

Johannes Gutenberg - Universität
Institut für Theaterwissenschaft

Hauptseminar : Theater unmöglich machen - Kommando Heiner Müller

Leitung : PD Dr. Günther Heeg

Wintersemester 1999 / 2000

Bildbeschreibung

Ein Text für das Theater.

Kati Gruner

Hauptfach : Theaterwissenschaft

1. Nebenfach : Germanistik

2. Nebenfach : Philosophie

6. Fachsemester

5. Fachsemester

6. Fachsemester

Mainz, den 22. 3. 2000

Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Einleitung	3
II. Bild – Beschreibung	3
1. Wörtliche Bedeutung	3
2. Doppeldeutigkeit	5
III. Weltgeschichte im Zitat	6
1. Motivvergleich	
a) Alkestis	6
b) No-Spiel Kumasaka	8
c) 11. Gesang der Odyssee	9
d) Vögel	9
2. Mannigfaltigkeit	10
IV. Spiel der Sinne	11
1. Bildinhalt	11
2. Akt der Wahrnehmung	12
V. Schluß	13
Literaturverzeichnis	15

I. Einleitung

„Es ist ein Theatertext, da ich ihn geschrieben habe und dazu erklärt habe.“¹

Mit dieser Aussage nimmt Heiner Müller als Autor die eindeutige Einordnung seines Textes vor: „Bildbeschreibung“ sei ein Drama.

Für den Rezipienten erscheint diese Einordnung zunächst problematisch. Der Text verfügt sowohl formal als auch inhaltlich über keine dramenspezifischen Merkmale wie eine Einteilung in Szenen, eine Unterteilung in Haupt- und Nebentext oder eine eindeutige dramatische Handlung. Nichts weist auf eine Bühnenumsetzung und Inszenierung des Werks hin.

In meinen folgenden Ausführungen möchte ich herausstellen, daß es sich meiner Ansicht nach nicht nur um einen Text für, sondern gleichsam über Theater handelt. Zu zeigen gilt, daß nicht der Inhalt des beschriebenen Bildes, sondern vielmehr der Akt der Wahrnehmung selbst im Mittelpunkt steht.

In meinem weiteren Vorgehen möchte ich mich daher auch nur sekundär mit der inneren Textebene (den Einzelheiten des Bildinhaltes) befassen. Im Vordergrund meiner Argumentation stehen Titel, Nachwort und das Kommunikationsmittel „Schrift“.

II. Bild - Beschreibung

1. Konventionelle Bedeutung

Der Titel des Werks kennzeichnet gleichzeitig seine Aufgabe: eine Bildbeschreibung.

Gero von Wilpert definiert jene in seinem „Sachwörterbuch der Literatur“ als *„ein ruhendes Verfahren in einem Zustand, das die beschriebene Erscheinung vor den Augen des Lesers wachruft.“²* Eine entsprechende Erwartungshaltung des Rezipienten gegenüber Heiner Müllers Werk wird jedoch enttäuscht. Im Verlauf des Textes verstrickt sich Müllers Beschreibung des Bildes, das tatsächlich in Form einer kolorierten Zeichnung einer Studentin aus Sophia existiert, in Assoziationen, Spekulationen und Annahmen über das, was dem Abgebildeten voraus ging und folgen wird:

¹ Zitiert nach Barbara Christ, „Die Splitter des Scheins“, Paderborn, 1996. S.242.

² Gero von Wilpert, „Sachwörterbuch der Literatur“, 7. Auflage, Stuttgart, 1989, S. 90.

„..., der linke Mantelärmel hängt in Fetzen wie nach einem Überfall oder Unfall von etwas Reißendem, Tier oder Maschine, merkwürdig, daß der Arm nicht verletzt worden ist, oder sind die braunen Flecken auf dem Ärmel geronnenes Blut,...“ (S. 52)³

Müller beschreibt das, was nicht zu sehen ist:

„..., bei genauerem Hinsehen sind es drei verschieden hohe Bäume, pilzförmig, Stamm neben Stamm, vielleicht aus einer Wurzel,...“ (S. 51)

Hinzu kommt das Zurücknehmen beziehungsweise Infragestellen von vorher Dargestelltem und Bezeichnetem. Dementsprechend nennt er zu Beginn des Textes zwei Wolken, die „wie von Drahtskeletten zusammengehalten“ im „Himmel preußisch blau“ schwimmen. Einige Zeilen darunter bezweifelt er das Beschriebene:

„... die Wolken, wenn es Wolken sind,..., das Drahtskelett ihre Befestigung an einem fleckig blauen Brett mit der willkürlichen Bezeichnung Himmel,...“ (S. 51)

Die häufige Verwendung von Deutungspartikeln wie „wahrscheinlich“, „vielleicht“ sowie das Verknüpfen einzelner Satzteile durch „oder“ zeigen eine Vielfalt an Betrachtungsmöglichkeiten auf und verweigern dadurch dem Rezipienten das Zusammensetzen der Einzelteile zu einem konkreten und eindeutigen Ganzen.

Arlene Akiko Teraoka beschreibt diesen Gegensatz zwischen Titel und Inhalt:

„...difficulties begin with the first line, as Müller's text, which announces itself to be a description of a picture, seems unable to describe anything with certainty. In its painstaking attempts at accuracy, the text slides paradoxically into the fantastic“⁴

Das Textende stellt schließlich das absolute Scheitern der – gemäß dem Titel – initiierten Bildbeschreibung dar: es kommt zu einer Verschmelzung von innerem und äußerem Kommunikationssystem⁵, Ebene des Betrachters und des Bildes.

„..., ist der Mann mit dem Tanzschritt ICH, mein Grab sein Gesicht, ICH die Frau mit der Wunde am Hals,..., ICH der Vogel, der mit der Schrift seines Schnabels dem Mörder den Weg in die Nacht zeigt, ICH der gefrorene Sturm.“ (S.58)

Heiner Müllers Text ist keine Konkretisierung oder Reduktion des gemalten Werkes auf das Wesentliche. Statt einer Eingrenzung scheint der entworfene Katalog an Deutungs- und Betrachtungsmöglichkeiten vielmehr den Rahmen des Bildes sprichwörtlich zu sprengen.

³ Sämtliche Zitate von „Bildbeschreibung“ aus: Heiner Müller, „Shakespeare factory: 1“, Berlin, 1985.

⁴ Arlene Akiko Teraoka, „Writing and Violence in Heiner Müller's *Bildbeschreibung*“, in: S. Bauschinger, S. L. Cocalis (Hrsg.), „Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA“, Bern, 1992, S. 179.

⁵ Manfred Pfister, „Das Drama“, München, 1977.

„..., oder wächst sie aus dem Boden wie der Mann aus dem Haus tritt und verschwindet darin wie der Mann im Haus, bis die eine unaufhörliche Bewegung einsetzt, die den Rahmen sprengt,...“ (S. 52/53)

In einem Interview kommentiert Müller diese Textstelle:

„Was man von Dir erwartet, ist, daß du der Sache einen Rahmen gibst, damit jeder weiß, was er davon zu halten hat Aber genau das geht nicht. [...] Ja, du kannst den Rahmen vermeiden, wenn du anfängst, ein Bild zu entwerfen, und bevor das wirklich gesehen wird, bringst du das nächste, als Übermalung, so kommt nie ein Bild zu Ende, das einen Rahmen bekommt“⁶.

Der Autor verweist auf das generelle Problem, einen Text als separate Einheit, abgegrenzt von (bildlich: durch einen Rahmen) und losgelöst aus jeglichen Diskursen und intertextuellen Gefügen, zu verfassen und zu verstehen.

2. Doppeldeutigkeit

Im Hinblick auf Heiner Müllers in- und beinahe extensiven Umgang mit Sprache und sein Arbeiten mit semantischen Mitteln, Metaphorik und Syntax muß auf die zweite Bedeutungsmöglichkeit des Titels verwiesen werden.

Wortwörtlich bezeichnet dieser den Vorgang, eine bemalte Unterlage mit Schrift zu bedecken: ein Bild zu beschreiben. Im Gegensatz zu der im Vorausgegangenen erläuterten Intention, eine Zeichnung mittels Sprache jemandem „vor Augen zu führen“ und zu verdeutlichen, bewirkt die Bildbeschreibung nun ein Verdecken des Darunterliegenden. Grieshop thematisiert diese Dialektik der Funktion durch Gegenüberstellen der Begriffe „kenntlich und unkenntlich machen“.

„So ist Bildbeschreibung Überschrift im doppelten Sinn, Angabe und zugleich Tarnung dessen, was folgt.“⁷

Heiner Müller selbst verweist auf die Doppeldeutigkeit:

„Es wird etwas beschrieben und mit dem nächsten Halbsatz in Frage gestellt. Vielleicht noch etwas anderes, was schon der Titel „Bildbeschreibung“ ausdrückt: Da ist ein Bild, das wird beschrieben mit einem Text und dadurch immer unsichtbarer, bis es ausgelöscht ist.“⁸

⁶ zitiert aus: Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, Würzburg, 1989, S. 88.

⁷ Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, a.a.O., S. 87.

⁸ zitiert aus: Norbert Otto Eke, „Heiner Müller. Apokalypse und Utopie“, Paderborn, 1989, S. 237.

III. „Weltgeschichte im Zitat“⁹

Im Nachwort des Dramas macht der Autor selbst einen Vorschlag für Zugänge zu seinem Text:

„BILDBESCHREIBUNG kann als eine Übermalung der ALKESTIS gelesen werden, die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der Odyssee und Hitchcocks VÖGEL zitiert.“ (S. 59)

Auffällig ist Müllers Differenzierung von „Übermalung“ und „Zitat“. Im Gegensatz zu der bereits herausgestellten Doppeldeutigkeit einer „Bildbeschreibung“ indiziert der Begriff der „Übermalung“ hier „ein bewußtes Zum-Verschwinden-Bringen“¹⁰ des alten Tragödienstoffes. Die drei anderen genannten Werke werden hingegen nicht überdeckt, sondern zitiert, was auf eine Art Vorbildcharakter schließen läßt. Da Heiner Müller in seinem Kommentar Werke in einen Kontext bringt, welche verschiedenen Gattungen (Drama, Epik und Film) angehören, liegt das Herausstellen vergleichbarer Motive nahe, wobei Gemeinsamkeiten der Entstehung oder Aufführungspraktik (beispielsweise das Bühnenbild des No-Spiels) ebenfalls nicht übersehen werden dürfen.

1. Motivvergleich

a) Alkestis

Das deutlichste gemeinsame Motiv von „Bildbeschreibung“ und der „Alkestis“ ist die Auferstehung einer Frau. Dieser Akt wird in beiden Texten als Rückkehr aus dem Erdreich dargestellt. Die Frau in Müllers Drama ist „...noch beschwert vom Gewicht der Graberde, aus der sie sich herausgearbeitet hat, ...“ (S.54). Außerdem wächst sie aus und verschwindet in dem Boden. Es ist außerdem von „den Wanderungen der Toten im Erdinneren“ (S.55/56) die Rede.

In Euripides „Alkestis“ beklagt der Chor den Tag „an dem sie unter die Erde gehen muß“ (V.107)¹¹ und Thanatos, der personifizierte Tod, antwortet auf die Frage, nach seinem Vorhaben mit Alkestis: „..., ich werde sie fortbringen zu den Toten unter die Erde.“ (V.47)

Der Gegensatz zwischen dem Erdreich und der Sonne wird in beiden Texten hervorgehoben. In der „Bildbeschreibung“ ist das Wort im Singular und Plural

⁹ Marlies Janz, „Der erblickte Blick“, in: P. G. Klussmann, H. Mohr (Hrsg.), „Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod“, Bonn, 1990, S. 174.

¹⁰ Hans-Thies Lehmann, „Theater der Blicke.“, in: Ulrich Profitlich, „Dramatik in der DDR“, Frankfurt a. M., 1987, S. 200.

¹¹ Verszitate aus: Euripides, „Alkestis“, Reclam-Verlag, Stuttgart, 1981.

mehrmals groß gedruckt und bildet somit schon auf formaler Ebene einen Kontrast zu dem übrigen Fluß des Textes. Euripides verdeutlicht diesen Gegensatz auf der inneren Kommunikationsebene (dem Dialog der Figuren). Der Knabe sagt beispielsweise:
„Mama ist eben hinab gegangen, sie ist nicht mehr, o Vater, unter der Sonne.“
(V.394/395)

Ein anderes vergleichbares Motiv ist die Thematisierung des Hauses. Es befindet sich im Vordergrund des von Heiner Müller beschriebenen Bildes, während die meisten Szenen des antiken Stückes durch Verlassen bzw. Betreten des Palastes / Hauses eingeleitet werden. Es fällt auf, dass in der „Bildbeschreibung“ Frau und Erdreich auf der einen Seite und Mann und Haus auf der anderen Seite zusammengehören (der Mann befindet sich auf der Türschwelle). Gemäß der Frau und dem Erdreich, so verschwindet der Mann in das Haus und tritt wieder heraus.

Bei Euripides gehört das Haus bzw. der Palast ebenfalls zu der Welt der lebenden und repräsentiert die „heile“, geordnete Welt des Admeton vor dem Alkestis-Tod: *„die bergenden Kammern des Hauses“* (Chor, V.872). Mit dem Sterben der Alkestis verändert sich auch die Bedeutung des Hauses für die Zurückbleibenden:

Knabe: *„Dein Scheiden, Mutter, ist der Tod des Hauses“* (V. 415)

Admeton: *„O altvertrautes Haus, wie soll ich dich betreten“* (V.911)

Nach der Rettung seiner Gemahlin dankt Admeton Herakles mit den Worten: *„... du allein hast mein Haus wieder aufgerichtet.“* (V.1138)

Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Verwendung des Vogels als Symbol des Todes. Bei Müller kommen drei Vögel vor:

- ein Lebendiger im Baum, welcher zum Mörder wird
- ein Gefangener in der Hand des Mannes
- ein Skelett an der Wand in Inneren des Hauses

Ob als Mörder, als Mordopfer oder als bereits tot, das Tier steht stets im Zusammenhang mit dem Tod. Auch bei der „Alkestis“ wird der Tod mit der Metapher eines Vogels dargestellt, indem die sterbende Alkestis von dem geflügelten Hades spricht, der sie fortschleppt *„in die Halle der Toten.“* (V.260-262)

Auffällig ist auch der häufige Gebrauch des Begriffes der Hand, sowohl in der „Bildbeschreibung“ als auch in dem antiken Drama.

In den Müller-Text ist von Mann und Frau jeweils nur eine Hand sichtbar. Ihre linke ist vom Bildrand abgeschnitten, während seine rechte unter dem Gefieder des Vogels nicht zu erkennen ist. Seine linke dagegen, *„die mit überlangen krumm flatternden*

Fingern ausgestattet ist“ (S. 53) wird als „*weiß wie Papier*“ beschrieben. Außerdem bezeichnet der Autor den Mann als „*linkshändigen Mörder*“ (S.55).

Euripides verwendet die Hand als Zeichen und Geste des Vertrauens. Demnach sagt Alkestis kurz vor ihrem Tod zu Admeton: „...*empfang die Kinder aus meiner Hand!*“ (V.374/375) In ähnlicher Weise macht auch Herakles von dem Wort Gebrauch, als er Admeton seine Gemahlin zurückbringt: „...*an deine Hand nun will ich sie Dir geben ... Nur zu deiner rechten Hand hege ich Vertrauen.*“ (V.111-115)

In beiden Texten spielt die Hand eine Rolle in Bezug auf die Beziehung von Menschen zw. Lebewesen (der Vogel) zueinander. Sie kann sowohl vernichten, als auch ein Zeichen der Sicherheit und des Anvertrauens vermitteln.

Eine zusätzliche Verbindung, welche ich nicht unerwähnt lassen möchte, sieht Arlene Akiko Teraoka in der Tatsache, daß die beiden weiblichen Protagonisten nach ihrer Wiederkehr nicht sprechen können bzw. dürfen. Heiner Müller erkennt in der Handbewegung der Frau eine Geste „*aus der Sprache der Taubstummen*“ (S.52). Alkestis wird auferlegt, drei Tage nicht zuzusprechen, um sich von der Weihe an die unterirdischen Götter zu entsühnen. (V.1144-1146)

b) No-Spiel Kumasaka

Thema dieses No-Spiels ist ebenfalls die Wiederkehr eines Toten zu den Lebenden. Allerdings beruht die Auferstehung auf unterschiedlichen Beweggründen. Der Protagonist Kumasaka kehrt zur Welt zurück, um sein Räuberleben zu sühnen und seinen eigenen Mörder zu preisen. Im Gegensatz zu diesem Motiv der Sühne und der Rückkehr, um Erlösung zu finden, beschreibt Müller die Auferstehung der Frau erstens als sich stets wiederholenden und fortsetzenden Vorgang und zweitens als Akt der Rache. Sie sei eine „... *MATA HARI der Unterwelt, Kundschafterin, die das Gelände sondiert...*“ (S.56). Der Grund für ihre Wiederkehr ist demnach weniger das Suchen nach Vergebung für ihre Vergangenheit als Lebende, sondern vielmehr die Rache an den noch Lebenden für das Geschehene.

Ein anderer Anhaltspunkt für ein Zitat aus der japanischen Theaterform ist das Bühnenbild. Jenes besteht bei „Kumasaka“ nur aus einem Baum (eine Kiefer) und einem Haus, welche in dem von Müller beschriebenen Bild einen entsprechend zentrale Rolle spielen. Während das Hütteninnere des japanischen Räubers ausschließlich ein Speer zielt, befindet sich in dem Haus, aus dem der Mann tritt, ein skelettierter Vogel. In beiden Stücken steht der Wandschmuck in Zusammenhang mit Gewalt.

c) 11. Gesang der Odyssee

Odysseus muß erst die Welt der Toten besuchen, bevor er wieder in die Heimat zurück zukehren vermag. Nur so kann er sich das (historische) Wissen der Gestorbenen aneignen und der vergangenen Schuld inne werden. Vergleichbar mit Heiner Müllers *„Wanderungen der Toten in Erdinneren“* (S.55/56) beschreibt Homer eine dunkle Welt am Rande von *„Okeanos‘ Tiefenstrom“*¹², in der sich allein die Völker der Toten befinden.

Das zentrale gemeinsame Motiv der beiden Werke bildet die Bedeutung des Blutes. Sowohl in der *„Odyssee“* als auch in der *„Bildbeschreibung“* dient das Blut als Nahrung der Toten. Nach seiner Ankunft opfert Odysseus Tiere (indem er ihnen mit dem Messer die Kehle durchtrennt), um die Verstorbenen anzulocken und mit ihnen zu sprechen. Mit Erfolg:

„Zahllose drängten von sämtlichen Seiten heran an die Grube, lärmten als sprächen Verzückte; ...“ (S.291)

Die Frau verhält sich in Müllers Text vergleichbar: *„der durstige Engel, der dem Vogel die Kehle aufbeißt und sein Blut aus dem offenen Hals in das Glas gießt, die Nahrung der Toten,...“* (S.55)

d) Vögel

Hinsichtlich des Zitatcharakters, den der Film von Alfred Hitchcock auf Müllers *„Bildbeschreibung“* darstellt, möchte ich mich im Rahmen meiner Untersuchung auf zwei Merkmale beschränken.

Naheliegender ist die Tatsache, daß der Vogel in beiden Werken als Mörder beschrieben wird, wobei er in der *„Bildbeschreibung“* gleichzeitig die Rolle des Mordopfers einnimmt. Die Art, wie der Tötungsakt im Drama geschildert wird, erinnert an die filmische Vorlage:

„Sturzflug des Vogels, vom Blinken der Scheide angelockt, Landung auf dem Schädeldach des Mannes, zwei Schnabelhiebe rechts und links, Taumel und Gebrüll des Blinden, Blut sprühend im Wirbel des Sturms,...“ (S.58)

Abgesehen von dieser offensichtlichen Parallele auf der inhaltlichen Ebene, gestaltet sich Müllers Text an einzelnen Stellen wie ein Filmprotokoll. Hans-Thies Lehmann verweist auf Elemente, wie Totale, Schwenk und Großaufnahme, mit deren Hilfe einzelne Bildsegmente und Szenen beschrieben werden.

¹² Homer, *„Odyssee“*, Übertragung von A. Weiher, Gensbach, 1961, 2. Auflage, S. 289.

An einer Stelle scheint der „Film“ sogar rückwärts zulaufen: „..., wenn das zerbrochene Glas sich zusammensetzt aus den Scherben...“ (S.55)

Die Zitate aus Hitchcocks „Vögel“ beziehen sich demnach auf inhaltliche wie formale Merkmale.

Arlene Akiko Teraoka geht in ihrer Arbeit „Writing and Violence in Heiner Müller’s *Bildbeschreibung*“ noch einen Schritt weiter und reduziert die Gemeinsamkeiten der Werke auf die drei zentralen Motive: „Auferstehung, das Auflehnen der Natur gegen den Menschen und die Erlösung der Toten“ („*resurrection, the revolt of nature against man and the release or redemption of the dead*“¹³).

2. Mannigfaltigkeit

Neben dem Überprüfen des Nachworts auf inhaltlichen Parallelen zur „Bildbeschreibung“ in der Form gemeinsamer Motive, kann der Verweis des Autors auf die genannten Werke in ganz anderer Hinsicht verstanden werden.

Mit der klassisch griechischen Tragödie, dem traditionellen japanischen Theater, der epischen Sage und dem amerikanischen Psychothriller vermischt Heiner Müller verschiedene Kulturen, Kontinente, Epochen und Gattungen. Er betreibt – laut Marlies Janz - „*Weltgeschichte im Zitat*“¹⁴. Unter Berücksichtigung dessen ist das Nachwort weniger ein Hinweis auf eine bestimmte Thematik von „Bildbeschreibung“ (durch das Reduzieren der genannten Werke auf ein gemeinsames Motiv), sondern es zeigt vielmehr die Vielfalt der Möglichkeiten, Müllers Text zu verstehen und zu lesen auf (vor dem Hintergrund verschiedener Kulturen, Gattungen,...). Es geht demnach nicht um das Festlegen auf „das Eine“, im Sinne einer eindeutigen Interpretation oder intendierten Aussage des Autors. Selbst die Angaben der Zitate und der Übermalung sind bloße Vorschläge Heiner Müllers und erheben keinerlei Notwendigkeitsanspruch, worauf die Formulierung „... kann als Übermalung... gelesen werden,...“ (S. 58) verweist.

Diese Einordnung des Nachworts unterstreicht meine vorangegangene These über das notwendige Fehlen eines eingrenzenden Rahmens. Nicht der bestimmte Augenblick, den die vorliegende Zeichnung festzuhalten versucht, sondern der Katalog an Assoziationen und Deutungsmöglichkeiten, den das Bild beinhaltet, steht im Mittelpunkt.

¹³ Arlene Akiko Teraoka, „Writing and Violence in Heiner Müller’s *Bildbeschreibung*“, in: S. Bauschinger, S. L. Cocalis (Hrsg.), „Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA“, Bern, 1992, S. 183.

¹⁴ Marlies Janz, „Der erblickte Blick“, in: P. G. Klussmann, H. Mohr (Hrsg.), „Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod“, Bonn, 1990, S. 174.

IV. „Spiel der Sinne“¹⁵

Nachdem ich zu Beginn schon die Doppeldeutigkeit des Titels „Bildbeschreibung“ betont habe, möchte ich jene „Spitzfindigkeit“ auch auf den Begriff „Sinn“ anwenden und weiteren Erläuterungen voranstellen. Das Wort „Sinn“ wird einerseits als Ausdruck von Intention, Aufgabe und Ziel verwendet andererseits als Medium der Wahrnehmung. Bezogen auf „Bildbeschreibung“ befaßt sich der Begriff demnach in seiner ersten Funktion mit dem Erfassen des Bildinhalts und thematisiert in seiner zweiten Bedeutung den Prozeß der Wahrnehmung.

1. Bildinhalt

Wie ich bereits anhand einer Untersuchung des Titels und des Nachworts herausgestellt habe, bietet die Suche nach einem Sinnesganzen auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems bzw. des Inhalts keinen Zugang zu Heiner Müllers Drama. „Bildbeschreibung“ verweigert sich förmlich dem Erstellen einer Synthesis durch die permanente „Selbstüberschreibung“ und die Größe des intertextuellen Bezugs- und Deutungskataloges. Der eigentliche dramatische Konflikt findet meiner Ansicht nach nicht auf der Ebene des inneren, sondern des inneren und äußeren Kommunikationssystems statt¹⁶. Katharina Keim bezeichnet jenen als *„eine durch die vorgebliche Ungenauigkeit der Zeichnung motivierte Auseinandersetzung zwischen der Ebene des beschriebenen Bildes und der Ebene der Beschreibung“*¹⁷ Nicht das Beschriebene sondern die verschiedenen Sichtweisen und Assoziationen, die jeder Rezipient bei dem Versuch der Beschreibung hat, stehen im Zentrum der „Bildbeschreibung“. Anstatt das Einzigartige und den bestimmten Augenblick dieser Zeichnung herauszuarbeiten, verweist Heiner Müller auf die Vielschichtigkeit des Gesehenen und auf die unzähligen Deutungsmöglichkeiten, welche von dem Vorwissen und Grad der Informiertheit (siehe Manfred Pfister) des Betrachters determiniert werden. Nach Herbert Grieshop wird nicht *„das Zugleich im gegenwärtigen Augenblick, sondern das Zugleich vielfältigen Sinn“* in Müllers *„Wahrnehmungsexperiment“*¹⁸ betont.

¹⁵ Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, a.a.O., S. 86.

¹⁶ Vgl. Manfred Pfister, „Das Drama“, München, 1977.

¹⁷ Katharina Keim, „Vom Theater der Revolution zur Revolution des Theaters“, in: H. L. Arnold (Hrsg.), „Text und Kritik, Zeitschrift für Literatur“, März, 1997, S. 97.

¹⁸ Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, a.a.O., S. 92.

Grieshop beurteilt „Bildbeschreibung“ außerdem als eine Stellungnahme des Autors zur generellen Aufgabe von Kunst, welche in der *„Zerstörung von Eindeutigkeiten durch konzentrierte Wahrnehmung und Eingedenken geschichtlicher Wirklichkeit“*¹⁹ liegt.

In dieser Hinsicht läßt sich auch folgendes Zitat Heiner Müllers einordnen:

*„Nicht zu reagieren oder zu beschreiben, sondern andere Wirklichkeiten zu entwerfen, das ist die einzige Legitimation für das Privileg, vom Schreiben so ungefähr zu leben.“*²⁰

Der Aufgabe eines Kunstwerks besteht darin, die Phantasie anzuregen und somit Vieldeutigkeit zu fördern.

Dies wird deutlich in Müllers Darstellung von seinem eigenen Arbeitsprozeß:

*„Ich habe angefangen, das Bild zu beschreiben. Dann Assoziationen zu dem Bild, die wesentlich ausgingen von den Unkorrektheiten der Zeichnung, die Fehler waren Freiräume für Phantasie“*²¹

Die Assoziationen, die das Bild weckt, sind individuell und beruhen auf der Tatsache, daß jedes Werk gleichzeitig eine Übermalung eines bereits Existierenden ist. Die beschriebenen Risse und Unkorrektheiten in der Zeichnung eröffnen den Blick auf ein notwendig vorhandenes „Dahinter“ bzw. „Mehr“. Die Berücksichtigung der Kontexte (geschichtlich, gesellschaftlich, politisch, etc.), des jeweiligen „Dahinters“, eines Werkes sind beabsichtigt und notwendig.

Nur am Rande sei hier auf das Geschichtsverständnis Heiner Müllers verwiesen. Die Einschätzung der Historie als sinn- und zielloses, jedoch sich unendlich fortsetzendes Geschehen findet sich in der „Bildbeschreibung“ in dem Motiv der permanenten, unaufhaltsamen Wiederholung von Mord und Auferstehung. Dieser Ansatzpunkt für eine Untersuchung von des Textes kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nur erwähnt und nicht weiter vertieft werden.

2. Akt der Wahrnehmung

Der vorherige Absatz bezog sich auf die Mannigfaltigkeit der Sinne in Bezug auf inhaltliche Deutungsmöglichkeiten. Heiner Müller überträgt diesen Anspruch auf Sinnesvielfalt meiner Meinung nach jedoch auch auf den Akt der Wahrnehmung. Der Gebrauch von Eigenzitat und Schriftmetaphern (*„sein Messer schreibt von rechts nach links“* S. 55; *„Blut die Tinte, die sein papierenes Leben mit Farben beschreibt“* S.57) kann als Hinweis auf die Reflexion des Autors über seine Tätigkeit, das Schreiben

¹⁹ Ebd., S. 121.

²⁰ Heiner Müller, „Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche“, Frankfurt a. M., 1986, S. 58.

und sein Material, die Schrift, verstanden werden. Letztere erfüllt die der Funktion als Vermittler zwischen Produzent und Rezipient nur ungenügend und unzureichend. Während Buchstaben und Wörter ein „Nacheinander“ darstellen, vollziehen sich die Eindrücke im Bewußtsein des Betrachters jedoch nebeneinander und gleichzeitig. Dies kommt zum Ausdruck, wenn der Autor von „*Uneinholbarkeit des Vorgangs durch die Beschreibung*“²² spricht.

Herbert Grieshop thematisiert diese Problematik in seiner Arbeit „Rhetorik des Augenblicks“:

*„Der Text als ganzer kann bis zur Schlußpassage gelesen werden als Ungleichzeitigkeit (= zeitliches Nacheinander in der Schrift) des Gleichzeitigen (= der evozierten Bilder), als ein Versuch, die unendliche Menge an Vorgängen, die in der Sekunde der Plötzlichkeit im Bewußtsein des Betrachters stattfinden, in Schrift zu bannen.“*²³

Meiner Meinung nach problematisiert Heiner Müller mit seinem Text die Beschränkung auf ein Medium und einen Sinnesreiz (in diesem Fall auf die Schrift) als Material des Künstlers. Die schriftlich fixierte Beschreibung eines Bildes (das Nacheinander), kann dem eigentlichen Kunstwerk nicht gerecht werden, da sich der Rezipient des Textes nur eines einzigen Sinnes (hier: visuell, mit den Augen lesen) bedient. Da sich ein Kunstwerk aber gerade durch das gleichzeitige Evozieren mehrerer verschiedener Eindrücke auszeichnet, besteht die Notwendigkeit nach einer Ausdrucksform, welche mehrere oder alle Sinne des Rezipienten anspricht.

V. Schluß

Die Einleitung meiner Arbeit beinhaltet die These, daß Heiner Müller mit „Bildbeschreibung“ nicht nur einen Text für, sondern gleichsam über das Theater verfaßt hat. Im Laufe der weitere Argumentationsstruktur habe ich mich auf das Erläutern des Begriffes der „Sinnesvielfalt“ anhand Titel, Nachwort und dem Medium Schrift konzentriert. Die Bezeichnungen „Beschreibung“ und „Übermalung“, die der Autor für seinen Text wählt, implizieren wörtlich genommen bereits den Hinweis auf das große Potential an Deutungsmöglichkeiten des Werkes. „Bildbeschreibung“ stellt

²¹ zitiert aus: Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, a.a.O., S. 92.

²² Heiner Müller, Kommentar zu „Traktor“, in: H. Müller, „Geschichten aus der Produktion 2“, Berlin, 1974, S.14.

²³ Herbert Grieshop, „Rhetorik des Augenblicks“, a.a.O., S. 105.

einen Schauplatz verschiedener Sehweisen dar, welche den Rahmen, den die Schrift vorgibt, sprengen..

Das Theater hingegen kann dem Anspruch nach einer Vielfalt der Sinne, sowohl die Sichtweisen als auch die Wahrnehmungsorgane betreffend, gerecht werden. Schon der Begriff des antiken *theatron* als „Raum zum Schauen“ verweist auf den Platz für viele verschiedene Sehweisen. Demnach hat jeder Rezipient im Theater eine andere „Sicht“ auf das Geschehen und kann den Fokus auf bestimmte Personen, Bühnentechnik oder andere Zuschauer individuell bestimmen. Hinzukommt die Tatsache, daß sich die Performance nicht auf das Visuelle beschränken muß, sondern auch Sinnesreizungen wie beispielsweise Geruch oder Berührung berücksichtigen kann. Im Gegensatz zu einem schriftlich fixierten Werk, ermöglicht erst eine Inszenierung dem Bewußtsein des Rezipienten, verschiedene Eindrücke gleichzeitig zu erfassen und auf sich wirken zu lassen.

Um den eigentlichen Zugang zu dem Drama „Bildbeschreibung“ zu erlangen, bedarf es nicht des Lesens des Textes, sondern des „Erlebens“ im Theater. Daher schließe ich mich Marianne Schuller an, wenn sie schreibt:

„Wovon sprechen denn die Texte? Nicht zuletzt davon, daß sie weniger interpretiert als vielmehr inszeniert werden wollen.“²⁴

Abschluß, wie Ausgangspunkt, meiner Arbeit bildet ein Zitat des Autors, Heiner Müller, über seinen eigenen Anspruch an Funktion und Vermittlung eines Theatertextes:

„Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei im Raum bewegt. (...) der Kopf gehört nicht ins Theater, denn dann macht man keine Erfahrung. Erfahrung kann man nur blind machen.“²⁵

²⁴ Marianne Schuller, „Punkt Punkt Komma Strich: Heillose Texte. Zu szenischen Arbeiten von Heiner Müller.“ In: dies.: „Im Unterschied. Lesen, Korrespondieren, Adressieren.“ Frankfurt, 1990, S. 166.

²⁵ Heiner Müller, „Stirb schneller Europa“, in: ders.: „Zur Lage der Nation“, Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz, Berlin, 1990, S. 38f.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Euripides, „Akestis“, Reclam-Verlag, Stuttgart, 1981.
- Homer, „Odyssee“, Übertragung von A. Weiher, 2. Auflage, Gensbach, 1961.
- Müller, Heiner, „Bildbeschreibung“, in: H. Müller, „Shakespeare factory: 1“, Berlin, 1985.
- Pound, Ezra, Fenollosa, Ernest, „No – Vom Genius Japans“, Zürich 1990.

Sekundärliteratur

- Christ, Barbara, „Die Splitter des Scheins“, Paderborn, 1996.
- Eke, Norbert Otto, „Heiner Müller. Apokalypse und Utopie“, Paderborn, 1989.
- Grieshop, Herbert, „Rhetorik des Augenblicks“, Würzburg, 1989.
- Janz, Marlies, „Der erblickte Blick“, in: P. G. Klussmann, H. Mohr (Hrsg.), „Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod“, Bonn, 1990.
- Katharina Keim, „Vom Theater der Revolution zur Revolution des Theaters“, in: H. L. Arnold (Hrsg.), „Text und Kritik, Zeitschrift für Literatur“, München, März 1997.
- Lehmann, Hans-Thieß, „Theater der Blicke.“, in: Ulrich Profitlich, „Dramatik in der DDR“, Frankfurt a. M., 1987.
- Müller, Heiner, Kommentar zu „Traktor“, in: H. Müller, „Geschichten aus der Produktion 2“, Berlin, 1974.
- Müller, Heiner, „Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche“, Frankfurt a. M., 1986.
- Heiner Müller, „Stirb schneller Europa“, in: ders.: „Zur Lage der Nation“, Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz, Berlin, 1990.
- Pfister, Manfred, „Das Drama“, München, 1977.
- Teraoka, Arlene Akiko, „Writing and Violence in Heiner Müller’s *Bildbeschreibung*“, in: S. Bauschinger, S. L. Cocalis (Hrsg.), „Vom Wort zum Bild. Das neue Theater in Deutschland und den USA“, Bern, 1992.
- Von Wilpert, Gero, „Sachwörterbuch der Literatur“, 7. Auflage, Stuttgart, 1989.

