden, das in eine ganz konkrete Zeit eingebunden ist. Man muß zugleich berücksichtigen, daß Regieanweisungen, wenn die Texte stabil sind, möglicherweise ganz anderen Theaterkonventionen gehorchen und daher mitunter nicht haltbar sind. Wir wissen natürlich auch, daß Müller mit Regieanweisungen spielt. „Hamletmaschine“ ist ein Stück, das - besonders im zweiten und dritten Teil - fast nur aus Regieanweisungen besteht. Wie soll man aus heutiger Sicht damit umgehen? Diese Frage ist wichtig, um den Blick Heiner Müllers auf seine Arbeit zu begreifen. Regieanweisungen waren für Heiner Müller der Theatersituation und Zeit unterworfen und damit veränderbar. Texte aber, waren für ihn sakrosankt. Am Text hat er während einer Inszenierung nie einen Satz oder ein Wort geändert.

Dieses extrem nomadisierende Denken war für jemanden, der damals gerade studiert und gelernt hatte, Wissen in bestimmte Fächer zu ordnen, natürlich ungewohnt. Wichtig für die Regiearbeit ist aber die Fähigkeit zu lernen, bestimmte Sachen miteinander zu vernetzen. Regiearbeit ist immer myzel-artig. Sie wissen, daß es bei einem Myzel immer wieder Andockstellen gibt. Genau diese Punkte sind für Müller interessant.

Dazu eine persönliche Eintragung vom Juli 1987: Müller spricht über Bartailles ökonomische Schriften. In einem Artikel über Stalin sind Ausführungen über zwei Typen der Zivilisation enthalten. Zivilisation der Verschwendung und Zivilisation der Ökonomie. Weiteres Gesprächsthema: das Auseinanderfallen der Interessen der Arbeiterklassen in Ost und West durch die Oktoberrevolution. Zum Verhältnis von Stoff und Stück:

Müller verweist auf Balke, der zum Paradigma wird für die DDR als Underdog-Gesellschaft, in der die Arbeitergesellschaft nie gesiegt hat. Wichtig dabei ist, die „Lohndrucker“ in der vorindustriellen Zeit in der DDR spielt als die Chance zur Utopie noch vorhanden war. Suche nach Schlagern aus der Zeit. Geräusche als Möglichkeit, ein Gegenbild zur gesellschaftlichen Wirklichkeit zu schaffen. Ein Freiburger Germanist Harald Treder wird zu seinen Eindrücken beim Lesen des „Lohndruckers“ befragt. Sein Haupteindruck: das unheimliche Schweigen. Seine Gedanken und die Schlager sind Ausgangspunkt für die Überlegungen Müllers. Das Geheimnis des Schweigens ist das Warten auf den Krieg, nach dem Krieg. Das stille Warten auf den nächsten Krieg, die Erlösung vom Frieden. Die Sprachlosigkeit ist das Geräusch der

Zeit. Später wird daraus Sprache, ein Symptom der Verdrängung. Je hartknochiger man wird, desto besser kann man sprechen. Daraus entstehen Arien. Das Überdecken des wirklichen Geräusches erfolgt durch Lieder. In der Guerilla kann man nicht singen, gesungen wird, um etwas zu überspielen. Die Kinder singen im Wald, um sich nicht zu fürchten. Deswegen FDJ-Lieder und Schlager. Die Spannung zwischen Stille und Sturm. Ausgehend von der Überlegung Karl Korsch's in einem Brief an Brecht: „Der Blitzkrieg ist gebündelte linke Ideologie“

Müller steckt in der Zusammenarbeit erst einmal das historische Feld ab, was auf unterschiedliche Weise geschieht. Er steht damit zum einen in der Tradition Brechts, indem er versucht, die historischen Bedingungen zu beschreiben. Andererseits versucht Müller, das kulturelle Umfeld für eine Szene zu rekonstruieren, die Alltagskultur, die in seinen Stücken immer eine große Rolle spielt. Deswegen die Schlager, denn wir wissen seit Ernst Bloch, daß Schlager ein utopisches Moment enthalten, die Hoffnung auf ein anderes Leben, auf eine andere Gesellschaft. Ein weiterer wichtiger Punkt, der mich immer wieder fasziniert hat, ist Müllers Auseinandersetzung mit mythologischen Themen.

Aus all diesem manchmal sehr kursorischen und nicht systematischen Wissen hat Müller es vermocht, ein Netz zu weben, das über zahlreiche Bezüge verfügte. Dem stets die Möglichkeit innewohnte, ein bestimmtes Verhältnis zu Problemen zu entwickeln. Mit einem sehr kalten Blick, der Wirkung zwar nicht von vornherein ausschloß, vor allem aber darauf gerichtet war, die verschiedenen politischen, historischen und sonstigen Bezüge in einen Grundriß zu fügen.

Bildsprache, Tableaus, Bühnenbild

Ein wesentliche Voraussetzung für Müllers Arbeit bestand in der Zusammenarbeit mit Bühnenbildnern. „Der Lohndrucker“ entstand mit einem Bühnenbildner aus Österreich, Erich Wonder. Müller interessierte die Außenperspektive des Burgenländers, nicht etwa der realistische Nachbau, der Nachbau von Geschichte. Ihn interessierte der Blick aus einer anderen Welt, durch den die Sicht auf die DDR konkreter und plastischer wurde, als dies ein Bühnenbildner aus der DDR vermocht hätte. Das nomadische Denken Müllers traf sich mit der Arbeit von Erich Wonder an „Hamlet“ und „Hamletmaschine“.

Bühnenbildner, mit denen Müller zusammenarbeitete, haben sich zum großen Teil als Maler verstanden, Hans Joachim Schlieker, mit dem er seine letzten beiden Arbeiten „Arturo Ui“ und „Quartett“ inszenierte, Erich Wonder natürlich und auch Mark Lammert, der für „Fatzer“ das extrem abstrakte Bühnenbild geschaffen hat.

Müller hat sich intensiv mit bildender Kunst beschäftigt. Die auf den Bildern vorhandenen Spannungen versuchte Müller, auf dem Theater in Tableaus zu übersetzen. Dem entsprachen seine oft surrealen Bildeinfälle. Sie kennen die Szene aus „Hamlet“, in der König Claudius seine Mordtat gesteht. Surreal war nun, daß Hamlet Claudius auf den Schoß nahm und den Mörder tröstete, ein großartiges Bild für die Komplizenschaft zwischen zwei Männern der Macht in einem bestimmten historischen Kontext. Ein Bild für die Komplizenschaft zwischen der Macht und demjenigen, der die Macht bekämpft.

Vielleicht ein anderes Beispiel für die Bildsprache Müllers. Müller hatte aus dem „Spiegel“ einen Text über Klima-Erwärmung gelesen, aus dem er ein Bild für den Grundtrauma der Gesellschaft entwickelte. Wir wissen, daß sich die Erde seit geraumer Zeit erwärmt. Müller hat das als Entwicklung vom „Eiswürfel zum Brühwürfel“ beschrieben. Am Anfang steht das Bild einer Gesellschaft, die im Eis war, und die sich dann langsam auflöst bis zum bitteren Ende.

Probenarbeit

Bei den Vorarbeiten zu den Proben gab es einen Punkt, einen Transmissionspunkt, der für Müller wichtig war, ohne daß er bei ihm lange verharrt hätte. Da wurden Grundarrangements getroffen und sich darüber verständigt, wer in den Szenen wo steht. Was ist die Situation? Wie entwickelt sich diese Szene? Das wurde zum Ausgangspunkt für die Probenarbeiten. Hier ist der Bezugspunkt Brecht interessant. Müller hatte bei den Proben die Angewohnheit, Vorschläge der Schauspieler zuzulassen. Das war eine sehr lockere Probenatmosphäre und obwohl sich auf der einen Seite das Regieteam befand und auf der anderen Seite die Schauspieler standen, war es kein Problem Müller vorzuschlagen, „mach mal das“ oder „mir fällt das ein“. Er bat auch Schauspieler, Regievorschläge von anderen auszuprobieren. Später habe ich gelesen, daß dies die Methode Brechts war, eine Methode, die von Brecht immer wieder beschrieben wird. Das waren Überlegungen zu Techniken und Verfahren, die aus einer anderen Zeit stammten. Wie man weiß, hat Müller vergeblich versucht, Meisterschüler am Berliner Ensemble zu werden.

Michael Gwistek: „Bei den „Lohndrückern“ war er sehr sehr genau, fast pingelig. Er arbeitete wie ein Maler. Die Regieanweisung war nicht unbedingt nachvollziehbar für den Vorgang, aber man spürte, daß er um die Wirkung des Bildes wußte. Außerdem hatte er eine Ahnung vom Rhythmus einer Inszenierung. Dabei konnte er auch etwas, was aus der Arbeit entstand, ohne Schwierigkeiten einbauen. Er konnte einen Abend komponieren. [...] Seine Regieanweisungen kamen unmittelbar aus dem Privatleben, auch die für politische Situationen. Er war nie

abgehoben. Künstlerisch war er immer sehr praktisch. Dabei ging es ihm immer um den Witz, den Witz des konkreten Lebens. Ein Satz ohne Pointe war selten. Kunst war immer das, was wir lebten. [...] Er hatte den größten Respekt vor dem Dramatiker und die größte Respektlosigkeit. Dadurch entstand eine Reibung, auch eine Radikalität im Umgang mit den Texten, die er dem Theaterabend untergeordnet hat. Es ging immer um den totalen Theaterabend.“

Viele Arbeiten, die wir in Schriftform von Müller sehen, haben etwas extrem Artifizielles. Ein wesentlicher Grund für seine Texte muß aber in Müllers Alltag, in Müllers alltäglichem Leben, aufgesucht werden. Wie sehr Theaterarbeit und Privates bei Müller verquickt ist, zeigt eine Notiz aus dem Nachlaß: „Mein Hauptproblem: Ich muß das Verhältnis zu meinen Nächsten in Ordnung bringen, Mutter und M, bevor ich mit der Welt wieder umgehen kann, schreiben kann. Der Rest ist Hamlet.“ Alltag ist für Müller so wichtig, daß er sein privates Leben stets öffentlich macht, natürlich eingebaut in ein System von Verweisen.

Der Weg zur Rolle, den von Stanislawski aufgezeigten Weg des Schauspielers, hat Müller eigentlich nicht interessiert, das war für ein letztendlich ein anderes Gebiet. Er lebte in seinen Texten von einem Diskurs aus Geschichte, Politik und Kunst. Es hat Müller stets mehr interessiert, wie etwas entsteht, wie Neues entsteht, als Vorhandenes einfach nur abzuarbeiten. Ihn interessierte, was sich verändert, wie sich etwas entwickelt, in Auseinandersetzung seiner Texte mit den Stimmen der Schauspieler und mit den Einfällen der Schauspieler, was er dann in ein größeres Konzept eingebunden hat.

Dagmar Manzel: „Die Arbeit mit Müller hat mich in meiner schauspielerischen Arbeit sehr geprägt, wenn auch erst viel später. Er hat mir weder gesagt, was ich zu denken und wie ich zu spielen habe, sondern gab immer nur einen Anstoß. Entweder ein Zitat oder einen Witz oder er benutzte einen Vergleich, bei dem du dachtest, was hat denn das jetzt mit der Szene zu tun? Er motivierte einen, neu zu denken und mit sich als Schauspieler ganz allein umzugehen. Er forderte Selbständigkeit. Da war ich manchmal auch überfordert, weil ich immer auf das zurückgriff, was ich schon kannte und spürte. [...] Er hat mir überlassen, was passiert, was in mir entsteht, wenn Gertrud das Gift trinkt und stirbt. Ich hatte einen absoluten Freiraum, hätte alles und nichts machen können. Die meisten, ich manchmal auch, haben darauf nichts gemacht, um nichts verkehrt zu machen. Da machte ich auf einer Probe einen Vorschlag: Eine kriechende, sterbende, vergiftete Schlange. Vielleicht dachte er, was ist denn das jetzt, aber er ließ mich machen. Wenn es sehr dick war, hats ihm auch schon wieder gefallen. Er mochte die Extreme. Er hatte tiefen Respekt vor den Schauspielern, manchmal sicherlich auch, weil er

keine Ahnung hatte, wie die das machen. Es hat ihn auch nicht interessiert, ist ja auch nicht unbedingt seine Aufgabe. Aber er hat dir Achtung entgegengebracht und war neugierig auf dich. Er erzeugte das Gefühl, um seine Liebe zu buhlen.“

Sprache

Müller besticht mit Klarheit, Genauigkeit und Kälte, eine Sprache, die aber zugleich Sinnlichkeit hat. Dagmar Manzel: „Lust auf Sprache hat er mir gemacht. Alle waren süchtig nach Sprache, süchtig nach Gedankenbildern, nach Visionen, auch nach Aggressionen. Man spürte es, wie sie auf die Bühnen kamen oder wie Ohren hinter der Bühne hingen. Sie waren aufgeregt, sie wollten neu denken. Müller arbeitete an der Sprache, indem er absolute Reduktion verlangte. Für mich wurde das zum Zauberwort: Reduktion. Reduzieren, um die Fülle, den Reichtum zum Schwingen, zum Glänzen zu bringen. Das war das vollkommene Gegenteil dessen, was wir gelernt hatten. Die großen Gefühle, die Ausbrüche, das alles wollte er überhaupt nicht. Er wollte, daß man denkt, daß man es erst einmal sagt. Dann steht der Satz im Raum, man läßt den Satz wirken. Und erst dann muß man sehen, was noch mit der Person passiert, die es sagt. Das habe ich damals nur bruchstückmäßig begriffen, aber er hat mich permanent reduziert. Er wollte von mir keine Schauspielerei. Ihn interessierte die Macht der Sprache und die Musik des Tons. Er wollte dieses gestische, aufgeblasene, schwülstige Zeug nicht. Gefühle waren auch möglich, aber die kamen nicht dadurch zum Ausdruck, daß man brüllt: Ich hasse dich. Man sagt es fast beiläufig und kurze Zeit später zerschlägt man alles. Er führt uns dazu, etwas nacheinander zu setzen, Mut zu haben, einen Satz zu sagen, eine Handlung auszuführen und zu beenden und dann kommt der nächste Text, Vorgänge, auch Gefühle nebeneinander stehen zu lassen.“

Heiner Müller sagte zur Entstehung und Struktur seines Texte in „Bildbeschreibung: „Ein Bild beschreiben heißt auch, es mit Schrift übermalen. Die Beschreibung übersetzt es in ein anderes Medium. [...] Die Struktur des Textes ist, ein Bild stellt das andre in Frage. Eine Schicht löscht jeweils die vorige aus, und die Optiken wechseln. Zuletzt wird der Betrachter selbst in Frage gestellt, also auch der Beschreiber des Bildes. Insofern ist es ein Autodrama, ein Stück, das man mit sich selbst aufführt.“

Müller als Regisseur

Müller konnte als Regisseur mit schwierigen Situationen durch Abwarten und durch Ruhe umgehen. Diese Ruhe war teilweise katastrophal, wie Margarethe Broich über die Proben zu „Hamlet“ und „Hamletmaschine“ beschreibt: „Hamlet und Hamletmaschine waren die trostlosesten Proben, die ich in meinem ganzen Leben hatte, furchtbar. Da stehen diese Granaten von Dagmar Manzel bis Uli Mühe, unten ein geistreicher Mann, der sonst immer noch einen Witz erzählt hat, und es war das Klemmigste, was man sich vorstellen kann, wie wenn du dich ausziehst mit Dreizehn. Es war grauenvoll, es war peinlich, es war körperliche Verkrampfung bei allen Menschen, die diesen Raum betraten, unfassbar.“

Die Probenzeit fiel in die Auflösung der DDR. Die Probleme, die Müller, aber auch die Schauspieler mit diesem Übergangsprozeß hatten, führten zu erregten politischen Diskussionen, andererseits hat Müller in dieser Situation strikt auf Einhaltung des Textes bestanden. Wie von Margarethe Broich beschrieben, gab es Stunden existentieller Ratlosigkeit. Müllers Qualität bestand in dieser Situation aber darin, dies auszuhalten und die Probleme nicht zu überspielen. Das führte manchmal zum absoluten Stillstand auf der Probe, der dann wieder einen gewaltigen Schub auslösen konnte. Müller war in der Lage und ehrgeizig genug, über das, was in der Probe nicht funktioniert hat nachzudenken und in die nächste Probe mit einem neuen Angebot hineinzunehmen.

Müller inszenierte 1992/93 „Tristan und Isolde“ in Bayreuth, eine der schönsten Arbeiten von ihm. Trotzdem war dies eine der schwersten Arbeiten. Mit Schauspielern erarbeitet man eine Inszenierung Wort für Wort und Satz für Satz. Sänger haben dagegen einen wahnsinnigen Vorsprung. Waltraud Meier, die Isolde gesungen hat, kannte bereits all die problematischen Stellen sehr genau, die man sonst als Regisseur mit den Schauspielern zusammen erarbeitet. Sie hatte nicht nur die gesamte Partitur im Kopf, sondern auch die musikalischen Ausformungen. Für Müller war frappierend, daß Sänger über ein völlig anderes Notierungssystem verfügen. Wenn Sänger etwas erarbeitet haben, ist es in der nächsten Probe in der gleichen Präzision präsent. Bei Schauspielern kommt Bild für Bild und Szene für Szene etwas hinzu, anderes fällt weg. Die Sänger in Bayreuth hatten eine viel höhere Geschwindigkeit als der Regisseur Müller; sie wurden ungeduldig und fragten ihn natürlich: Was jetzt? Müller schaute dann immer auf den Text seines kleinen CD-Heftes und versuchte, das, was gedacht war, irgendwie verständlich zu machen. Müller hinkte den Sängern aber hoffnungslos zwei Jahre hinterher. Müller war kein Frühaufsteher, merkte aber, daß es Probleme gab und bereitete dann ab sechs Uhr morgens die Proben vor. Er hatte in der Vorbereitung und Umsetzung seiner Texte eine außergewöhnliche Beharrlichkeit, seine Überlegungen, trotz größtem Spielraum,

umzusetzen. In dieser Beharrlichkeit und Ausdauer, Probleme bis zum Schluß zu bewältigen, ist er mit Brecht vergleichbar.

Zur Zeit der Inszenierung von „Traktor“ / „Fatzer“ am Berliner Ensemble war Müller einer der fünf Direktoren des Theaters. Es gehörte Mut dazu, die eigenen Texte denen Brechts gegenüberzustellen. Müller besetzte die Rolle des alten Kommunisten mit Erwin Geschonneck, einer der Stars von Brecht im Berliner Ensemble. Das ist ein ganz merkwürdiger Punkt, den man vielleicht als „Theater der Biographien“ beschreiben kann. Eine authentische Figur mit entsprechender Erfahrung entwickelt eine besondere Authentizität, in der die Biographie der Akteure gleichbedeutend mit dem schauspielerischen Vermögen ist. Müller hat versucht, dieses Verfahren auch bei anderen Arbeiten einzusetzen, mit Marianne Hoppe in „Quartett“ und mit Bernhard Minetti, der den Ui in Brechts „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ spielte.

Müller hat sich nicht nur mit bildender Kunst, sondern auch mit Schriften zur bildenden Kunst auseinandergesetzt. Es gibt ein Faksimile, auf dem er Picasso und Dubuffet zitiert.

Picasso: Ich habe nur das Bild gemalt, was ich malen wollte.

Dubuffet: Das Bild, das man angefangen hat, zugunsten dessen aufgeben, was entstehen will.