

Gegen die Idiotie des Professionalismus
Ein Gespräch zwischen Heiner Müller und Erich Wonder
Bayreuth, 20. Juni 1993

Heiner Müller (M), Annette Murschetz (A), Stephan Suschke (S), Erich Wonder (W)

Suschke: Welchen Text von Heiner hast du als ersten gelesen?

Müller: Der hat nie einen Text gelesen.

Wonder: Ich habe schon ein paar mal angefangen, bin aber nie weit gekommen... Ich habe ein Bild vor mir: Eine ganze Seite, wo nur Großbuchstaben und Kleinbuchstaben sind. Wenn du Phantasie hast für Bilder, reicht es, sie anzuschauen. Man muß es nicht durchlesen.

S: Also Heiner hat dir den Inhalt der Stücke erzählt, und du benutzt das, was dir interessant daran erscheint?

W: Inhalt hat er eigentlich auch nicht erzählt. Er hat Strukturen erzählt, vom Eiswürfel zum Brühwürfel zum Beispiel. Das reicht um einen Abend von 10 Stunden zu gestalten. Das ist der produktive Dilettantismus. Bei LOHNDRÜCKER wußte ich nie etwas mit diesem Wort Lohndrucker anzufangen. Ich habe Sätze kennengelernt, die ich nie kannte, "Wegen Warenübernahme geschlossen" zum Beispiel, die haben mich tief beeindruckt und ich habe es in ganz Wien herum erzählt, aber keiner hat gelacht. Da waren noch andere Sätze im LOHNDRÜCKER. Ich habe die Verteilung der Bananen bei der Maueröffnung vorweggenommen. Ich habe ein riesiges Bananenbild malen lassen.

M: Das war vor der Öffnung der Mauer, 1987. Das war reine Prophetie von dir. Du warst oft in Ostberlin, hast immer das besondere Licht bewundert. Da du alles über Licht erfährst, über optische Eindrücke, hast du da den Geruch dafür gekriegt: Wenn die Mauer aufgeht, werden die natürlich Bananen haben wollen. Du hast sie im Licht gesehen.

W: Ja, im Bananenlicht.

M: Das Licht entstand aus der Erwartung von Bananen.

W: Eine historische Vision, ein Bild von Bananen zu malen.

M: Es kam natürlich auch von deiner politischen Ahnungslosigkeit, du hast die DDR für eine Bananenrepublik gehalten.

S: Wenn du Fotos aus den fünfziger Jahren siehst, zum Beispiel von der Stalinallee, die neu eingerichteten Geschäfte, das Tollste waren die Warentheken. Die waren immer

Ungeheuer hell erleuchtet, obwohl wenig drin war...

W: Immer das gleiche. Das serielle Prinzip, die haben Andy Warhol vorweggenommen. Die Waren bestanden aus einer Sorte Bohnenkaffee oder aus einer Sorte Kekse. Die haben die Geschäfte voll gemacht damit in einer Reihe, das Prinzip der Popart, der Reihung, die Andy Warhol dann gemacht hat. Ich habe mein erstes großes Bühnenbild in Frankfurt für ein Stück von Horst Laube gemacht: "Der Dauerklavierspieler". Mit Luc Bondy als Regisseur, unser Einstieg in Frankfurt. Es spielte zur Hitlerzeit. Angeregt von einem Café in Wuppertal, habe ich ein Riesencafé gemacht, rosa, wo ein halbfertiges Ziegler-Bild hing, ein Nazimaler, der viel Frauen gemalt hat, es war aber nicht fertig. Ich habe eine Riesenvitrine um die ganze Bühne gebaut, aus Glas, da waren lauter Kuchenstücke drinnen, mit einem Hakenkreuz. Eigentlich war es das gleiche, es gab keine Auswahl, immer nur ein Objekt.

S: Gab es sonst für dich optische Reize in der DDR?

W: Die schwarze Kohle im Winter, die immer ausfloß. Riesige Kohlenberge, an denen alles herunterrann. Das Beeindruckendste war, wenn Ruth Berghaus mich zur Polizeistation von Zeuthen gefahren hat: Im Mercedes hinter einem stinkenden Bus her. Da sind die Häuser unverändert, wie in meiner Kindheit: Das Burgenland meiner Kindheit nach dem Krieg. Das hab ich noch einmal erlebt, wie in amerikanischen Filmen, im Nebel. Da war eine Siedlung von Arbeitern aus Backsteinhäusern, Straßen, die Gehsteige waren zugewachsen. Die einzige Apotheke in der Gegend war leer, hatte einen großen weißen Schaukasten, da waren drei Glühsternchen drinnen. Das war für mich wie in meiner Kindheit. Da gab es ein Auto, das war halb aus Holz, in dem Dorf, in dem ich aufgewachsen bin, das konnte man mieten. Einmal im Jahr hat das jeder gemacht, und dann einen Ausflug zum Heurigen.

M: Es gibt eine russische science fiction-Geschichte: Über einen Dosenöffner im Jahre 2000 in Kiew oder Omsk. Den konnte man ausleihen, man mußte sich anmelden. es gab vier Wochen Wartezeit. - Das Interessante an dem, was du zu sehen bekamst, war Armut mit der Gestik der Verschwendung: Die DDR war eigentlich eine Zivilisation der Verschwendung, zum Beispiel die Kohlenhaufen, im Gegensatz zur westlichen Zivilisation, der westeuropäischen und der amerikanischen. Das ist eine Zivilisation der Ökonomie, wo alles verwertet wird.

W: Da wird alles in Holzkasten eingesperrt, damit nichts verloren geht.

M: Die Gestik war Verschwendung, die Realität war Armut.

Annette Murschetz: Die überheizten Wohnungen.

W: Bei Ruth Berghaus war alles überheizt. Die heizte so wahnsinnig viel, das kostete nichts.

S: Und Verschwendung von Zeit. Was mit der Arbeitskraft zu tun hatte, die nichts wert war. Die Möglichkeit, die Chance, Zeit zu verschwenden im alltäglichen Lebensrhythmus.

W: Das war auch in den vierziger und fünfziger Jahren im Burgenland so. Wir lebten noch in einer anderen Zeit., wir hatten nicht den deutschen Boom. Da kam von einem der Stiefvater Anfang der sechziger Jahre aus Westdeutschland zurück, über den wurde erzählt: "Du, der hat ein Einfamilienhaus mit zwei Bädern." Wir Buben staunten, zwei Bäder in einem Einfamilienhaus, das war für uns etwas ganz Besonderes. Ich bin in einem Haus geboren, das war eine ehemalige Lederfabrik. Ein einstöckiges, gelbes Haus am Rande des Dorfes mit einem Balkon und einer Mauer herum. Zuerst waren die Juden darin eingesperrt. Es gab unten eine große Halle und wir haben darüber gewohnt und dort bin ich geboren, damals gab es noch Hausgeburten. Nach 1945 waren die Nazis dort eingesperrt. Dann hat ein Mann mit tschechischem Namen den Raum geteilt und das erste Kino eingerichtet. Ich bin über dem Kino aufgewachsen. Dann kamen die Russen und haben es für sich beansprucht und eine Kaserne daraus gemacht. Zunächst war es ein Drittel Kino und zwei Drittel Russen. Doch dann beanspruchten die Russen auch das Kino. Er mußte das Kino in einem Wirtshausaal weiterführen. Die Russen waren ganz toll zu uns am Anfang. Sie hatten Pferde und haben uns Pfeifen geschnitzt. Sie hatten Sportgeräte, Stangen, Turngeräte, mit denen sind wir aufgewachsen. Mein Großvater hatte schräg gegenüber eine Tischlerei und die Leichenbestattung. Wir hatten einen Leichenwagen, einen schwarzen, Pseudorokoko. Daneben war eine Halle mit Särgen. Da waren auch Kindersärge, das war unser liebster Ort zum Verstecken spielen. Die armen Leute bestellten Fichtensärgen und die reichen Eichensärgen. Einmal im Monat mußte meine Mutter nach Graz fahren, um Beschläge zu kaufen. Ich habe dann die Särgen beschlagen, mein Großvater war schon alt. Mit gepreßtem Papier, Gold und Silber, und habe sie gestaltet und bekam 5 Schilling pro Sarg. Dann haben wir ein Bett gemacht und gaben Sägespäne hinein. Aus Tortenpapier gab es ein Leintuch und ein Kissen aus Papier. Da gab es einige, die haben oben ein Glasfenster bestellt und es gab diese Ständer mit den Kerzen. Eine ganze Aufbahrungsanrichte zu Hause sozusagen. Dann kam einer eines Nachts in die Tischlerei und hat ein Boot gebaut. Man mußte so tun, als würde man schlafen. Ein Russe kam, das werde ich nie vergessen, der hat sich eine Schlafzimmereinrichtung gebaut. Was mich so beeindruckt hat als Kind, es war ungehobeltes Holz mit ganz langen Fasern. Der hat sich zwei Betten und zwei Nachtkästchen gebaut und die Nachtkästchen habe ich genau vor mir. Das war so langhaariges Holz und ich war völlig fertig, daß der das nicht abgehobelt hat. Aber ganz perfekt gebaut, mit Knöpfen und Griffen. Der hat das dann in die Kaserne mitgenommen. Später habe ich mich daran erinnert, als ich die Pelztassen von Meret Oppenheim gesehen habe. So kamen mir in Zeuthen diese Dinge wieder in den Sinn, von dieser Welt, um die es mir sehr schade ist. In den sechziger Jahren kam dann der Bruch für uns, bzw. Ende der fünfziger Jahre: Das erste Auto, ein VW. Mein Vater hatte vorher einen Motorroller, lange in den fünfziger Jahren und kam immer blau von oben bis unten und in einem Gummimantel und einer Brille nach Hause. Wir fragten, was denn wieder passiert ist. Ja, eine Kuh ist ihm reingelaufen. er ist in Kuhherden reingefahren. Er lag

Tagelang blau im Bett.

A: Du meinst, daß die Gesellschaft mit ihrer Armut verschwenderisch umgeht, hat mit Erichs Arbeit zu tun, wieso?

M: Es gibt schon eine Sache, die ich interessant finde. Ich kenne von dir kein ordentliches Bühnenbild im Sinne von Abbildung, also eine komplette Abbildung irgendeiner Realität. Wenn du ein Zimmer machst, oder einen Salon, dann ist das nie vollständig. Dann ist es der Aufriß oder die Idee eines Zimmers. Du würdest es nie über dich bringen, ein richtiges echtes Kruzifix nachzubauen. Du würdest daraus irgendwas machen, das einem Kindersarg ähnelt. Du baust Gehäuse aber keine Zimmer, Gehäuse aber keine Häuser, du baust Räume aber keine Wohnräume. Man kann in deinen Räumen nicht wirklich wohnen.

A: In "John Gabriel Borkmann" (Lausanne 1993, Regie Luc Bondy) ist das erste Bild ziemlich komplett.

M: Das habe ich nicht gesehen.

W: im zweiten ist es schon wieder aufgelöst. Ich denke, man muß im Theater auch Gegensätze machen. Ich finde Theater nicht gut, das stimmt in sich. Wenn ein Abend stimmt, ist er fad. Man muß Sprünge machen am Abend, dann ist es spannend. Wenn du das zweite Bild dir aufgelöst hast, mußt du das erste Bild ganz brav zusammenziehen. Das verstehen die Leute nicht.

S: Wenn ich so die Bilder ansehe, die es von Inszenierungen gibt, die ich nicht kenne, wird deutlich, daß Frankfurt als Stadt und Impression wichtig für dich ist. Es taucht immer wieder auf.

W: Frankfurt war das Entscheidende für mich. Als Anfänger kam ich aus Wien und dort gab es nichts. Das einzig Interessante, was ich in Wien gesehen habe, war das living theatre. Die haben die ganze Bühne aufgewaschen hinterm Gitter, es war ein Gefängnis. Ich fand das toll und habe bis heute eigentlich kaum so etwas im Theater gesehen. Damals war Frankfurt anders, viel brutaler, wie Kleinchicago, heute ist es so schick. Wir zogen herum damals, lebten im Bahnhofsviertel, und fuhren an den Stadtrand. Das war schon ein Erlebnis, diese Ästhetik in das Theater reinzuholen. Das hatte mit Licht zu tun, was damals nicht üblich war, die Ästhetik, das ganze Geschehen von draußen hereinzuholen. Da war eher dieser schwarze magische Kasten. Wenn du fliegst über deutsche Städte, dann ist da immer ein Kasten, das ist der Schnürboden vom Stadttheater. Außer den alten, die sind verkleidet, wie das Burgtheater. Die Nachkriegstheater, Köln, Frankfurt, Stuttgart usw., da fliegst du immer über einen Betonkasten. Als Geographie finde ich das gut, das ist das Theater, dieser Betonwürfel, und da drinnen wurde einfach altes Theater gemacht. Ich wollte Ästhetik von außen, von der Autobahnauffahrt hineinbringen in den Würfel. So entstand der Würfelgedanke.

M: Angefangen hast du aber nicht in Wien?

W: Nein.

M: Als ich das erste Mal in Wien war, wohnte ich bei Gustav Ernst. Es war nachts, ich war besoffen, kannte zwar seine Adresse, wußte aber nicht, wie ich da hinkommen sollte. Dann bin ich durch Wien gelaufen, durch die Innenstadt. Der Zwang, der von diesen Gebäuden ausging, dieses Barock oder wie auch immer, war einschüchternd. Später, als ich von Wien nach Düsseldorf kam, war der Kontrast so deutlich: Düsseldorf ist eine furchtbare Stadt, ohne Architektur, aber da war so deutlich, wie auch in Frankfurt, daß der Krieg in Deutschland Platz geschaffen hat durch Zerstörung. Er hat verwüstet, aber auch Wüsten als Freiräume geschaffen. Die dann falsch besetzt wurden. Das war interessant, das im Theater aufzunehmen. In Wien hat der Krieg keinen Platz geschaffen.

W: Auch in den Köpfen nicht. M: Weil es nicht richtig bombardiert wurde. Da war keine wirkliche Zerstörung und dadurch auch nicht dieses Ineinander von Resten von Altem und billigem Neuen, das schnell gebaut werden mußte und dazwischen Flächen. Das hat sich sehr ausgewirkt auf deine Bühnenbilder.

W: Mich hat Wien immer deprimiert. Allein durch diese barocke Affektion. es hat mich bedrückt und es geht mir auch heute noch so. Ich gehe in keine alten Caféhäuser, von denen es nur ein paar wenige schöne gibt. Ich spüre die Leute sind alle reaktionär, auch die ganz jungen Leute.

S: Was du beschreibst, erinnert mich an ostdeutsche Kleinstädte.

M: Mich an westdeutsche.

W: Kleinstädte kenne ich eigentlich nicht, ich hab da keine Erfahrung. Das Erlebnis Deutschland sind nur Großstädte. Während du in Österreich entweder Wien oder die Provinz hast, aber dort sind alle Städte wie Graz oder Linz, Städte, die nie zerstört waren. In Deutschland gab es einfach nur große Städte. Und Theater, die den gleichen Etat hatten wie das Burgtheater und die gleichen technischen Bedingungen. Das war für mich sehr aufregend. Da war alles möglich, es gab auch keine Intrigen. Die haben gesagt, der ist gut, der ist begabt, der Assistent, die haben jemand gebraucht, also nehmen wir den. Den Wonder, oder wen auch immer. Das war in Wien nicht möglich, wenn du nicht der Sohn von Johanna Matz oder von Otto Schenk warst. Es war alles offen, so wie die häßlichen Parkhäuser im Zentrum. Das ist heute anders, aber damals war alles möglich und offen. Du konntest dich als junger Mensch entfalten und alles tun, was du wolltest. Ich habe da auch einen Schwenk gemacht, das waren die Barockopern 79, 80 in Frankfurt, wo ich in dem schwarzen Kasten Barockopern gemacht habe, also auch anders, als man es bis dahin gemacht hat: Nachdem ich die Stadt reingeholt habe, habe ich sie wieder rausgedrängt mit Illusionsmalerei. Das war mein Zustand, das hängt bestimmt mit den Erfahrungen in Bochum zusammen. Ich habe zwei Jahre in Bochum

Gewohnt. das war Wahnsinn, an den Sonntagen, so trostlos...

M: Du sagst, du hast in Frankfurt die Barockoper in einen schwarzen Rahmen gesetzt. Was ich grundsätzlich an deiner Art interessant finde, mit Räumen und Bühnen umzugehen: Das Komplette in den Räumen ist immer Zitat. Der ganze Raum ist nie komplett. In dem ganzen Raum gibt es immer Wüsten oder Freiräume, in denen man machen kann, was nicht diktiert ist vom Raum, vom Bühnenbild. Alles was komplett ist, was Abbildung ist, ist Zitat. Du hast nie wirklich ein Bühnenbild als Photographie gemacht, du hast Photographie zitiert. Aber es war nie im Ganzen eine 1:1 - Abbildung von Realität, und wenn es der schwarze Rahmen war. Das finde ich interessant, das kommt sicher aus dem Burgenland, aus diesem Schock Deutschland, wo die Vergangenheit plötzlich Zitat war, wie die Stadt Frankfurt oder auch Berlin. In Berlin steht diese Kirche am Bahnhof Zoo, die Gedächtniskirche. Das ist ein Zitat in Berlin. Das ganze konnten sie nicht erhalten, jetzt ist es als Zitat erhalten. Inmitten einer Architekturwüste, kaltes funktionales Zeug. Solche Zitate gibt es in Wien kaum. Du kannst dir jede Großstadt in Deutschland ansehen, die waren alle zum Großteil zerstört, deswegen sind die Reste vom Alten immer Zitate. Das ermöglicht eine ganz andere Ästhetik. Damit wird das Alte fremd und das Neue wird auch fremd. Was mich unmittelbar interessiert an deinen Bühnenbildern, daß es zitierte Räume sind. Nicht Abbildung von vorhandenen Räumen, es ist immer ein künstlicher Raum vom Entwurf her. In diesem Kunstraum gibt es Zitate von Realität. Das ist das Spannende. Es ist auch spannend, mit diesen Räumen umzugehen. Es wird immer schwierig, wenn man versucht, eine realistische Abbildung in deinen Räumen unterzubringen. Das geht gegen die Räume und umgekehrt.

W: Es ist schwierig eine vollständig abgeschlossene Arbeit daraus zu machen.

M: Das ist auch von der Wirkung her immer langweilig. Lessing beschreibt den Unterschied zwischen Literatur und Bildender Kunst am Beispiel Laokoon: Literatur hat mit Zeit zu tun und bildende Kunst mit Raum. Mit Zeit nur insofern, als sie die Zeit anhält. Sie gerinnt zum Moment. Es geht darum, den produktiven Moment zu finden. Bei Laokoon ist es der vor dem Zubiß der Schlange. Der Betrachter macht den nächsten Schritt in der Phantasie. Der Schrecken ist die Arbeit des Betrachters.

W: Da kenne ich zwei andere Beispiele. Das ist der Diskuswerfer, der eine Stellung hat, kurz vor dem Wurf. Er ist weder im Zurück, noch im Vor, er ist genau an dem Nullpunkt der Bewegung. Das ist das größte Kunstwerk. Auch weil er die Geschichte nicht fertig erzählt. Es ist wie mit den Räumen, die nicht komplett sind. Das Produktive ist das, was nicht fertig erzählt wird, das was die Künstler den Privatleuten oder den Zuschauern erzählen wollen. Das zweite: Es gibt von Beuys "Unter der Treppe". Das ist eine Wand von einer Halle und außen ist eine freitragende Treppe mit Stufen. Beuys hat das unten ausgegossen mit zwei Tonnen Schaummasse. Das ist etwa zwei Meter hoch und fünf Meter lang und steht als Kunstwerk in Mönchengladbach. Er hat den Nischenraum, den Negativraum ausgegossen. Da ist eine Wand mit Treppe, das ist für einen Menschen ganz normal, auf der Treppe zu denken. Der Raum unten ist eigentlich der entscheidende

Raum. Das ist auch wie Laokoon für mich, nur räumlich gedacht.

M: Das ist das eigentliche Geheimnis, glaube ich, diesen Punkt zu finden, wo es nicht fertig ist, wo der Zuschauer das fertigmachen muß

S: Hängt das nicht auch mit deiner Arbeitsweise, mit dem Schreiben zusammen? Da gibt es Texte, die nicht ausformuliert sind. Oder auch mit deiner Art zu inszenieren. Du hast gesagt, was ja nicht nur kokett ist, daß du auch als Dilettant inszenierst...

M: Tabori hat das im Zusammenhang mit seiner letzten Inszenierung gesagt: Inszenieren ist nur die Fortsetzung des Schreibens mit anderen Mitteln. Zum Schreiben gehört ja, daß du nicht weißt, was kommt. Du kannst es nur machen, wenn du nicht weißt, wie es ausgeht.

W: Du hast kein Konzept im Ganzen, das fülle ich jetzt aus, du fängst an und weißt nicht, wie es ausgeht.

M: Es bleibt ein Abenteuer, bleibt ein Risiko, ein Spiel. Und du weißt nicht wie die Würfel fallen. Du kannst eine Vorstellung davon haben, wieviel Sechsen du haben möchtest am Schluß, aber vielleicht sind es auch nur zwei mal fünf und ein mal vier. Ich meine es nicht in Kategorien von Erfolg. Diese Unsicherheit in Bezug auf den Ausgang, die macht das interessant. Es gibt von Brecht einen Satz zu SEZUAN, wo er selber wußte, daß das nicht sein bestes Stück ist. Da sagte er: Dem Ausgerechneten entspricht das Niedliche. Wenn du etwas ausrechnest wie es ausgeht, dann wird es niedlich. Das war für mich interessant hier bei den Beleuchtungsproben von TRISTAN. Das sind Räume, wenn du sie nackt siehst, sind sie primitiv wie Kinderzeichnungen. Ich übertreibe da jetzt, die sind ganz raffiniert gemacht, aber du wartest mit deinen Räumen auf das Licht. Das Warten auf das Licht, das gehört zum Impuls der Arbeit. Der Entwurf ist gemacht, offen für viele mögliche Beleuchtungsarten. Für viele Arten von Choreographie in diesen Räumen, für viele Varianten von Benutzung. Es schreibt nicht exakt vor, die eine und nur die eine Art zu benutzen. Das ist das Interessante und das Kreative daran.

W: Das Interessante daran ist der Prozeß. Wenn du das vom Schreiben sagst, da bist du alleine, kannst dir einen Whisky holen oder auf den Balkon gehen und runterschauen. Hier ist das ein Vorgang von einem Riesenapparat. Das ist auch das, was mich immer nervös macht, darum bin ich auch aggressiv gegenüber Angriffen, weil man selbst nie weiß, was rauskommt, es kann die größte Scheiße sein. Dieses Abenteuer, dieses Zwischenstadium, die Spannung, deshalb ist es auch ein Kampf mit den Sängern, der sehr viel Nerven kostet, obwohl man es nicht sieht. Man sitzt und tut eigentlich nichts, wenn man ein bißchen rot, ein bißchen grün macht, aber es ist ein wahnsinniger Vorgang, denn du weißt nicht, was da rauskommt. Ich weiß es auch nicht, obwohl man es bis zu einem gewissen Grad vorausberechnen kann, aus Erfahrung.

M: Was an den Räumen bei dir toll ist, das sieht man auch bei den Räumen hier, daß sie Entwurf bleiben. Wenn du ein Kruzifix machst, läßt du immer Platz für den letzten

Nagel, der dann eingeschlagen werden muß, wo man nicht weiß, wo der hingeht. Das ist das Spannende daran. Was ich mir vorstellen kann, eine Opernaufführung, Bühnenbilder von Erich, man beleuchtet bis zum Exzeß, nur mit Rücksicht auf das Bild. Jetzt gibt es immer Rücksicht auf anderes. Rücksicht auf die Sänger, Dramaturgie, auf das Publikum, den Dirigenten. Aber eine rücksichtslose Beleuchtungsorgie mit Erichs Räumen und die ganze Oper und Musik kommt vom Band. Das könnte ich mir als großes Ereignis vorstellen, kein Mensch auf der Bühne.

W: Sowohl bei MAELSTROM SÜDPOL , als auch IM AUGEN DES TAIFUNS in der Ringstraße gibt es Elemente, die auch bei anderen Bühnenbildnern auftauchen. Bei meinen Sachen ist aber nichts inszeniert. Es ist nur das Ereignis an sich, das stattfindet. deshalb wird es von der Kritik nicht wahrgenommen. Ich dachte, das sei eine Schwäche, weil ich das nicht kann. Aber jetzt sehe ich langsam, das ist die Idee: das Ereignis, daß es stattfindet. Es reicht eigentlich völlig, daß im Landwehrkanal das Ding anfährt und wegfährt, das ist das eigentlich Spannende. Nicht ein Schmetterling, der im Wasser auftaucht und dann erklingt die Matthäus-Passion. Bei mir passiert nichts, arbeitet nichts. Das ist eine Art von Realismus. Für mich hat das zu tun mit frühen Hollywoodfilmen, die so selbstverständlich waren. Mit Humphrey Bogart, der durch den Raum geht, der nicht inszeniert ist, während heute jeder Schauspieler wahnsinnig inszeniert sein muß. Die Sachen finden einfach statt. Diese kleinen Fluchten weg vom Theater, wie MAELSTROM SÜDPOL oder IM AUGEN DES TAIFUNS, die sind eigentlich nichts, sind nicht Regie oder Performance. Es paßt nirgends rein. Weil es nicht einzuordnen ist. Auch die EINSTÜRZENDE NEUBAUTEN, denen in TAIFUN ein weißes Pferd entgegenkommt. Das war schon der Höhepunkt der Inszenierung. Ich habe auch Probleme mit diesem Bildner-Theater. Das hat sich totgelaufen, dann lieber keinen Inhalt. Im TAIFUN war kein Inhalt, ob der den Text oder einen anderen Text brüllt, ist egal. Der Text ist Absicherung für die Sponsoren.

M: Da muß ich dir widersprechen, weil so ein Unternehmen wie MAELSTROM SÜDPOL geht auch mit einem Text. Du kannst den ganzen ÖDIPUS spielen mit diesen Schriftsachen, mit diesem Gefährt, mit diesem Mittel. Inszenierung ist, das verstehen die Kritiker auch darunter, dem Publikum eine Bedeutung aufdrängen, das ist Inszenierung, deswegen ist keine Inszenierung eigentlich das Ziel. Die Bedeutung ist Sache des Publikums.

W: Den Text kannst du bringen. Zum Beispiel Wilsons "Zauberflöte" in Paris. Die Königin der Nacht mußte er inszenieren. auch wenn er monochrom sein oder nichts machen will.

M: Eine Idee von Wilson fand ich wirklich gut. Er hatte immer das Bedürfnis, eine Nachrichtensendung, die Tagesschau, zu bringen: Die läuft stumm, man sieht alle Bilder von Weltereignissen und dazu ein Text, der nichts damit zu tun hat. Das ist eine gute Idee, du siehst die Bilder anders, du hörst den Text anders.

W: Das haben wir in unserer Jugendzeit gemacht. Fernsehen geschaut und Rolling Stones

Laut aufgedreht und uns begeistert.

M: Ernst nehmen, woraus Kino gemacht wird, aus Bild und Ton und das auch getrennt zeigen. Damit man sieht, wie es gemacht ist. Und nicht so tun, als ob es passiert. Das meinte ich vorhin auch, bei deinen Räumen, ob HAMLET oder LOHNDRÜCKER oder TRISTAN. Da sieht man, daß sie gemacht sind, und dann kommt das Licht. Das Licht macht was anderes draus. Zunächst sind sie einfach gemacht. Man sieht noch die Handschrift. Der Unterschied zwischen Original und Reproduktion, Botticelli zu Dante. Man sieht noch die Hand, die das gemacht hat.- Das ist deine Handschrift und die verschwindet nicht durch das Licht, die wird übersetzt in eine andere Dimension. Aber es bleibt immer noch eine Handschrift. Das hat auch etwas Naives. Auch die Quadrate hier bei TRISTAN. Striche durch ein Bild, eigentlich ganz naiv, es hat was von einer Kinderzeichnung.

W: Ich dachte, das ist raffiniert.

M: Dadurch ist es auch raffiniert, niemand ist raffinierter als Kinder, wenn sie was zeichnen. Die haben nur vergessen, dir das abzugewöhnen.

Aufgezeichnet durch Stephan Suschke, fünf Tage vor der Premiere von TRISTAN UND ISOLDE, der letzten Zusammenarbeit zwischen Heiner Müller und Erich Wonder