

QUAR TETT

LUCA
FRANCESCO

QUARTETT

OPER IN ZWÖLF SZENEN
UND EINEM EPILOG

MUSIK UND TEXT VON Luca Francesconi
nach dem gleichnamigen Schauspiel von Heiner Müller

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

URAUFFÜHRUNG 26. April 2011
TEATRO ALLA SCALA, MAILAND

ERSTAUFFÜHRUNG DER DEUTSCHEN FASSUNG 3. Oktober 2020
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	13
DIE WELT IM SCHWEBEZUSTAND	
Barbara Wysocka im Gespräch mit Jana Beckmann.	17
WIR SIND GEFANGENE UNSERER ÄNGSTE	
Luca Francesconi im Gespräch mit Jana Beckmann.	25
HEINER MÜLLER, ZWISCHEN DEN WELTEN	
von Alexander Karschnia und Hans Thies-Lehmann	39
ÜBER QUARTETT	
von Heiner Müller.	53
ZEIG MIR DEINE WUNDE	
von Jana Beckmann	57
LUST, MACHT UND MORAL	
Auszug aus dem Gespräch von Elke Heinemann mit Barbara Vinken für das Radiofeature »Gefährliche Liebschaften II. Remix« (WDR/BR 2012)	65
ECHTE LIBERTINAGE GIBT ES NICHT MEHR	
Auszug aus dem Gespräch von Elke Heinemann mit Eva Illouz für das Radiofeature »Gefährliche Liebschaften II. Remix« (WDR/BR 2012)	71
DAS EUROPA DER FRAU	
aus »Die Hamletmaschine« von Heiner Müller	75
PRODUKTIONSFOTOS	77
SYNOPSIS	109
WE ARE PRISONERS OF OUR FEARS	
Interview with Luca Francesconi by Jana Beckmann.	111

Produktionsteam und Premierenbesetzung 120

Libretto 122

Impressum 141





STOP

EF G
Épületek
BCD
Épületek

STOP

STOP



HANDLUNG

13 »Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg«. Die Marquise de Merteuil und der Vicomte de Valmont sind die vielleicht letzten Menschen. Sie verbindet, was sie trennt: Vor langer Zeit waren sie ein Paar. Ihre Liebe ist der Kälte gewichen. Um über die Leere hinwegzutäuschen, spielen sie: der Einsatz sind sie selbst. Als Projektionsfläche ihrer Phantasien zwischen Lust, Macht und Gewalt, Unterdrückung, Erniedrigung und Verletzung überschreiten sie Grenzen ...

Merteuil ist verwundert, dass Valmont wieder Interesse an ihr zu haben scheint. Sie empfindet nichts mehr für ihn und behauptet, ihn nie wirklich geliebt, sondern nur zur Befriedigung ihrer eigenen Lust benutzt und Gefühle vorgetäuscht zu haben. Zynisch verspottet sie Valmont. Dieser berichtet Merteuil von seiner neuen Affäre, Madame de Tourvel, für die Merteuil tiefsten Hass empfindet, da der Präsident sie ihr vorgezogen und geheiratet hat. Als Valmont im Gegenzug Merteuil nach dem aktuellen Objekt ihrer Begierde fragt, beschreibt sie einen Mann, der im Vergleich zu Valmont entscheidend jünger und attraktiver sei. Merteuil schlägt Valmont vor, seine Zeit nicht mit der frommen und verheirateten Tourvel zu verschwenden und sich stattdessen ihrer jungen Nichte Volanges zu widmen. Aber Valmont bevorzugt, das Objekt seiner Begierde selbst zu bestimmen. Er ist bereit, das Mittel von Merteuils Rache an der Präsidentengattin zu werden.

Valmont und Merteuil finden in der Langeweile zusammen: »Vielleicht ein Krieg? Ein gutes Gift gegen die Langeweile der Verwüstung. Das Leben wird schneller, wenn das Sterben ein Schauspiel wird.« Die beiden beschließen Valmonts Verführung von Madame de Tourvel und der jungen Nichte Volanges als Rollenspiel.

Beim ersten Spiel übernimmt Merteuil die Rolle des Verführers Valmont, während ihr Valmont als Madame de Tourvel begegnet. Merteuil/Valmont versucht – mit dem rhetorischen Katalog eines selbsternannten Don Juans bestens vertraut –, Valmont/Tourvel von einem Verhältnis zu überzeugen. Valmont/Tourvel fühlt sich von dem Verführungsversuch beleidigt und weist sie verächtlich zurück. Doch Merteuil/Valmont bleibt hartnäckig und traut Valmont/Tourvel ein vermeintliches Geheimnis an: Er werde von Volanges bedrängt und könne den Reizen der jungen Nichte kaum widerstehen. Als er sie anfleht, sein schwaches Fleisch gegen die Angriffe der Weiblichkeit zu schützen, gibt Valmont/Tourvel nach. Noch ganz vom Spiel befangen, äußert Valmont euphorisch, er könne sich daran gewöhnen, eine Frau zu sein. Merteuil entgegnet ernüchtert: »Ich wollte, ich könnte es«.

14 Beim nächsten Spiel begibt sich Merteuil in die Rolle der jungen Nichte Volanges, während Valmont sich selbst spielt. Er weiß, dass er mit der Verführung von Merteuil/Volanges ein leichtes Spiel hat. Um den Verfall ihres jugendlichen Körpers zu verhindern, stilisiert er sich selbst als Retter und tötet sie. Daraufhin erwartet er von Merteuil die Bestrafung für seine geschmacklose Tat. Diese verkündet, dass auf die Tat ein »Damenopfer« folgen werde.

Beide übernehmen wieder die Rollen des ersten Spiels. Valmont/Tourvel wirft Merteuil/Valmont vor, ihr Leben ruiniert und sie getötet zu haben. Merteuil/Valmont zeigt sich geschmeichelt und reicht ihm ein Glas Wein, worauf Valmont/Tourvel ironisch sinniert, es sei gut eine Frau zu sein und kein Sieger. Merteuil, die den Wein wirklich vergiftet hat, sieht, wie Valmont/Tourvel vor ihren Augen stirbt. Noch in seinen letzten Worten bringt er höhnend zum Ausdruck, er hoffe, sein Spiel habe sie nicht gelangweilt, denn das wäre unverzeihlich. Merteuil bleibt allein zurück.

Diese Sklaverei der Körper.
Die Qual zu leben und nicht Gott zu sein.

DIE WELT IM SCHWEBE - ZUSTAND

BARBARA WYSOCKA
IM GESPRÄCH MIT JANA BECKMANN

JANA BECKMANN Die Verortung des Stücks »Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg« verweist auf einen paradoxen Zeitrahmen: Vor und zugleich nach der bürgerlichen Ordnung. Die Welt befindet sich in einem Schwebезustand zwischen Krise, Krieg und Katastrophe. Vergangenheit, Gegenwart und eine fiktive Zukunft werden miteinander verknüpft ...

BARBARA WYSOCKA Es gibt in »Quartett« zwei Themen, die sich gegenseitig verstärken: auf einer Seite die Welt im Prozess des Verfalls, die ökologischen und von Menschen verursachten Krisen, Kriege und Katastrophen, die alles zerstören und zunichte machen, und auf der anderen Seite die »Krankheit«, der Krebs als Metapher für dasjenige, was uns von innen zerfrisst. Diese zwei Themen bilden die Achse, auf der »Quartett« organisiert ist. Was mir Angst macht, ist das Zeitalter nach der bürgerlichen Ordnung, in dem Müller die Nicht-Handlung dieses Stückes spielen lässt, die letztendlich so aussieht wie unsere Welt: Die Brände an der Westküste der USA und das gegenwärtige Artensterben, mysteriöse Epidemien machen der Menschheit Angst, Populisten befinden sich an der Macht, die Luft ist so verschmutzt, das man in manchen Städten kaum atmen kann, die Eiskappen schmelzen – alles Visionen aus der apokalyptischen Literatur, nur sind sie real. Die Dystopie ist gegenwärtig, ich weiß nur nicht, wie lange wir noch so tun können, als ob wir einfach zur »normalen« Welt zurückkehren könnten. Wir befinden uns schon in der Zukunft. Eine andere Zukunft wird es vorerst nicht geben ...

J B Der Titel der Oper lautet »Quartett«: Zwei spielen vier. Was hat es damit auf sich? Welche besondere Rolle spielt für dich Merteuil?

B W Merteuil ist die zentrale Figur und Metapher der ganzen szenischen Welt. Sie ist eine Frau, die kollektive Stimmen der sich wiederholenden Mechanismen von Gewalt und Unterdrückung über die Zeiten hinweg in sich vereint. Sie sieht keine Zukunft für sich und lebt komplett in der Welt der Erinnerung. Dort begegnet sie Valmont – eine Begegnung als zynisches Spiel zwischen Lust und Macht, in dem die beiden zur gegenseitigen Projektionsfläche ihrer eigenen Wunden werden. Sie spielen sich gegenseitig und verkörpern die abwesende Madame de Tourvel und die Nichte Volanges.

J B Im Machtspiel der beiden geht es nicht um das Private, sondern um das Allgemeine. Als würde Müller zoomen und vom Detail ausgehend auf gesellschaftliche Zusammenhänge verweisen und so Querverbindungen ziehen: Ungleichheit, menschliche Kälte, Ausbeutung, Profitgier, Leere ...

B W Ja, genau. Und das entscheidende ist dabei, dass die zwei der Wirklichkeit nicht in die Augen schauen können, dass sie die letzten Menschen auf der Welt sind. Oder aber Valmont existiert nur in Merteuils Erinnerung. In diesem Fall existiert nur noch sie allein. Und sie tut so, als ob sich nichts verändert hätte und alles beim Alten geblieben wäre. Genauso wie wir der Realität nicht ins Auge sehen, wenn wir weiter in den Urlaub fliegen oder in der klassischen Musikwelt weiterhin um den Globus jetten, um Konzerte

zu geben. Wir wollen nicht wahrhaben, dass wir Teil des Mechanismus sind, der die Erde zerstört. Ich glaube, Müller zeigt uns, dass wir als Menschen gar nicht wahrnehmen können, dass eine neue Epoche angefangen hat. Wir machen alles, um am Gewohnten festzuhalten.

J B Die Sprache Heiner Müllers braucht Offenheit, um seine Wirkung zu entfalten. Hinzu kommt bei »Quartett« Zeit als ein zentrales Thema, nicht nur als übergeordneter Verlauf der Geschichte, sondern auch in Form surrealer Träume und Zerrbilder von Erinnerungen. Inwiefern spielt der Umgang mit Raum, Video und Tanz somit eine wesentliche Rolle der Inszenierung?

B W Die Arbeit mit unterschiedlichen Medien erlaubt uns, installativ mit den verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen des Stückes umzugehen: parallele Welten, Flashbacks als Momente der Erinnerung, traumhafte Sequenzen oder die Beschreibung verschiedener katastrophischer Zustände in der Welt außerhalb des Bunkers. Immer wieder gibt es Objekte und Körper, die aus dem Nichts erscheinen und auch wieder verschwinden. »Quartett« ist kein psychologisches Stück, das die Konflikte zwischen zwei Adligen untersucht. Es ist eine Metapher, welche die Summe bedeutender großer Metaphern des Theaters des Absurden bildet: das Rollenspiel aus Genets »Der Balkon«, die Zeitvertreibung in »Warten auf Godot« oder das Ende der Welt aus Becketts »Endspiel«. Es ist eine Dramaturgie, die durch und durch aus dem 20. Jahrhundert stammt und doch das 21. beschreibt.

J B Luca Francesconis »Quartett« nach Heiner Müller ist mit deiner Inszenierung nun erstmals in deutscher Sprache zu erleben. Was verändert das für dich?

B W Müllers Text ist eine komplexe Art des Umgangs mit Sprache, die man nicht so einfach in verschiedene Sprachen übersetzen kann, ohne dass etwas von seiner spezifischen Qualität verloren geht. Die Arbeit von Müller ergibt für mich nur Sinn im Original wie auch bei anderen großen Autoren und Autorinnen. »The Waste Land« in deutscher Sprache als »Das öde Land« zu lesen ist ein ähnliches Phänomen, um ein weiteres Beispiel zu geben, weil Eliot Teile original auf Deutsch geschrieben hat – man verliert die Vielsprachigkeit. Dasselbe geschieht auf Polnisch – es ergibt keinen Sinn, die großen romantischen Dichter wie Słowacki zu übersetzen, weil die Essenz dessen, was sie zu sagen haben, in der Wortwahl, in den Reimen und im Rhythmus liegt. Und das lässt sich, übertragen in eine andere Sprache, so nicht herstellen. Für mich ist es wirklich eine Erleichterung, Müller in der neuen Fassung von Luca Francesconi im Original zu hören. »Medeamaterial« von Pascal Dusapin, eine Oper nach Heiner Müller, die ich in Warschau inszeniert habe, nutzt den vollständigen Originaltext und setzt ihn musikalisch um – und das ist bei Müller die beste Vorgehensweise, glaube ich.

J B Als Vorlage für »Quartett« diente Heiner Müller der Skandalroman »Gefährliche Liebschaften« von Choderlos de Laclos. Marquise de Merteuil beschreibt hier die Ungleichheit der Geschlechter mit den Worten »Für die

Männer ist Verlieren nur ein Sieg weniger, während das Glück der Frauen darin bestehe, nicht zu verlieren ...«

B W Ich glaube, dass es Menschen früher Freude bereitet hat, zu sagen, »Frauen sind so, Männer sind so«, oder sich an Phrasen zu bedienen wie »die Waffen der Frau«. Mir scheinen diese Verallgemeinerungen sinnlos, auch weil wir heute mehr Geschlechter als nur zwei haben. Figuren wie Merteuil suchen Kraft und Souveränität im begrenzten Feld, welche die Gesellschaft für sie vorgesehen hat. Heute werden Frauen noch immer diskriminiert, das ist klar, aber wir suchen Stärke und Souveränität sowohl in den alten, vom Patriarchat definierten Rollen wie in der Mutter oder Liebhaberin, aber auch und vor allem außerhalb von ihnen: als Soldatinnen, Regisseurinnen, Fußballprofis oder Bundeskanzlerinnen.

Eine ergiebige Vorstellung:
das Museum unsrer Lieben.
Bilsäulen
unsrer verwesten Begierden.
Tote Träume, aufgereiht,
in Chronologie oder
nach dem Alphabet geordnet,
Frei von den Zufällen
des Fleisches, den Schrecken
der Verwandlung nicht
mehr ausgesetzt.

WIR SIND GEFANGENE UNSERER ÄNGSTE

LUCA FRANCESCONI
IM GESPRÄCH MIT JANA BECKMANN

»JANA BECKMANN «Quartett« ist an der Staatsoper Unter den Linden nun erstmals in Deutscher Sprache zu erleben. Was waren deine Gedanken auf die Anfrage, die englische Version an das Original anzupassen? Inwiefern hat die Übertragung ins Deutsche die Komposition beeinflusst?

LUCA FRANCESCONI Die erste Frage, die ich mir stellte, war: Wieso habe ich mich anfangs dazu entschieden, den Text ins Englische zu übertragen? Es wäre ein wenig seltsam, wenn ein ausländischer Komponist einen wichtigen italienischen Text vertonen und nach Italien kommen würde, um diesen dort zu präsentieren. Nun, ich nahm Englisch als »Koiné«, eine Art neutrale globale Sprache, die mir flexibler schien und mir helfen sollte, Müller in eine universelle Dimension, wie Shakespeare, zu übertragen. Eine Bedeutung, die ihm meiner Meinung nach zukommt. Natürlich ist sein Deutsch wunderbar und innovativ, aber ich riskierte, mich davon ablenken zu lassen. Ich brauchte mehr Abstand, um an diesem komplexen Text zu arbeiten. Dass das Stück schließlich in Berlin in deutscher Sprache zu erleben sein wird, ist für mich außergewöhnlich und einer der emotionalsten Aspekte der Neuinszenierung – nach einem langen Zyklus und einer langen Reise mit 85 Aufführungen von acht verschiedenen Produktionen überall auf der Welt – die Rückkehr zur Stadt Heiner Müllers. Die Arbeit an der deutschen Fassung war ein großer Aufwand, weil das Metrum und der Fluss der Musik ursprünglich nicht für die deutsche Sprache konzipiert war, sodass die Arbeit an dem Libretto für mich eine große Herausforderung bedeutete. Eine Sache, die ziemlich

überraschend war, ist der rhythmische Aspekt, denn es gibt im Deutschen viel mehr Pausen im Hinblick auf die Silben und Konsonanten, die Sprache ist fragmentierter. Im Deutschen realisierte ich, dass die rhythmische Kontur und die Aufteilung der Wörter dem Text eine eher analytische Eigenschaft verleihen. So wird der lyrische Bestandteil etwas weniger wichtig, wodurch Müllers Text an Bedeutung gewinnt.

J B Die Sprache Heiner Müllers hat den Vorzug, selbst schon musikalisch zu sein. Was ist die Herausforderung im Umgang mit dieser Vorlage für dich als Komponist?

L F Seit vielen Jahren bin ich ein großer Fan von Müller, ich glaube, ich habe fast alles von ihm gelesen. Ich habe auch seinen Text »Herzstück« für sechs A-cappella-Stimmen für die Neuen Vocalisten vertont. Das erste, was mich an seiner Arbeit fasziniert, ist die Dichte, die er in seiner polyphonen Art des Schreibens schafft und dennoch mit unglaublicher Souplesse und Beweglichkeit umgeht, was Brüche, schnelle Pausen und Sprünge von Bedeutungen und Sprache angeht, die einer der Gründe für die große theatrale Wirkung seiner Arbeit ist. Banales lineares Denken war seine Art sicher nicht. Ein anderer Aspekt ist sein unglaublich poetischer Gehalt, trotz der Härte, das Rauhe des Diskurses, die Art, wie er sein Thema adressiert und seine Gedanken aufzeigt, die auf eine positive Weise immer sehr brutal, sehr direkt ist – da gibt es keine Gnade, niemals, es geht ihm nie darum, zu gefallen. Es entstehen Bilder von großartiger Kraft und Anmut. Mit einer extrem fließenden

Sprache bringt er Gedanken auf den Punkt, so dass er viele verschiedene Dinge aufgreifen und in seine Arbeit integrieren kann wie z. B. Zitate, die ich nicht benutze. Aber bei Müller ist das etwas anderes: Geschichte oder einfach Erinnerung nehmen auf der Ebene, die ich gerne als »semantischen Druck« bezeichne, unterschiedliche Formen an. Man könnte auch die Definition »verschiedene Spannungsebenen innerhalb einer polyphonen Textur« verwenden, was mir lieber ist. Darüber hinaus ist der Kern natürlich die politische Analyse. Die Dimension und Rolle des Menschen in der Welt: wie er sagte, »dieser Raum zwischen Tier und Maschine«. »Quartett« ist ein sehr komplexer Text. Es könnte der Grund sein, warum nie jemand beschlossen hat, ihn für eine Oper zu verwenden. Im 20. Jahrhundert wurde sogar die Idee, eine Oper zu schreiben, zu Recht in Frage gestellt. Die Notwendigkeit und die Gründe der Musiksprache selbst wurden sehr tiefgehend hinterfragt, die Idee oder Möglichkeit von Narration auch. Daher wurde der gewaltvolle Einfluss auf ein anderes semantisches Universum – in diesem Fall das Wort – vermieden. Die Musiksprache selbst war und ist immer noch ein verzweifelter Konflikt, um zu überleben oder sogar eine eigene »Existenzberechtigung« zu finden. Wie hätte eine Konfrontation mit einem so komplexen Text möglich sein können, der voller Implikationen auf verschiedenen Ebenen, Doppeldeutigkeiten, Subtexten und Mehrdeutigkeiten ist? Wir können mit Sicherheit sagen, dass dies das Herz von »Quartett« ist! Wir sind heutige Zuschauer*innen des Dramas, das sich aus den Widersprüchen all dieser As-

pekte ergibt. Mehr noch, wir können sagen, dass dies der Kern des Theaters selbst ist. Wie Müller immer sagte, liebte er das Theater, weil es ihm ermöglichte, entgegengesetzte Aussagen auf die Bühne zu bringen und rücksichtslos Kräfte freizusetzen, ohne moralisch oder ideologisch gezwungen zu sein, für die eine oder andere Seite Partei zu ergreifen. Dies enthüllt und setzt riesige Energien frei. Natürlich ist die Metapher des Theaters ein Spiegel menschlicher Ambiguität. Wie wir wissen, ist dies auch Shakespeares Vermächtnis.

J B Im Umgang mit der Sprache bleibst du sehr nah am Original. Wie bist du bei der Aufteilung des Textes vorgegangen?

L F Seit mindestens 20 Jahren gestalte ich die Libretti selbst. In jedem Fall ist die erste Regel, die ich mir auferlege: Worte werden nicht geändert. Ich kann streichen, Worte verschieben, ich kann ihre Struktur aus musikalischen Gründen bearbeiten, damit ein produktives Zusammenspiel mit dem musikalischen Gedanken entsteht, aber ich verbiete mir, ein einziges Wort des Originals zu verändern. Das wäre anmaßend.

J B In welchem Verhältnis steht die Musik zum Text und der Dramaturgie von »Quartett«?

L F Als ich »Quartett« vor vielen Jahren las, musste ich es ungefähr fünf Mal lesen, bevor ich begann, etwas zu verstehen. Als mich Stéphane Lissner von der Scala anrief und mir eine Oper vorschlug, dachte ich an »Quartett«. Zugleich

fragte ich mich: »Bist du verrückt?« Wenn man an die Scala denkt, stellt man sich möglicherweise Elefanten und Pyramiden oder tränenreiche Traviatas vor. Ich war mir dieses Problems absolut bewusst, also habe ich versucht, eine Dramaturgie zu schaffen, die sich Schritt für Schritt gemeinsam mit der Richtung der Musik entwickelt, die im Kompositionsprozess entstand. Das ist die Hauptsache. Eine Dramaturgie zu finden, die in Bezug auf die musikalischen Anforderungen neu ist, aber den Text nicht berührt. Und die dem musikalischen Denken folgt, nicht einer »Geschichte«. Sie muss ganz und gar nicht linear sein, kann anhalten, die Richtung ändern, sich auf einer anderen Ebene weiterbewegen. Da es schwierig ist, mit dieser nichtlinearen Erfahrung und dem Text umzugehen, habe ich beschlossen, eine zusätzliche visuelle Dramaturgie oder besser eine »Raumdramaturgie« zu entwickeln. Raum und visuelle Mittel wirken als unterstützende Parameter. Elektronik, Farbe, Licht, Entfernung, Distanz, Geräusch, Lautstärke, Qualität der Quellen. Und natürlich »Semantischer Druck«, als Parameter der Wahrnehmung, den wir nicht unterschätzen sollten.

Es gibt drei »Räume«. Der erste ist das **DRINNEN**. Das Paar ist in einem Bunker, einer Box, in einem Salon eingesperrt. Es ist die falsche, klaustrophobische Intimität eines Terrariums, in dem wir glauben, dass vier Wände ausreichen, um uns vor der Welt zu schützen. Und wir bemerken nicht, dass der Boden unter unseren Füßen einstürzt. Der zweite Raum ist das **DRAUSSEN**. Etwas größer als der vorherige, involviert auch die Bühne um sie herum. Ich nenne es »Träume«. Eine men-

tale Projektion. Ich habe für jede der Figuren einige Bilder herausgefiltert, in denen sie Gefühle zeigen, hauptsächlich Angst oder Erinnerungen. Es ist der Ort, an dem sie die sonst verborgenen, fragilen Züge von Menschlichkeit zulassen. Das ist normalerweise abwesend in ihrer Beziehung, bewusst verdrängt zugunsten einer grausamen Rationalität. Die dritte Dimension ist das **AUSSERHALB**. Es kann das Leben selbst sein, die Natur, Gott, was wir wollen. Der Klang des großen Orchesters und Chores dringt von überall her durch die Wände. Wir fühlen uns klein und bedroht im Publikum, während das Betrachten von Merteuil und Valmont im Bunker eine Komfortzone oder sogar eine Art Peepshow war. Der Wechsel zwischen diesen Räumen bietet einen Schlüssel und eine Art dramatische Spannung in einem Spiel der Spiegelungen.

J B Welche Rolle spielt die Begegnung des aufgenommenen Orchesters und Chores neben einem Live-Orchester?

L F Vor der Uraufführung 2011 an der Scala war ich sehr fasziniert von der Idee, das Orchester hinter dem Vorhang zu haben, auf der Bühne, aber dahinter, sichtbar erst am Ende. Im laufenden Opernbetrieb zeigte es sich als unmöglich: Irgendwann entschied ich, nach oben in den siebten Stock zu gehen, wo es einen riesigen Proberaum gibt, und das Orchester dort mit einem zweiten Dirigenten aufzustellen. **IRCAM** war da, zum Glück. Sie haben das ganze Orchester und den Chor mikrofoniert, um es im Saal hörbar zu machen. Später haben wir entschieden, alles

für die Zukunft aufzunehmen. In Zusammenarbeit mit der Scala kamen wir zu einer Einigung und haben die Inszenierung mit einer riesigen Postproduktion durchgeführt. Aber die Idee ist weiterhin das »**AUSSEN**« und niemand konnte jemals sagen ob es real ist, weil es unsichtbar ist. Es funktioniert sehr gut und ist einfach.

J B Wofür steht das Stück, wenn du an »Quartett« als Metapher denkst? »Quartett« als Metapher für die Leere der westlichen Zivilisation?

L F Das größte Problem, mit dem wir heute leben, ist die totale Fragmentierung der Erfahrung, die absichtlich von einem System kanalisiert wird, das die Massen manipuliert. Ein System der Macht, wirtschaftlich und politisch, das nur einen Gott hat: Profit. Die Fragmentierung der Sprache verhindert, dass Menschen Meinungen austauschen oder sogar eine persönliche Meinung bilden, und genau das möchte dieses System. Das Ziel sind nicht-denkende Individuen, vereinzelte Roboter, die nur genau das tun, worum sie gebeten werden. Das Privileg und die Macht der älteren westlichen Kultur, die vorgab, **DIE KULTUR** zu sein, ist seit langer Zeit verschwunden. Die Bedeutung der Bedeutung wurde seit dem neunzehnten und während des gesamten zwanzigsten Jahrhunderts in Frage gestellt. Aber heute umso weniger darf dies jemanden daran hindern, ein Wort zu ergreifen, ein Zeichen dafür, die Menschheit mit anderen Menschen zu teilen. Die große Lehre von »Quartett« ist dies in meinen Augen: Eine sehr rohe und physische Metapher westlicher »Hybris«.

Merteuil sagt: »Die Qual zu leben und nicht Gott zu sein«. Eine westliche Annahme, die Welt mit der Rationalisierung, d. h. mit der Beschreibung der Welt erklären zu können.

Wir leben also in einer Art Fotokopiewelt zweiten, dritten Grades, in der die Menschen glauben, die unterschiedlichsten Erfahrungen über das Internet oder das Fernsehen zu machen, aber tatsächlich verlassen sie ihre Couch nicht einmal für ein Gespräch mit einem Nachbarn. Sie denken wahrscheinlich, zu leben. Müller war das sehr bewusst, er erlebte persönlich alle großen Tragödien des 20. Jahrhunderts. Dieses Hauptanliegen von ihm, denke ich, taucht in all seinen Stücken auf, »Philoktet«, »Hamletmaschine«, »Herzstück«. Das Bewusstsein für die verrückte Reise der westlichen Lokomotive, die mit voller Geschwindigkeit auf eine Mauer oder einen Berg zufährt, aber niemand kann sie aufhalten. Dies ist die Metapher der westlichen Situation, diese Besessenheit, alles mit Rationalität zu kontrollieren und dabei die Verbindung von Körper und Geist aufzuheben, Gefühle abzuschaffen.

J B Wie würdest du die Hauptthemen von »Quartett« beschreiben?

L F Das Delirium, die Verbindung mit der Natur zu trennen. Und das ist ein Hauptthema, ein Hauptproblem, das wir alle heute erfahren. Die Trennung von Gehirn und Körper.

Da Vinci's Bild des Menschen kommt mir in die Gedanken, der Mann im Kreis mit ausgestreckten Armen und Beinen. Das wäre natürlich eine humanistische Sichtweise, aber es ist etwas, das wir

verloren haben. Wir sollten verstehen, warum, und versuchen, diese Verbindung wieder herzustellen. Valmont und Merteuil sind ein perfektes Beispiel für die hoch entwickelte Gesellschaft, zu der wir gehören. Zu reich, gelangweilt, Geld und Zeit mit sinnlosen Dingen verschwendend.

Ungeachtet und auf Kosten all der anderen Menschen, einschließlich derer, die sterben, um uns zu ermöglichen, mit diesem unglaublichen Lebensstandard, umgeben von unnützen Dingen und Gegenständen, fortzufahren. Es geht also um die vollständige Verdinglichung des Lebens, es gibt keine spirituelle Dimension, kein Denken. Eine Art hypertrophe, bulimische Gegenwart. Alles hat seinen Preis, alles ist käuflich und verkäuflich, Gegenstände, Menschen, sogar Liebe – oder zumindest denkt man, sie sei käuflich. Ein Freund von mir sagt: es ist nicht Berlusconi selbst, der zu mir spricht, aber der Berlusconi in mir ... Was die totale Abwesenheit von Empathie, Solidarität oder Menschlichkeit bedeutet, eine totale Selbstbezogenheit, die der Hauptkompass der westlichen sogenannten Zivilisation ist. Selbst in der Intimität eines Paares, wo man erwarten würde, willkommen und beschützt und mit Glück sogar geliebt zu werden, gibt es keinen Platz für Empathie. Derselbe Krieg und die Aggression gehen weiter, die man überall sonst findet, in dieser Art von Hyper-Turbo-Kapitalismus. Selbst in diesem speziellen Fall von »Quartett« werden wir Teil eines unangenehmen privaten Kriegs, ein Spiel mit Maskierungen, ein Spiel der Spiegelungen, ein verstecktes Spiel, in dem versucht wird, den anderen zu schlagen. Ich schätze, die letzte Aussage Müllers lautet: Wir glauben, dass

die vier Wände uns schützen können. Sogar vor der Welt, das ist eine totale Illusion. Der Boden dieses kleinen klaustrophobischen Raums öffnet also ein weiteres Feld. Und diese verzogene Brut gibt vor, alles unter Kontrolle zu haben, von ihren Gehirnen Gebrauch zu machen, während sie sich immer weiter von der Natur entfernen.

J B Du meinst, wir sind also Gefangene unserer eigenen Ängste?

L F Wir sind Gefangene, und der erste Schritt ist, das zu verstehen. Der zweite Schritt bedeutet, es abzuwehren und Widerstand zu leisten. Es ist so schwer für jeden, sich heutzutage eine eigene Meinung über etwas zu bilden, egal wie groß oder klein. Und das wäre schonmal eine großartige Errungenschaft, die eigene kleine Dosis an Gedankenfreiheit zu bewahren, die sie komplett zu zerstören versuchen. Wir sind Sklaven des Systems und somit sind wir Gefangene. Wenn wir es akzeptieren. Trotzdem konnte ich die allerletzten Worte von Müllers »Quartett«, wenn Merteuil allein ist und ihn umgebracht hat, nicht so übernehmen. Ich denke Müllers Statement ist: »Wenn eine Spezies die Hälfte der eigenen Gattung auslöscht und so die Kontinuität verhindert, dann ist sie bereit zu verschwinden.« Deshalb sagt Merteuil: »Endlich sind wir allein, Krebs mein Geliebter.«

Ich konnte das so nicht machen, ich bin damit nicht einverstanden. Ich lebe immer noch und ich möchte die Option haben, gegen diese Sklaverei Widerstand zu leisten. So kommt dieser Teil nur im Chor als musikalisches Material vor, ohne

dass man ihn versteht. Stattdessen verwende ich die Zeilen der »Hamletmaschine«, wo Ophelia sich gegen die zeitenüberdauernde Gewalt auflehnt und die Werkzeuge ihrer Gefangenschaft zertrümmert: ihr Heim, den Stuhl, den Tisch, das Bett, wo sie von Männern benutzt wurde. Sie nimmt die Uhr aus ihrer Brust, die ihr Herz war, und geht in ihrem eigenen Blut gekleidet nach draußen. Das ist wie ein mysteriöses Ritual, aber ein lebensbejahendes Zeichen: Sie geht hinaus und verlässt die Situation. So entschied ich mich, diese Passage zu verwenden und sie ans Ende zu stellen, mit dem Hinweis, dass Merteuil wie Ophelia handelt. Das war mein Weg, die Operenden zu lassen.

Das Leben wird schneller,
wenn das Sterben ein Schauspiel wird.

HEINER MÜLLER, ZWISCHEN DEN WELTEN

TEXT VON ALEXANDER KARSCHNIA
UND HANS THIES-LEHMANN

Auf dem Weg zum Weltruhm als Dramatiker ist Müller zu einem Wanderer zwischen den Welten geworden. Seine Erfahrung als Ost-Westpendler hat er als Zeitreise beschrieben: »Wenn ich vom Übergang Friedrichstraße zum Bahnhof Zoo in Westberlin fahre, fühle ich einen großen Unterschied von Zivilisationen, von Epochen, von Zeit. Es gibt da verschiedene Zeitebenen, verschiedene Zeit-Räume. Man fährt da wirklich durch eine Zeitmauer.« Seit Mitte der Siebziger Jahre hat er eine Existenz zwischen Ost und West gelebt. Dieser biographische Umstand ist von Belang für das Verständnis des Werks. Etwa im gleichen Moment, als er sich aus der Fessel der alten Dramaturgie – auch der von Brecht herkommenden – emanzipiert (ohne jedoch ihre politischen und gedanklichen Implikationen aufzugeben), ist sein Dasein nicht mehr das eines klassischen DDR-Autors.

Zugleich wurde er selbst, nicht zuletzt durch sein persönliches Charisma, in vielen Ländern durch Besuche, Aufführungen, Seminare und Workshops zu jemandem, der Orientierung bot – ein kleines Wunder für einen Autor, Denker und politischen Menschen, der so sehr wie Müller jede Ordnung, jede Sicherheit dekonstruiert hat. In den achtziger Jahren wurde Müller nicht nur eine Pop-Ikone und Kultfigur, sondern Weltautor, dessen Platz überall und nirgends war, der von keiner Macht haftbar gemacht werden konnte und der jedem ihm zugewiesenen Machtort floh. Müllers Ort als Autor scheint die Grenze gewesen zu sein, die nicht nur Deutschland, sondern die ganze Welt für die Zeit von einer Generation in zwei Lager gespalten hatte. Seit seinen Antike-Bearbeitungen hatte ihm diese Position ein Auskommen als Schriftsteller in der DDR gesichert: »Irgendwann konnte ich vom Schreiben leben, hauptsächlich durch die Situation, dass es zwei deutsche Staaten gab. Ich wurde in dem anderen gespielt und deswegen konnte ich in dem, in dem ich lebe, davon leben, dass ich schreibe und so. Das ist das Problem der gegenseitigen Kulturpolitik.«

Was macht das Spezifische von Müllers Werk aus, das es ihm erlaubt hätte, auch von sich zu sagen: »Mein Lebenslauf ist Brückenbau«, obwohl er doch so an Konflikt und unüberbrückbaren Oppositionen interessiert war? Es vermittelt in der Tat auf mehreren Ebenen normalerweise strikt Geschiedenes: Müller war ein Ost-Autor im Sinne seines mindestens marxistisch inspirierten politischen Denkens, aber zugleich einer, dessen ästhetische Bewusstheit und souveräne Handhabung verschiedener literarischer Formen es schon bald verboten, ihn in den »sozialistischen Realismus« einzusortieren. Auf der anderen Seite wurde er seit »Die Hamletmaschine« ein Autor, den man nicht zufällig zu einer internationalen Diskussion über Postmoderne eingeladen hat. Doch im Unterschied zu dem explizit »Postmodernen« blieb sein Theater und Schreiben einem aufklärerisch-modernistischen Projekt immer verbunden. Eine Existenz zwischen den Welten war Müller aber noch in anderer Hinsicht. Es fällt beispielsweise schwer, einen anderen Autor zu benennen, der sich zugleich von Genet, Eliot, Kafka und auch von Alexander Bek, Scholochow und Anna Seghers inspirieren ließ, beide »Linien« als seine Tradition anerkannt hat. Und kaum ein anderer explizit politischer Autor wäre zu nennen, der zugleich so offensiv und mit buchstäblich unzähligen Zitaten, Anspielungen, Bearbeitungen, Übersetzungen und Variationen sich, scheinbar, ästhetizistisch, im Kosmos der Literatur situiert hat. Das wurde noch einmal besonders auffällig bei dem fortdauernden Rekurs auf die Antike: als Spiegelung in antiken Figuren, Traditionen, Dichtern und als Projektion der Gegenwart in die antike Welt. Zwischen den Welten stand Müller auch mit den mehr impliziten politischen Setzungen und Dekonstruktionen in seinen Texten und erst recht mit seinen öffentlich geäußerten politischen Ansichten und Statements. Im Westen hielt er planmäßig die DDR hoch, dort wiederum riskierte er fortwährend Veröffentlichungsverbot, wurde auch faktisch jahrzehntelang marginalisiert.

Kein Ort, nirgends. Müllers Schreiben ist zutiefst affiziert von dem, was deutsche Katastrophe heißt – es ist ein Stück Aufarbeitung des Faschismus, aber das Thema der Shoah vermeidet er direkt zu behandeln. Genau dieses Begehren der Kante, der zweideutigen Wege macht das Interesse seines Werks aus und es liegt auf der Hand, dass dessen Qualität von der mentalen und faktischen Situation des »Mauerspringens« nicht abzulösen ist. Man kann noch erwähnen, dass eben dieses »Zwischen« nicht nur östliche Staatssicherheit auf den Plan rief, sondern ebenso selbsternannte westliche Ideologepolizisten, die die Werke eines Autors nur als Fortsetzung von Statements zu lesen vermögen, sodass er sich in der immerhin originellen Lage befand, zugleich als Stalinist und Spengler-Anhänger, als Apologet des RAF-Terrors und der Neonazis denunziert zu werden. Interessant ist diese doppelte, fast unheimliche Parallele bei der ansonsten ganz unterschiedlichen Rezeption in der DDR und im Westen, zumal der BRD, die sich trifft in einer Anerkennung fast wider Willen (keiner schreibt wie er) und in der gleichen heftigen Ablehnung, wenn z. B. SED und CSU sich unisono über Müllers düsteres Preußen-Bild beschweren konnten. In diesem Sinn wird er durch sein starkes Interesse an der RAF, an Terrorismus, Ulrike Meinhof ebenso wie an der Manson-Bande, die Sharon Tate und andere umgebracht hat, zur Cassandra der westlichen Welt, während ihn zuvor in der DDR der Vorwurf des Geschichtspessimismus erledigen sollte. Der Ruhm des Wanderers zwischen den Welten beginnt bezeichnenderweise weder in Ost- noch in Westdeutschland, sondern auf dem Umweg über das westliche Ausland. Es sind linke Germanisten in den USA, die in gewisser Weise am Beginn von Müllers internationaler Anerkennung stehen. Doch befördert sein erster USA-Aufenthalt 1975 nicht nur seine internationale Rezeption, sondern bringt durch das Naturerlebnis einen neuen Impuls für seine Kunst. Der USA-Besuch eröffnet ihm den Horizont einer

Landschaft jenseits des Menschen, ohne die »Die Hamletmaschine« wohl so nicht geschrieben worden wäre. Er wird nun endgültig zur Person zwischen den Welten, weil er in beiden Stoff für seinen Hunger auf Bilder findet, zugleich für seine »Altgier« (in Europa) und für seinen Wunsch nach dem Verlust der Zeit (in den USA).

43

Ein anderer bedeutender Faktor neben der Rezeption in den Vereinigten Staaten wird Frankreich: Jean Jourdeheils Inszenierungen von »Die Hamletmaschine« 1979 und »Mauser« in St. Denis machen Müller dem europäischen Publikum bekannt. Und die Publikation bei den Éditions de Minuit ermöglicht es in Frankreich früher als in Deutschland, Müller nicht auf den DDR-Diskurs nach Brecht einzuengen. Müllers Blick auf die Geschichte ist der Blick des Archäologen auf das Geschichtete: Sein Blick bohrt sich durch die verschiedenen Schichten, bis die unterschiedlichen Zeiten miteinander kommunizieren. Es ist ein schräger Blick auf die Verkettung historischer Ereignisse, der versteckte Kontinuitäten und ungewöhnliche Konstellationen wahrnimmt, die aus der Betrachtung offizieller Geschichtsschreibung von Ost und West herausfallen. Den Geschichtsverlauf anhand solcher Zickzack- und Bruchlinien zwischen den ideologischen Lagern zu lesen kennzeichnet Müllers Sichtweise. Müllers fragwürdiger Ruf in linken wie in rechten Kreisen, in Ost und West, stammt von solchen Äußerungen, die als politische Aussagen durchaus gefährlich sind und unterschiedliche apologetische Argumentationsmuster beliefern können. Doch Apologie war Müllers Sache nicht, und seine Sätze sollten auch nicht umstandslos als politische Aussagen gelesen werden, sondern als Literatur. Jeder, der diese Sätze in die Sprache des historisch-politischen Diskurses wörtlich übersetzt, verfehlt ihre Qualität, die sie im Rahmen von Müllers Ästhetik als einer Ästhetik der Erinnerung haben. Deren Anliegen ist es, durch die Konfrontation von verschiedenen Zeiten und

Ideologien das blitzhafte Auftauchen einer verschwundenen Erinnerung zu ermöglichen. Die Wellen der Empörung hatten sich mangels nachfolgender »Enthüllungen« bald wieder gelegt, doch es war offenkundig, dass Müller unter dem Anschlag auf seine persönliche und öffentliche Existenz besonders litt. Abgesehen von diesen heute in Vergessenheit geratenen Skandalisierungen bleibt es ein denkwürdiges Faktum der deutschen Gesellschaftsgeschichte, dass Müller – ein Autor, der in beiden Teilen Deutschlands, gelinde gesagt, umstritten und schon gar kein Publikumsbeliebling war – in der krisenhaften Zeit der Wende plötzlich eine sonderbare Achtung auf allen Seiten genoss, als allbekannter Prophet und Berater, Analytiker und Witzbold, helllichtiger Zyniker und abgeklärter Weiser. Seinen Welt- ruhm und schon seine öffentliche Wahrnehmbarkeit als Autor verdankte Müller wesentlich auch seiner Rückkehr ans Theater 1970, nach langen Jahren der Marginalisierung in der DDR. Für seine dichterische Produktivität war diese Rückkehr in die Öffentlichkeit von entscheidender Bedeutung. »Ich verdanke ihm mehr, als die Öffentlichkeit angeht.« Mit diesen Worten beginnt Müllers Nachruf auf einen väterlichen Freund, den Komponisten Paul Dessau. Während des Tribunals in der Schriftstellervereinigung, der sogenannten »Umsiedlerin-Affäre« (1961), hatte Dessau zu den wenigen gehört, die ihm beistanden. In den schwierigen Jahren danach wurden Müller und seine damalige Frau Inge von Dessau und seiner Frau Ruth Berghaus durch Geldgeschenke unterstützt. Auch, dass Müller am 9.7.1970 seine dritte Frau Ginka Tscholakowa in Sofia heiraten konnte, verdankte er Dessaus Vermittlung, und seine erste feste Anstellung am Theater nach dem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband setzte Berghaus durch. So wurde das Jahr 1970 ein echtes Wendejahr in Müllers Laufbahn, als Berghaus die Leitung des Berliner Ensembles von Helene Weigel übernahm, um aus dem Brecht-Mausoleum wieder ein Autorentheater zu machen:

44

»Die Berghaus kam zu mir, assistiert von Paul Dessau, und sagte: ›Ich brauche dich da und du wirst am BE arbeiten.‹ Also sie brauchte mich als Dramaturgen, das heißt eigentlich sie brauchte jemanden, der sie berät. Ich war sogenannter künstlerischer Mitarbeiter und Berater in allen Lebenslagen.« So gelangte Müller nach Jahren an den Ort, der ihn nach Berlin gelockt hatte: das Theater am Schiffbauerdamm, das Brecht-Ensemble. Es ist, auch als Gegenstand der Kritik, Müllers Fixpunkt geblieben. In den Jahren der Bühnenabstinenz (1961–1972), in denen der Autor Müller unter Pseudonym als Übersetzer oder Dramaturg zu arbeiten gezwungen war, versuchten im Hintergrund verschiedene Menschen ihm zu helfen und ihn als Autor durchzusetzen: Journalisten, vor allem in »Theater der Zeit«, im Theaterverband, dem Henschel-Verlag, sogar aus dem Ministerium.

Es ist kein Zufall, dass Müller als Autor an den Orten Erfolg hatte, an denen unorthodoxe Brechtschüler das Sagen hatten: Das waren von 1970 bis 1977 das Berliner Ensemble unter Ruth Berghaus und von 1974 bis 1982 die Volksbühne unter Benno Benson. Für Müller trug die »zweite große Theaterpoche« der DDR die Signatur des zweiten BB, Benno Besson, seinen Weggang betrachtete er als »offene Wunde, verdankt einer feigen Kulturpolitik, feig gegen die Probleme der eigenen Gesellschaft und gegen die Gruftwächter des großen Brecht«. Doch war seine Rückkehr zum Theater zunächst geprägt von dem Wunsch, wieder eigene Stücke zu schreiben: »kein neues Theater mit alten Stücken«. Was Müller damals in der Inszenierungsweise von Berghaus fand, war dieselbe Klarheit, die ihn später in den Arbeiten von Wilson oder Forsythe faszinierte. Die Übereinstimmung mit Berghaus in ästhetischen Fragen drückt sich in Müllers programmatischem Text »Sechs Punkte zur Oper« aus, den er nach ihrer ersten gemeinsamen Arbeit, die Inszenierung von Dessaus Oper »Lanzelot« (1969), verfasste. Der erste Punkt streift die ästhetische

Grundsatzfrage nach dem Realismus. Müller/Berghaus müssen sich denselben Kämpfen stellen wie Brecht/Dessau in den fünfziger Jahren: Realismus wird mit Naturalismus gleichgesetzt, jede Betonung des Eigensinns des Ästhetischen wird als Formalismus gebrandmarkt. Müller dagegen besteht darauf: »Realismus, auf dem Theater wie in allen Künsten, ist Übersetzung von Realität in eine andere Form.« Dabei lag Brechts Theaterinnovation ja vor allem darin, das Theater als Zeichensystem zu begreifen.

Sprachtheoretiker wie Roland Barthes haben, als das Berliner Ensemble in den fünfziger Jahren ein Gastspiel in Paris hatte, das revolutionäre Potential von Brechts »écriture scénique« sofort erkannt und auch den Bezug zu außereuropäischen Theaterformen wie denen Japans. Der Autor Müller war diesem Zug in Brechts Theater näher als die Meisterschüler Brechts. So war es nur folgerichtig, dass Müller in diesen Jahren, in denen er sich von der vorherrschenden reduzierten Brecht-Tradierung absetzte, auf die Stücke von William Shakespeare zurückgriff, mit denen Brechts Meisterschüler kaum zu Rande kamen. Seinen ersten Punkt zur Oper entsprechend verfasste Müller »Mauser« (1970) als dritten und letzten Versuch, Brechts Lehrstücke fortzuschreiben. Es war kein guter Start für sein Leben als Hausautor am neuen Berliner Ensemble, es wurde zu dem einzigen Stück, für das ein explizites schriftliches Verbot in der DDR vorlag. Die erste Inszenierung fand 1975 in den USA statt. Dass Müller überhaupt so schnell »rehabilitiert« wurde nach »Mauser« und »Macbeth« verdankte er vor allem Berghaus' Inszenierung von »Zement« (1973). Zwar hat es Anfang der siebziger Jahre mit der Ablösung Ulbrichts durch Honecker eine sogenannte »Tauwetter«-Periode gegeben, doch bedurfte es Müller zufolge der Berghaus, die ihr Schicksal als Intendantin mit der Inszenierung von Müllers Stück verband, um diese neuen Freiräume auch zu nutzen. Dass ausgerechnet Müllers sowjetisches Stück sei-

nen Durchbruch im Westen als Theater-Autor begründet hat, ist charakteristisch für seine Existenz als Dramatiker zwischen den Welten. Der Erfolg von »Zement« ist auch ein Beleg für Müllers Existenz zwischen den Theater-Welten: Er beliefert große repräsentative Staatstheater des Westens mit einem Stoff, den sie aus inhaltlichen Gründen am liebsten nicht auf dem Spielplan hätten, der aber so gut geschrieben ist, dass man nicht auf ihn verzichten will, während man im Osten die freiere Form nur aufgrund des Inhalts zu akzeptieren bereit ist ... So wird spätestens ab Mitte der siebziger Jahre, nach »Die Schlacht« und »Die Hamletmaschine«, Müller endgültig zur paradoxen Erscheinung eines modernen Postmodernen, traditionsbewussten Avantgardisten, formalistischen Realisten. Ost- und Westdeutschland überboten sich in Ehrungen. Hatte Müller aus opportunistischen Gründen 1971 noch den Förderpreis zum Lessing-Preis des Hamburger Senats abgelehnt (1975 erhielt er dann den Lessing-Preis der DDR), war die Verleihung des Mühlheimer Dramatikerpreises 1979 noch von einem Skandal begleitet, ging die Übergabe des Büchner-Preises 1985 so reibungslos über die Bühne, dass einzig die Erwähnung des Namen Ulrike Meinhof als »Schwester Woyzecks« und »Braut Kleists« das West-Publikum provozieren konnte ... Die Annahme eines westdeutschen Literaturpreises war für die DDR ein Affront: »Das sind zwei Welten in irgendeiner Weise.« Die Überreichung des Nationalpreises Erster Klasse der DDR ein Jahr später empfand Müller als »Friedensangebot« des Staates: »Ein Jahr später war ich der meistgespielte Autor der DDR.« Ab 1988 brachte er selbst bisher verbotene/»unspielbare« Texte als Regisseur am Deutschen Theater auf die Bühne (»Lohndrucker« 1988, »Die Hamletmaschine« 1990, »Mauser« 1991). Der Widerstand durch den Staat schwand schon vor dem Zusammenbruch: 1984 wurde Müller in die Akademie der Künste aufgenommen, 1988 auch wieder in den Schriftstellerverband. In den neunziger

Jahren schien Müller zwischen den Welten zerrissen zu werden. Die Zeit nach dem Anschluss der DDR stand im Zeichen seines Engagements in den Institutionen, als Kampf gegen die totale Verdrängung der einen zugunsten der anderen Welt. 1990 wurde er zum Präsidenten der Akademie der Künste gewählt, ab 1992 war er Direktoriumsmitglied des Berliner Ensembles, ab 1995 künstlerischer Leiter. Künstlerisch trat er vor allem als Regisseur und als Lyriker hervor. Außerdem entwickelte er die Kunst des Interviews zu seiner eigenen Performance. In seinen öffentlichen Auftritten und in seinen Gedichten, die in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen, machte er sein schleichendes Sterben öffentlich, entsprechend einem Leitmotiv seiner Arbeit: »Was zählt ist das Beispiel, der Tod bedeutet nichts.«



HEINER MÜLLER

Auf Sie ist zu lange
kein Regen gefallen,
wann haben Sie zuletzt
in den Spiegel gesehn,
Freundin meiner Seele.
Mich treibt der Wind
zu neuen Himmeln (...)
Was soll mir ein Wild
ohne Wollust der Hetze.
Ohne den Angstschweiß,
den erstickenden Atem,
den weißverdrehten Blick...
Der Rest ist Verdauung.

ÜBER QUARTETT

TEXT VON HEINER MÜLLER

Kunst hat und braucht eine blutige Wurzel. Das Einverständnis mit dem Schrecken, mit dem Terror gehört zur Beschreibung. Das ist der Fall bei »Gefährliche Liebschaften«. Laclos erklärte sich immer für einen Moralisten, der all diese Abgründe beschreibt, um die Menschheit davor zu warnen. Das war aber nur die moralische Attitüde eines an den Finsternissen der Seele heftig interessierten Autors. Bei De Sade war es genauso, seine Attitüde war auch die des Moralisten, des Aufklärers.

54

Quartett ist ein Reflex auf das Problem des Terrorismus, mit einem Stoff, mit einem Material, das oberflächlich nichts damit zu tun hat. Die Vorlage, Laclos' »Gefährliche Liebschaften«, habe ich nie ganz gelesen. Meine wesentliche Quelle war das Vorwort von Heinrich Mann zu seiner Übersetzung. Das Hauptproblem beim Schreiben von »Quartett« war, eine Dramaturgie zu finden für den Briefroman, und das ging schließlich nur über das Spiel, zwei spielen vier ...

Ich saß da in einer Villa bei Rom im obersten Stock. Angefangen hatte ich vorher schon, aber das letzte Drittel oder die zweite Hälfte ist da geschrieben worden, zum ersten Mal auf einer elektrischen Schreibmaschine. Das hatte Folgen für den Text. Er ist mehr ein Uhrwerk als andere Texte vorher. In den unteren Räumen wohnte meine Frau mit einem anderen Mann, der heftig in sie verliebt war. Sicher ging davon eine Energie aus. Ich hatte ein kleines Radio bei mir, im dritten Programm lief gerade eine Schubert-Serie. Und ich erinnerte mich an ein Lied, das da in der Nacht besonders eindrucksvoll war, aus der »Schönen Müllerin«, wo der Bach den Knaben zum Selbstmord einlädt. »Und die Sterne da oben, wie sind sie so weit.«



ZEIG MIR DEINE WUNDE

TEXT VON JANA BECKMANN

»Ich glaube schon, dass wir in einer Zwischenzeit leben. Wann immer eine wirkliche Krise da ist. Die bewusste Wahrnehmung vom Ablauf der Zeit hält niemand aus – also muss Zeit »totgeschlagen« und das heißt nicht weniger als: Todesangst verdrängt werden.«

HEINER MÜLLER

In einem »Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg« verortet Heiner Müller sein Schauspiel »Quartett«: Die Welt im Schwebezustand. Eine bürgerliche Ordnung existiert noch nicht oder nicht mehr. Phänomene, bei denen der Unterschied von Opfer und Täter aufgehoben sind, interessierten Müller. Die Inszenierung seines Stückes »Fatzer« inspirierte ihn zur Zusammenführung der Themenkomplexe Terrorismus und Liebe als ein Feld der Gewalt und des Geschlechterkrieges, welches die Frage von Geschlechtsidentitäten, Rollenzuschreibungen und die Sehnsucht nach Geschlechtertausch zum Thema macht.

Der Briefroman »Gefährliche Liebschaften« (»Les Liaisons Dangereuses«, 1782) von Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, diente ihm als Vorlage für sein 1982 in Bochum uraufgeführtes Schauspiel. Laclos' Vorlage zeichnete ein Sittenportrait über die Mechanismen der Verstellung, der kühlen Berechnung, der grausamen Eitelkeit und sadistischen Lust im Kontext von Machtspiel und Ohnmacht wahrer Gefühle und provozierte als Skandalerfolg kontroverse Diskussionen. Die beiden Adligen Marquise de Merteuil und Vicomte de Valmont – beide Namen wurden aus der Vorlage Laclos' beibehalten – sind allein. Vor langer Zeit waren sie ein Paar. Draußen das Weltgeschehen zwischen den Abgründen: Krise, Krieg und Katastrophe. Diffus, ungreifbar und unwirklich. Valmont und Merteuil wiegen sich in Sicherheit, obwohl jeder Moment das Ende hereinbrechen könnte. Ihnen geht es gut – verhältnismäßig gut, wäre da nicht die Langeweile im unfreiwilligen Exil, das die beiden aneinanderbindet. Um über die eigene Leere hinwegzutäuschen, spielen sie ein Spiel, in dem sie selbst der Einsatz sind. Sie spüren sich lebendig im Schmerz. Sie verspüren Lust an der Demütigung, der Verletzung und Verachtung, der Unterdrückung, Unterwerfung und Beherrschung des Anderen. Dabei überschreiten sie Grenzen.

Denn: Soziale und moralische Regeln gibt es nicht, alles ist erlaubt. Auf der Suche nach den Wunden und Abgründen des Gegenübers wird Sex zur Waffe und das rhetorische Duell zur wechselseitigen Herausforderung oder zur willkommenen Vorlage der Selbsterniedrigung.

Der Titel »Quartett« verweist auf das Spiel Valmonts und Merteuils, die nicht nur ihre Rollen tauschen, sondern darüber hinaus zwei weitere Personen in ihr zynisches Spiel integrieren: Madame de Tourvel und die junge Nichte Volanges. Der Rollentausch wirkt als Spiegel, der Ansichten, Haltungen und Handlungen ausstellt. Ob Merteuil gekonnt den Katalog chauvinistischer Rhetorik als Valmont, Madame de Tourvel und Volange offenlegt, oder Valmont sich in die Rolle der Madame de Tourvel begibt und dabei die schonungslose Kränkung und Hinterfragung der Männlichkeit ironisch überhöht oder sich selbst spielend das Wortgefecht in bester chauvinistischer Manier noch befeuert – der Rollentausch wird zum autorisierten Sprechen als Anderer, der Andere zur Projektionsfläche der eigenen Angst und Verletzlichkeit.

Merteuil eröffnet den Anfangsmonolog mit der Stilisierung des Körpers als anatomische Hülle, die von emotionalen Bindungen abgekoppelt ist. Ihr geht es um die reine Befriedigung der eigenen Lust: »Nehmen Sie ihre Hand nicht weg. Nicht dass ich etwas für sie empfinde. Es ist meine Haut, die sich erinnert. Oder vielleicht ist es ihr, ich rede von meiner Haut, Valmont, einfach gleichgültig, wie? An welchem Tier das Instrument ihrer Wollust befestigt ist, Hand oder Klaue.« Zynisch schließt sie die Ausführungen über ihren Körper mit der Frage, die vielmehr als Feststellung gemeint ist: »Tränen? Valmont, haben Sie ein Herz. Seit wann.« Während Merteuil beteuert, ihrer Lust den Vorrang vor Gefühlen zu lassen, wird der weibliche Körper im weiteren Verlauf des rhetorischen Duells zum stilisierten Objekt der Vermarktung, des Angebots und der Nachfrage, der

Spekulation über Wertsteigerung und Verfall, sowie der Ausbeutung und Verwertung. So nimmt Merteuil die Annäherungsversuche Valmonts ihr gegenüber vorweg und entgegnet: »Ziehen Sie Ihr zartes Angebot nicht zurück, mein Herr. Ich kaufe. Ich kaufe in jedem Fall. Gefühle sind nicht zu erwarten.« Die Passage über die Beschreibungen des Körpers als Immobilie endet mit der Frage Valmonts »Und: Wann geben Sie Ihre junge Nichte zur Besichtigung frei, Marquise?« Auch im weiteren Textverlauf sinniert Valmont über den Körper der unschuldigen Nichte: »Das Paradies hat drei Eingänge. Ja, Raum ist in der kleinsten Hütte«.

Heiner Müller lässt die Wortgefechte Valmonts und Merteuils von virtuoson Assoziationsketten leiten. Ausgehend vom semantischen Feld des Körpers als Immobilienobjekt wird der Körper im weiteren Gesprächsverlauf zur Beute, die es zu jagen und zu erlegen gilt, wenn Valmont behauptet »Was soll mir das Wild ohne Wollust der Hetze, ohne den Angstschweiß, den erstickenden Atem, den weiß verdrehten Blick? Der Rest ist Verdauung.« und Merteuil den Gedankengang fortführt: »Ich gebe zu, ein mächtiges Stück Fleisch, aber geteilt mit einem Gatten, der sich darin festgebissen hat ... Was bleibt für Sie? Ein Bodensatz. Wollen Sie ernstlich in diesem trüben Rest rumstochern?«.

Die Rede vom Körper als Beute, als Kriegsschauplatz und Landschaft der Verwüstung wird abgelöst durch das Bild des Körpers als Wunde und Ort, der dem Verfall ausgesetzt ist: Zeit ist ein beliebtes Thema, das von beiden Personen zur gegenseitigen Kränkung zelebriert wird. So weist Valmont mit ausgestellt geheucheltem Mitleid auf Merteuils Vergänglichkeit hin: »Ich höre den Schlachtlärm, mit dem die Uhren der Welt auf Ihre wehrlose Schönheit einschlagen. Der Gedanke, diese herrliche Schönheit dem Faltenwurf der Jahre ausgestellt, diesen Mund verdorren, diese Brüste verwelken, diesen Schoß schrumpfen zu sehen unter dem Pflug der Zeit, schneidet so tief in mein Gemüt ...

Ich wollte ich könnte Ihnen als (Regen) Wolke dienlich sein, aber mich treibt der Wind zu neuen Himmeln.« Die einzig sinnvolle Maßnahme scheint Valmont somit auch die Vernichtung der Nichte als Rettung vor dem körperlichen Verfall, mit dem ihr Leben keinen Wert mehr habe. So scheidet die Nichte als Figur auch mit dem emotionsfreien Kommentar »Die Vernichtung der Nichte« aus dem Spiel aus. Auch Merteuil begegnet Valmont mit Kränkungen auf gleicher Ebene: »Valmont, ein wenig Jugend im Bett. Wenn schon der Spiegel sie nicht mehr hergibt« Valmont verliert sich weiter in der Selbststilisierung als Retter, Held und Beschützer des vermeintlich schwachen Geschlechts: »Wir turnen alle an der Nabelschnur und erlauben Sie mir, Ihnen gegen die Bosheit der Welt, ... meinen männlichen Schutz zu leihen, den Arm eines Vaters.« Merteuil stellt hingegen dessen Selbststilisierung als männliche Überheblichkeit aus, indem sie die Rede als Valmont weiterführt und Lothar Brühnes 1938 komponierten Schlager-Hit »Ich brech' die Herzen der stolzesten Frau'n« ironisch zitiert, bevor sie mit dem ihr bestens vertrautem rhetorischen Katalog chauvinistischer Rhetorik fortfährt, in der sie sich als Valmont selbst als Opfer sexueller Verführung stilisiert: »Sie werfen mich zurück in meinen Abgrund. Heute Nacht in der Oper werde ich den Reizen der gewissen Jungfrau wieder ausgesetzt sein, die der Teufel gegen mich rekrutiert hat ...

Die Beute hat Gewalt über den Jäger ... damit ich mir Ihr heiliges Bild vor den Augen halten kann, wenn ich hinaustreten muss in die dunkle Arena, eingesperrt in meinem schwachen Fleisch, vor die Speerspitzen der Mädchenbrüste ... Aber das Verhängnis zwischen meinen Beinen, beten Sie mit mir, dass es nicht über Sie kommt im Aufstand gegen meine Tugend.«

Merteuil spielt die junge Nichte so routiniert wie den Verführer Valmont. Dabei ist sie um keine zynische Bemerkung verlegen, wenn sie den patriarchalen Idealtypus

der Frau beschreibt, die weder widerspricht noch Forderungen stellt: »Sie sehen was sie wollen, das ideal wäre blind und taubstumm.« Als Valmont seinen mühelosen Geschlechtertausch allerdings mit den Worten kommentiert: »Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein«, bricht das Spiel für einen kurzen Moment ab und Merteuil, die der lakonische Kommentar Valmonts sichtlich berührt hat, antwortet als sie selbst: »Ich wollte, ich könnte es«. Auch wenn es ihr gelingt, scheinbar als Gewinnerin des Spiels hervorzugehen, indem sie Valmont wirklich vergiftet und ankündigt, sie habe Spiegel aufstellen lassen, damit dieser im Plural sterben könne, so bleibt ihr der Sieg durch sein Einverständnis versagt. Valmont nutzt die Vorlage. Denn er, verkleidet als Frau, spielt seine Rolle weiter und behält auch im Sterben noch das letzte Wort, wenn er sich wie Hamlet in Müllers »Die Hamletmaschine« inszeniert und dessen Wunsch zitiert, als Frau aus dem Leben zu treten: »Es ist gut eine Frau zu sein und kein Sieger ... Ich hoffe, dass mein Spiel Sie nicht gelangweilt hat. Das wäre in der Tat unverzeihlich.« In Laclos' »Gefährliche Liebschaften« gelangt Merteuil zur bitteren Erkenntnis, dass für Männer eine Niederlage nur ein Sieg weniger sei, während das Glück der Frauen darin bestehe, nicht zu verlieren.

Was wäre eine Gesellschaft, in der ein ehrliches Interesse an Gleichstellung und langfristig gedachten Maßnahmen nicht die Ausnahme, sondern die Regel wäre? Im Geschlechterkampf kann es keine Gewinnenden geben. Der Krebs als Geliebter – Ende der Textvorlage Müllers – zeigt: Der Mord/Selbstmord lässt Merteuil nicht nur allein, sondern unfrei zurück.

Ich glaube, ich könnte mich daran
gewöhnen eine Frau zu sein, Marquise.

VALMONT

MERTEUIL

Ich wollte, ich könnte es.

LUST, MACHT UND MORAL

AUSZUG AUS DEM GESPRÄCH VON ELKE HEINEMANN
MIT BARBARA VINKEN FÜR DAS RADIOFEATURE
»GEFÄHRliche LiebSchaften II. REMIX«
(WDR/BR 2012)

Das Interessante an den »Liaisons« ist, dass Merteuil mit Valmont in der Libertinage wetteifert. Insofern ist das ein Concours, ein Wettstreit zwischen einem Mann und einer Frau darum, wer besser verführt - wer ist kunstfertiger. Man darf ja nicht vergessen, dass das ein Stück ist, eher über Macht als über Erotik, die Erotik ist ein Mittel zur Macht ... »Les Liaisons Dangereuses« ist ein Buch, das die Hypokrisie der Gesellschaft anklagt: Die weibliche Libertinage wird unheimlich hart sanktioniert und die männliche Libertinage wird de facto toleriert. Man sieht die Ungerechtigkeit dieses Urteils, vor allem unsere Ungerechtigkeit, wenn wir darin einstimmen. Und das ist das, was die »Liaisons« sagen: Ihr messt mit zwei völlig verschiedenen Maßstäben. Wir sollen nicht sagen, die Libertine ist die Verliererin, sondern wir sollen sagen, in der Libertine wird die Wahrheit, die Ungerechtigkeit einer hypokriten Gesellschaft publik. Valmont hat nicht die Fähigkeit, sich in die weibliche Rolle hineinzusetzen, er scheitert an seiner Eitelkeit, an seiner Unfähigkeit, Merteuil zu erkennen, weil er denkt, sie ist eine Frau, also ist er sowieso der bessere Verführer. Merteuil hingegen erkennt alle, sie ist die Rückenfigur des Autors, die Hauptstrategin, deswegen ist der Rollenwechsel nur der Merteuil möglich. Merteuil und Valmont befinden sich in einem Kampf darum, wer kunstfertiger verführt. Und das Interessante ist, dass das ein Kampf ist, der eigentlich immer nur zwischen Männern ausgeführt wird - es geht um den Ruf, um die Kunst, es geht gar nicht um die Lust. Merteuil startet unter erschwerten Bedingungen, weil eine Frau vor der Öffentlichkeit tugendhaft dastehen muss. Deswegen würde ich nicht sagen, dass sie in die männliche Rolle schlüpft, ich würde sagen, ihr Verhältnis zu den Männern ist nicht eines der verführten Unschuld, es ist nicht eines der großen Liebenden, sondern eines der Konkurrenz, um die Kunst der Verführung, und das Problematische daran ist, dass das bei ihr nie öffentlich

werden darf, dass sie nur einen Zeugen hat, nämlich Valmont, und das ist eine unendliche Verkomplizierung, weil der Glanz, der Nymbus, der Ruf, all das gehört zum Verführer dazu, und all das kann Merteuil nur im Geheimen machen, sie darf es nicht zeigen. Das heißt, sie kämpft unter erschwerten Bedingungen, und unter diesen extrem erschwerten Bedingungen schlägt sie Valmont.

Merteuil ist in der Rezeption oft sehr negativ gesehen worden, in den Filmen ist die Merteuil meistens die, die aus Unglück in der Liebe böse wird, die Frau, die nicht liebt und deswegen nicht glücklich ist, als wenn die natürliche Erfüllung der Frau nur in der Liebe liegen kann, es ist eine fürchterlich banale Erklärung; und die andere ist die der Mann-Frau. Dieses Spielerische und das Kämpferische, das die Merteuil hat, das ist ganz selten gesehen worden. Diese Opposition zwischen weiblichem Tugendideal versus toleriertem Laster bei den Männern, dass sie das eigentlich zersetzt – ich glaube, Müller hat das gesehen, indem er diesen Rollenwechsel gemacht hat. Wenn der Erwartungshorizont so durchbrochen wird, ist das ein sehr gutes Mittel, darauf aufmerksam zu machen, was wir bei Männern für natürlich und bei Frauen für komisch halten.

Die »Liaisons« setzt die Öffentlichkeit immer voraus, das ist wie im Theater, es setzt eine Gesellschaft voraus, die mitspielt und die gleichzeitig aber auch zuguckt. Aber solche Romane sind gar nicht typisch; typisch ist die große erotische Literatur, die leichten frivolen Romane, die gar nicht anklagend sind, sondern in einer heiteren Weise das erotische Moment des 18. Jahrhunderts behandeln. Auch bei den großen bürgerlichen Autoren wie Balzac oder Stendhal ist es so, dass die Damen aus dem 18. Jahrhundert den Menschen aus dem 19. Jahrhundert die Ars erotica vermitteln müssen, das sind die alten Großtanten, die den Menschen des 19. Jahrhunderts, die diese Kunst verloren haben, erklären müssen, was das war, wie das geht und wie

man das machen soll. Die »Liaisons« ist schon ein reformierter Roman, weil die Libertinage verurteilt wird, das heißt, wir sind von diesem Libertinage-Register deutlich in das Liebesregister gewechselt. Die Revolutionen des 18. Jahrhunderts waren ja Machtrevolutionen, die aber unter dem Deckmantel einer moralischen Revolution geführt worden sind, mit der eine bestimmte Frauenfigur ausgetrieben worden ist, an deren Stelle die bürgerliche tugendhafte Frau treten sollte: Es war die Aristokratin, es war vor allem die französische Aristokratin. Die Marquise ist sicher eine der ganz wenigen libertinen Frauenfiguren. Sie ist klüger, sie ist distanzierter, sie ist ironischer, sie ist die strategisch überlegene Frau, bis sie der Zorn auf Valmont und dessen Eitelkeit ergreift ... dieses Kleine-Jungen-Spiel hat sie zu ernst genommen und darüber ist sie gestolpert ...

Man kann sagen, dass bis zum 18. Jahrhundert nicht die Männer als das am Sex stärker orientierte Geschlecht angesehen wurden sondern die Frauen, als das im Fleisch schwächere und daher verführbarere und lustbetontere Geschlecht. Die protestantischen Reformen haben diese vorrevolutionäre französische Gesellschaft als einen Harem beschrieben, in dem die Lust der Frauen regiert und in der die Männer als Lustwerkzeuge der Frau gleichzeitig kastriert sind, weil sie ihnen zu Diensten sein müssen durch die Galanterie. Die Menschen sind zwar verheiratet, aber sie leben wie Junggesellen und Junggesellinnen. Das heißt, sie wurde beschrieben als eine zwar formal monogame Gesellschaft, ist de facto aber eine promiske Gesellschaft, in der die Frauen herrschen qua Galanterie, qua Höflichkeit, die Höflichkeit macht es den Männern unmöglich, den Frauen etwas abzuschlagen. Das heißt, wir haben nicht, wie Rousseau und Richardson dagegen gesetzt haben, eine Gesellschaft von Hausvätern, die in einer monogamen Ehe leben und in einer Männergesellschaft republikanisch verbündet sind, sondern wir haben eine gemischte Gesellschaft,

in der die Geschlechterverhältnisse unter Einbezug erotischer Attraktionen ausgehandelt werden.

Die bürgerliche Revolution hat gesagt, wir sind nicht solche schweinishen aristokratischen Verführer, wir respektieren die Frauen, die Frauen sind das moralische Geschlecht, sind nicht schwach im Fleische. Jetzt lag der höchste Wert der Frau darin, dem aristokratischen Verführer zu widerstehen. Das Problem dieser bürgerlichen Gesellschaft ist, dass sie unter einer sehr rigiden, lustfeindlichen, paarzentrierten und damit frauenunterwerfenden Revolution antritt, das ist eine sehr unglückliche Entwicklung, die die monogame Ehe privilegiert mit der dazugehörigen Geschlechterhierarchie. Es wird immer ein wenig verwischt, dass wir eigentlich dieser bürgerlichen Revolution diese viel stärker ausgebildete Geschlechterhierarchie verdanken als es im 18. Jahrhundert der Fall war, weil die Frauen eben zu diesem moralischen Geschlecht geworden sind, die Männer aber Männer geblieben sind, besonders dann, wenn sie ihrer Erotik Herr werden. Das heißt nicht, dass Frauen nur über Erotik zu etwas kommen, da ist man in einem Doublebind, das verdanken wir dieser Konstruktion der Frau als moralischem Geschlecht und der Konstruktion eines öffentlichen Raums, der männlich-tugendhaft und a-erotisch besetzt ist gegen einen privaten Raum, wo die Erotik monogam ist und die Frauen dieser Geschlechterhierarchie unterliegen. Das Interessante an diesen libertinen Gesellschaften ist ja, dass sie in dem Moment entstanden sind, in dem die finanzielle Unabhängigkeit beider Geschlechter gegeben war. Solange wir Gesellschaften haben, in denen die Ehe eine wichtige Wirtschaftsform ist, weil Frauen einfach viel weniger Geld verdienen, gehen sie in diese Institution Ehe hinein, wenn sie Kinder haben.

Das Tugendideal ist natürlich nicht mehr so durchschlagend, es gibt schon so etwas wie eine sexuelle Revolution für Frauen und für Männer, man kann sagen, es

führt zur Verschärfung auf dem Sex-Markt, aber erst mal ist es auch auf jeden Fall eine Liberalisierung. In Frankreich war der Feminismus aber immer sehr viel stärker libertin beeinflusst, da ging es kaum um die Behauptung des moralischen Geschlechts, die wir in allen protestantischen oder puritanischen Ländern haben. In Frankreich war auch der Widerstand gegen die bürgerliche Ehe und damit der Kampf für einen erotisch funktionierenden Raum immer sehr viel stärker und auch erfolgreicher, das heißt, das ist ein Raum, in dem der Weiblichkeit viel mehr Platz eingeräumt wird, sowohl in der Privat- als auch in der Öffentlichkeit...

ECHTE LIBERTINAGE GIBT ES NICHT MEHR

AUSZUG AUS DEM GESPRÄCH VON ELKE HEINEMANN
MIT EVA ILLOUZ FÜR DAS RADIOFEATURE
»GEFÄHRLICHE LIEBSCHAFTEN II. REMIX«
(WDR/BR 2012)

Das auffallendste erzählerische Element der »Liaisons« ist meiner Meinung nach der Umstand, dass sich Valmont wirklich in die Präsidentin verliebt, trotz seiner Persönlichkeit. Er schafft es, er bringt es fertig. Die Liebe hat hier die Stärke einer Eruption, sie ist umso stärker weil sie von jemandem wie Valmont empfunden wird, der sein Leben damit zugebracht hat, die Gefühle anderer auf irgendeine Weise ironisch zu manipulieren. Ich kann nicht mit Sicherheit sagen, was der Roman über Liebe mitteilen oder nicht mitteilen soll, aber ich denke, er zeigt uns, dass es tatsächlich Liebe gibt und dass sogar jemand wie Valmont, der ein verdorbenes Herz hat in der Lage ist, sie zu empfinden. Ich glaube nicht, dass man immer noch von »Libertins« im eigentlichen Sinne sprechen kann, weil es heute dazu gehört, im sexuellen Bereich Grenzen zu überschreiten, also in gewisser Weise ein »Libertin« zu sein, wenn man ein emanzipierter Mensch sein will. Die Angst des heutigen Mannes vor einer verbindlichen Partnerschaft ist vielmehr als Zeichen dafür gedeutet worden, dass die männliche Psyche schwächelt, aber ich denke, dass Männer einfach mehr Zeit und mehr Wahlmöglichkeiten haben als Frauen, weil sie nicht unter demselben Druck stehen, Kinder bekommen zu müssen. Die Tatsache, dass die Frau für ihr wirtschaftliches Überleben und für ihre Selbstdefinition als Frau und Mutter die Familie eher braucht als der Mann, bringt eine Art asymmetrischer Unterschiedlichkeit zwischen Männern und Frauen mit sich. Sie manifestiert sich wiederum in dem Umstand, dass der Mann sich nicht binden will. Die mangelnde Bindungsfähigkeit des Mannes ist somit sicher ein Machtfaktor.

Wenn man, wie es geschehen ist, den sexuellen Markt öffnet und zugleich die alte Familienstruktur aufrecht erhält, nach der die Frau für die Kinder zuständig ist, kreierte man eine Unausgewogenheit zwischen Männern und Frauen. In stärker reglementierten, streng patriarchalischen Gesellschaften wollen Männer und Frauen eine Familie, weil Männer als Familienväter in der Gesellschaft Geltung erlangen.

Der Kapitalismus hat diese Mechanismen auf den Arbeitsplatz übertragen. Heute ist die Familie für Männer eher aus emotionalen Gründen attraktiv, den Frauen geht es aber um soziale Rollen, manchmal sogar ums wirtschaftliche Überleben. Also haben wir eine Situation geschaffen, in der die Frau eher als der Mann Kinder und Familie will, während es in der Vergangenheit oft genau anders herum gewesen ist.

Einer der Hauptunterschiede liegt darin, wie sich Menschen ihrer Leidenschaft hingeben. Wir misstrauen den Menschen des 18. Jahrhunderts, wir sehen sogar auf die Menschen des 18. Jahrhunderts herab, die sich ganz und gar und absolut einander verpflichteten. Die Voraussetzung für Leidenschaft aber ist, teilweise die eigene Autonomie aufzugeben und das eigene Interesse – zwei Hauptaspekte der modernen Individualität, die uns meiner Ansicht nach sehr einsam macht. Somit haben wir uns offensichtlich seit damals ein wenig geändert: Wir lieben nicht mehr oder verlieben uns nicht mehr auf dieselbe Weise, da wir das geliebte Objekt in ein Raster von Präferenzen, Normen und Zielen einordnen, und das macht uns auf eine seltsame Weise viel rationaler als unsere Vorfahren.

Nun, ich weiß nicht, ob Valmont und Merteuil nicht daran glauben: Tatsächlich gibt es etwas, das alle Charaktere im Buch miteinander verbindet, sogar die tugendhafte Tourvel mit der bösen Merteuil: Sie alle sind miteinander verbunden durch die tiefe Zuneigung, die sie für einen einzigen Menschen empfinden. Echte Libertinage gibt es, wie gesagt, nicht mehr in unserer Zeit, in der die Porno-Industrie die verkaufstärkste Industrie im Internet ist, in der Polyamorie, also mehrere Partner haben, völlig legitim ist und mehr und mehr zunimmt, in der soziale Freiheit und sexuelle Erfahrung obligatorisch für die Entwicklung des Einzelnen geworden sind. Wenn man sich aber die Sexualisierung der Frauen in den Massenmedien ansieht, so hat sich meiner Ansicht nach ihre Situation verschlechtert, da es in der hypersexualisierten Medienkultur nur

noch wenige attraktive Weiblichkeitsmodelle gibt. »Sexyness« dominiert Weiblichkeit und männliches Bewusstsein – das hat sich in den letzten Jahren dramatisch verschärft. Aber Libertinage im eigentlichen Sinne ist nur in einer stark kontrollierten und zensierten Gesellschaft von Bedeutung, sie ist nur möglich im Kontext moralischer und sexueller Vorschriften, gegen die man verstoßen kann. Valmont und Merteuil – da sie unaufhörlich Ränke schmieden, da sie also unablässig gegen ethische Normen verstoßen, sind sie tatsächlich libertin. Ich habe gleichwohl den Eindruck, dass Merteuil Valmont sehr liebt. Ich denke, dass sehr mächtige Frauen häufig sehr gefürchtete Frauen sind, und das ist der Grund, der viele Frauen daran hindert, Macht auszuüben. Mächtige Frauen werden überzeichnet, sie müssen ihre Weiblichkeit aufgeben oder ihre Macht. Man akzeptiert heute, wenngleich noch längst nicht in ausreichendem Maße, dass Frauen Macht haben können, aber wenn sie mächtig sind, müssen sie auf eine Weise darum kämpfen, gemocht zu werden, wie Männer es nicht tun müssen. Es ist ein anderer, ein indirekter Weg, Macht für Frauen illegitim zu machen, und daran hat sich nichts oder nur sehr wenig geändert.

Viele Feministinnen setzen sich für zutiefst ethische Beziehungen ein, die auf Gleichheit, Offenheit und Fairness basieren, während die Merteuil ihren sozialen Status missbraucht, sie lügt und betrügt, um andere in ihrem Interesse zu manipulieren und zu verletzen. Also, entgegen althergebrachter Behauptungen, würde ich mich persönlich davon distanzieren, Merteuil für eine Repräsentantin des Feminismus zu halten. Im Feminismus – und deshalb ist es eine so starke Bewegung – geht es nicht um das Ausleben von Rache, denn wenn es um Rache ginge, wäre die feministische Bewegung moralisch schwach, es geht im Feminismus vielmehr darum, eine neue Ethik für die Menschen zu entwerfen.

DAS EUROPA DER FRAU

Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr.

Ich bin Ophelia. Die der Fluß nicht behalten hat. Die Frau am Strick. Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern. Die Frau mit der überdosis AUF DEN LIPPEN SCHNEE. Die Frau mit dem Kopf im Gasherd. Gestern habe ich aufgehört mich zu töten. Ich bin allein mit meinen Brüsten meinen Schenkeln meinem Schoß. Ich zertrümmere die Werkzeuge meiner Gefangenschaft, den Stuhl den Tisch das Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit der Wind herein kann und der Schrei der Welt. Ich zerschlage das Fenster. Mit meinen blutigen Händen zerreiße ich die Fotografien der Männer die ich geliebt habe und die mich gebraucht haben auf dem Bett auf dem Tisch auf den Stuhl auf dem Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis. Ich werfe meine Kleider in das Feuer. Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war. Ich gehe auf die Straße, gekleidet in meinem Blut.

































SYNOPSIS

109 “Salon before the French Revolution/Bunker after the Third World War.” Marquise de Merteuil and Vicomte de Valmont are perhaps the very last humans. They share what separates them: they had once been a couple a long time ago, but their love has run cold. To distract from the sense of emptiness, they decide to play a game: they themselves are the wager. As a projection surface of their fantasies between pleasure, power, and violence, repression, humiliation, and injury, they transgress limits.

Merteuil is surprised to find out that Valmont seems again interested in her. She feels nothing for him and claims to never have loved him but to have used him to satisfy her own pleasures and faked her feelings. She cynically mocks Valmont. Valmont in turn reports to Merteuil of his new affair, Madame de Tourvel, for whom Merteuil feels the deepest hatred, for the president has preferred de Tourvel over her, marrying her instead. When Valmont in contrast asks Merteuil about the current object of her desire, she describes a man who in comparison to Valmont is younger and more attractive. Merteuil suggests to Valmont not to waste his time with the pious married Tourvel, and instead to dedicate his attentions to her younger niece Volanges. But Valmont prefers to choose his own object of desire. He has already become a tool for Merteuil's revenge against the president's wife. Valmont and Merteuil come together in their boredom: “Perhaps a war? A good antidote to boredom is destruction. Life becomes faster when death becomes a game.” The two decide to enact Valmont's seduction of Madame de Tourvel and the young niece Volanges in role play.

In the first round, Merteuil takes the role of the seducer Valmont, while Valmont encounters her as Madame de Tourvel. Merteuil/Valmont tries—well-rehearsed in

the rhetoric of a self-proclaimed Don Juan—to convince Valmont/Tourvel to enter a relationship, while Valmont/Tourvel feels insulted by the attempted seduction and rejects it disdainfully. But Merteuil/Valmont remains stubborn and confides a supposed secret in Valmont/Tourvel: Volanges is being very insistent and he can hardly resist the charms of the young niece. When he begs her to protect his weak flesh from the attacks of femininity, Valmont/Tourvel gives in. Entirely caught up in the game, Valmont answers euphorically that he could get used to being a woman. Merteuil answers soberly, “I wish I could.”

110 In the next round, Merteuil takes on the role of the young niece Volanges, while Valmont plays himself. He knows that he'll have an easy time seducing Merteuil/Volanges. To prevent the decay of her youthful body, he stylizes himself as a rescuer and kills her. He then expects from Merteuil punishment for the tasteless deed. She responds by saying that a queen sacrifice would follow.

Both return to the roles of the first game. Valmont/Tourvel accuses Merteuil/Valmont of ruining her life and killing her. Merteuil/Valmont shows him flattered and gives him a glass of wine, to which Valmont/Tourvel ironically comments that it's good to be a woman and not a victor. Merteuil, who has actually poisoned his wine, watches Valmont/Tourvel dying before her very eyes. As his very last words, he snidely remarks that he hopes that his acting has not bored her, for that would be unforgivable. Merteuil is left alone.

WE ARE PRISONERS OF OUR FEARS

111

INTERVIEW WITH LUCA FRANCESCONI
BY JANA BECKMANN

JANA BECKMANN Your opera “Quartett” is being performed in German for the first time at the Staatsoper in Berlin. What were your thoughts when you were asked to adapt your English version to the German original? How did the change of language affect your composition?

LUCA FRANCESCONI Actually, the first question should be why I chose the English language in the first place. It would be a bit strange if a foreign composer took an important Italian text and came to Italy proposing to present it in an English rendering. Well, I took English as a “koiné”, a sort of neutral global language that could be more flexible for me to use and help me to project Müller in a universal dimension like Shakespeare: I believe he has that stature. His German is naturally wonderful and innovative but I risked getting distracted by it. I needed more distance to do my own work on the complex text. Now coming to Berlin is exceptional for me, finally with a production in German. It’s one of the most emotional aspects of this production in particular, returning after a long circle, a long voyage – 85 performances in eight different productions

scattered around the world – to the city of Heiner Müller. Creating this German version has been quite hard work, because the meter and the flow of the music was not originally conceived for German, so the task of recasting the libretto was a big challenge. One thing that was quite surprising was the rhythmic aspect because there are a lot more breaks in terms of syllables and consonants, so it’s more fragmented. In German I realized that the rhythmic contour and the segmentation of the words give the text a more analytical quality. So the lyrical aspect is a little bit less important and the Müller text becomes even more important.

112

J B Heiner Müller’s language has the advantage of being musical on its own. What is the challenge of using his text for you as composer?

L F I’ve been a great admirer of Müller for many years, I guess I’ve read almost everything he wrote. I also wrote a piece for six a cappella voices for the Neue Vocalsolisten using his “Herzstueck”. The first fascinating thing about his work is the density, achieved in a polyphonic kind of writing. All the same, it is delivered with incredible flexibility and agility, with ruptures, fast breaks and leaps of meaning and language, and this is one of the reasons of the great theatrical impact of his work. He was definitely not interested in banal linear thinking. Another is the wonderful poetic content despite the hardness, the harshness of the discourse, the way he addresses his subject and expands his ideas, which is always very direct if not brutal: there’s never any mercy, no attempt

to please anyone. Images of splendid power and grace emerge. He gets right to the point with an extreme flow of language, so he can pick up many different things and integrate them in his work. Even quotations, which I don't use. But in Müller it's something else: history or simply memory are metabolized differently on the level of what I like to call "semantic pressure". I would rather put it this way: different levels of tension in a polyphonic texture. On the other hand, obviously, the heart of the work is political analysis. The dimension and role of human being in the world: as Müller put it, "that space between animal and machine".

"Quartett" is a very complex text. That might be the reason why nobody ever decided to use it for an opera. During the twentieth century the very idea of writing an opera was questioned, and rightly so. The necessity and reasons of musical language itself were radically called into question, as was the idea or possibility of narration. So the violent impact with another semantic universe – the word, in this case – was avoided. The musical language underwent a desperate conflict to survive or even to find its own very "raison d'être", if there even was one, and this conflict continues today. How could a confrontation with such a complex text, full of implications on different levels, double meanings, subtexts, ambiguities, be possible? We can safely say that this is the very heart of "Quartett". We are actual spectators of the drama that arises from the contradictions of all these aspects. Even more, we can say this is the heart of theater itself. As Müller used to say, he loved theater because allowed him to put on

stage opposite statements and unleash ruthless powers, without morally or ideologically being forced to support one side or the other. This unveils and releases huge energies. This, of course, is the metaphor of theater as mirror of human ambiguity, which, as we know, is also Shakespeare's greatness.

J B In terms of the language, you stayed very close to the original. Nevertheless, you had to adapt or re-write certain passages for the libretto. What did you change when it came to the distribution of the text?

L F For at least twenty years now, I've been doing the librettos myself. My first rule is: don't change their words. I can cut, I can swap them, I can treat the structure for musical reasons, in order to generate a fruitful interaction with the musical thought, but I don't allow myself to change a single word of the original. That would be very presumptuous. For example, I had to rearrange quite a bit because the original "Quartett" consists of monologues.

J B What relationship does the music establish with the text and dramaturgy of "Quartett"?

L F For at least twenty years now, I've been doing the librettos myself. My first rule is: don't change their words. I can cut, I can swap them, I can treat the structure for musical reasons, in order to generate a fruitful interaction with the musical thought, but I don't allow myself to change a single word of the original. That would be very presumptuous. For example, I had to

rearrange quite a bit because the original “Quartett” consists of monologues.

J B What about the encounter between the recorded chorus and orchestra and the live orchestra?

115 L F When we started rehearsals for the first production at La Scala in 2011 I was very fascinated by the idea of having the orchestra behind the curtains, on stage but behind, not visible, only becoming visible in the end. But it proved to be impossible because of the operas program schedule. So at one point I decided that we should go upstairs to the seventh floor where there’s a huge rehearsal room and put the orchestra and chorus there with a second conductor: IRCAM was there, luckily enough, and they miked up everything to play it back in the theater. Later we decided to record everything for the future. With the cooperation of La Scala, we reached an agreement and after a perfect postproduction at IRCAM we had a digital recording to use. The idea is always the “out”, but actually nobody can tell if it’s real because it’s invisible. It works very well and it’s simple

J B Thinking about “Quartett” as a metaphor, what does the piece mean to you? “Quartett” as a metaphor for the emptiness of Western civilization?

L F The greatest phenomenon we are living today is the total fragmentation of experience, intentionally channeled by a system that manipulates the masses. A system of power – economic and political – which has only one god, profit. The

fragmentation of languages prevents people from sharing opinions or even creating a personal opinion, and that’s what this system wants. The goal is non-thinking individuals, disconnected robots who just do what they are asked to do. The privilege and the power of the older Western culture which pretended to be culture with a capital C has been gone for a long time now. The meaning of meaning was questioned ever since the nineteenth and all throughout the twentieth century. But today, this must not prevent anyone from trying to convey something, a sign of sharing humanity with other humans. That’s the great lesson of “Quartett” as I see it. A very raw and physical metaphor for Western hybris. Merteuil says. “The misery of living but not be God.” The Western presumption of resolving the world with its rationalization, the description of the world. So we live in a sort of second, third degree, photocopy world where people think they are living the most different experiences through the Internet or television, but in fact they don’t leave their couch, not even for a talk with a neighbor. They probably think to exist. Müller was extremely aware of all this, he lived through all the great tragedies of the twentieth century in person. This main concern of his, I think, emerges in all his pieces, “Philoktet,” “Hamletmachine,” “Herzstueck”, the awareness of the mad voyage of the Western locomotive running at full speed towards a wall or a mountain and nobody can stop it or wants to stop it. This is the metaphor of the Western situation, this obsession of controlling everything with rationality and, as we do so, abolishing, banning a connection to the body, the spirit, abolishing emotions.

J B How would you describe the main subjects of "Quartett"?

L F It's this delirium of actually severing the umbilical cord with nature. And this is the major theme, a major problem that we are all experiencing today. The disconnection between brain and body. Da Vinci's image of man just pops to mind, the man in the circle with arms and legs outstretched. That would of course be a humanistic kind of vision, but it's something that we have lost. And we should understand why and try to recreate a new connection.

Valmont and Merteuil are a perfect example of the highly developed society which we belong to. Too rich, bored, wasting money and time on useless things. Forgetting and not giving any importance to all the other people, including the ones dying to allow us to keep going with this incredible level of wealth and useless things and objects. So it's a complete reification of life, there's no spiritual dimension, no thinking. A sort of hypertrophic, bulimic present. Everything has a price, you can sell and buy objects, people, even love – or you think you can. A friend of mine says: it's not Berlusconi himself that concerns me, but the Berlusconi within me, meaning a total absence of empathy, solidarity, or humanity, a total selfishness which is the main compass for Western so-called civilization. Even in the intimacy of a couple where you would expect to be welcomed and protected and even loved, if you are lucky, there's no space for empathy.

It becomes a real trial, the same war and aggression continues that you find outside in turbo-

capitalism. In this specific case of "Quartett" we are involved in private warfare, a game of masks, a game of mirrors, hiding, trying to strike the other. I guess Müller's message is that we think that four walls can protect us and it's a total illusion. So the floor of the little claustrophobic box is actually opening another field. And these two spoiled brats pretend to control everything using their brain, cutting the cord that connects them to nature.

J B You mean, we are prisoners of our own fears?

L F We are prisoners, and the first step is to understand that. The second step is to reject it and resist. It's so difficult for anyone nowadays to create their own opinion about something, no matter how big or small. It's so difficult for people, even the most aware, to arrive at their own opinion about things. That would already be a great achievement, to regain one's own little dose of freedom of thought that they are trying to destroy completely. We are slaves of the system. Thus we are prisoners, if we accept it. But I couldn't accept Müller's very last words in "Quartett". Merteuil is alone after she has killed Valmont. I think Müller's message is that if a species obliterates half of itself preventing the continuity, then is ready to disappear, so she says: "Finally, we are alone, cancer my dear." I couldn't do this, I don't agree. I'm still alive and I want the option to resist this slavery. So I put this part in the chorus-like musical material but you don't understand the meaning. And I took the page in "Hamletmachine" where Ophelia rebels against

old violence and starts destroying her house, her room, destroying the windows, the tables where she was taken by a number of men, the bed, the doors, the chairs and so on and then she removes her own heart and she walks outside dressed in her own blood. It's like a mysterious ritual, but still a sign of life: she is walking and leaving. So I decided just to take this page and put it at the end, saying: Merteuil does what Ophelia says on that page of "Hamletmachine". This was my way to close, to bring this opera to a temporary finish.

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
 INSZENIERUNG Barbara Wysocka
 BÜHNENBILD Barbara Hanicka
 KOSTÜME Julia Kornacka
 LICHT Irene Selka, Artur Sienicki
 VIDEO Artur Sienicki, Barbara Wysocka
 DRAMATURGIE Jana Beckmann

ICRAM

GESTALTUNG COMPUTERSOUNDS Serge Lemouton
 TONINGENIEUR Luca Bagnoli
 AUFNAHME, SCHNITT CHOR & ORCHESTER } Julien Aléonard
 DES TEATRO ALLA SCALA MILANO }

PREMIERENBESETZUNG

MARQUISE DE MERTEUIL Mojca Erdmann
 VICOMTE DE VALMONT Thomas Oliemans
 TANZ Francesca Ciaffoni
 KIND Ségolène Bresser

STAATSKAPELLE BERLIN

QUARTETT

OPER IN ZWÖLF SZENEN UND EINEM EPILOG
MUSIK UND TEXT VON Luca Francesconi
nach dem gleichnamigen Schauspiel von Heiner Müller
ERSTAUFFÜHRUNG DER DEUTSCHEN FASSUNG

122

PERSONEN

MARQUISE DE MERTEUIL Sopran
VICOMTE DE VALMONT Bariton
CHOR vom Zuspieldband

SZENE 1

MERTEUIL

Ja, ja, ja, ja!

Valmont

Woher

dies

plötzliche

Wiederaufflammen.

Ich glaubte Ihre Leidenschaft für

mich

erloschen.

Und

mit

so

jugendlicher

Gewalt?

Zu spät.

Sie werden mein Herz nicht mehr

entzünden.

Nicht noch einmal.

Nie mehr.

Nicht ohne Bedauern,

Valmont.

Sollt ich sagen Augenblicke,

eine Minute ist eine Ewigkeit,

wo ich dank Ihrer Gesellschaft

glücklich war.

Ich rede von mir.

Was weiß ich von Ihren

Empfindungen.

Minuten,

in denen ich Ihre Fähigkeit im

Umgang

mit meiner Physiologie

brauchen konnte.

Glücksgefühl.

Nehmen Sie Ihre Hand nicht weg.

Ich empfinde nichts für Sie.

Meine Haut erinnert.

Meine Haut, gleichgültig

an welchem Tier befestigt,

Hand oder Klaue.

Wenn ich meine Augen schließe, sind

Sie schön

oder bucklig, wenn ich will.

Das Privileg der Blinden.

CHOR

Privileg

MERTEUIL

Sie sehen was sie wollen.

Liebe der Steine.

Habe ich Sie erschreckt.

Tränen?

Valmont, haben Sie ein Herz.

Seit wann.

Ihr Atem schmeckt nach Einsamkeit.

Nein!

Ziehen Sie ihr

zartes Angebot nicht zurück.

Ich kaufe.

Ich kaufe, in jedem Fall.

Warum sollte ich Sie hassen,

Ich habe Sie nicht geliebt.

Ah diese Sklaverei der Körper.

Die Qual zu leben und nicht Gott

zu sein.

CHOR

Qual zu leben

Die Sklaverei der Körper

Nicht Gott

MERTEUIL

Ja nicht Eilen, Valmont.

Ja, ja, ja, ja.

Das war gut gespielt, wie.

Ich bin ganz kalt,

Valmont.

Mein Leben Mein Tod

Mein Geliebter.

SZENE 2

MERTEUIL

Sie

verkürzen ein Glück,

ein unteilbares Glück.

VALMONT

Verstehe ich Sie recht ...

MERTEUIL

Valmont, sparen Sie das

Kompliment ...

VALMONT

... dass Sie wieder einmal verliebt

sind ...

MERTEUIL

... für die Dame Ihres Herzens ...

VALMONT

... Marquise.

MERTEUIL

... wo immer dieses Organ befindlich

sein mag.

VALMONT

Nun, ich bin es auch.

MERTEUIL

Liebe ist die Domäne der Domestiken.

Wie können Sie mich so einer

niedrigen Regung für fähig halten.

Das höchste Glück ist

das der Tiere.

Von Zeit zu Zeit,

als es mir noch gefiel, Sie zu

gebrauchen.

Wer ist die Glückliche.

Oder die Unglückliche.

VALMONT

Es ist die Tourvel.

Und ihr Unteilbarer.

Es ist Tourvel und Ihrer, wer ist's?

MERTEUIL

Eifersüchtig.

Valmont,
Sie.

Drehn,
Drehn Sie sich einmal.

Ein schöner Mann.

Ein Traum,
wenn ich Sie, Valmont,
als Wirklichkeit nehme,
entschuldigen Sie.

Was er Ihnen voraus hat ist Jugend.
Auch im ... wollen Sie es wissen?

Ich könnte Sie in Stein verwandeln,
jetzt mit einem liebenden
Medusenblick.

Eine ergiebige Vorstellung:
das Museum unsrer Lieben.
Bilsäulen
unsrer verwesten Begierden.

[Traum 1]

Tote Träume, aufgereiht,
in Chronologie oder nach dem
Alphabet geordnet,
frei von den Zufällen
des Fleisches, den Schrecken
der Verwandlung nicht mehr
ausgesetzt.

Unser Gedächtnis
ein Dunst.

(Ende Traum 1)----- Sie werden alt.

SZENE 3

MERTEUIL

Tourvel, eine Beleidigung.
Ich habe Sie nicht in die Freiheit
entlassen,
damit Sie auf diese Kuh steigen,
Valmont.

Wenn Sie sich für die kleine Volanges,
meine jungfräuliche
Nichte interessierten,
aber die Tourvel,
geteilt mit einem Gatten,
der sich darin festgebissen hat,
einem treuen, wie ich fürchte,
was bleibt für Sie.
Ein Bodensatz, Valmont.

Die einzige Dame der Gesellschaft,
die pervers genug ist,
sich in der Ehe zu gefallen,
eine Betschwester mit roten Knien
vom Kirchenstuhl und geschwollenen
Fingern
vom Händeringen vor dem
Beichtvater.
Diese Hände fassen kein Genital an
ohne Segen der Kirche.

Was ist die Verwüstung
einer Landschaft gegen
den Raubbau an der Lust
durch die Treue eines Gatten.

Der Ritt auf der Jungfrau,
nehmen Sie die Spur auf,
Valmont,
solange sie frisch ist, ein wenig
Jugend im Bett,
wenn schon der Spiegel sie nicht
mehr hergibt.
Warum das Bein heben
an einem Opferstock.
Verzehren Sie sich nach dem
Gnadenbrot der Ehe.
Wollen wir der Welt ein Beispiel
geben und
einander heiraten, Valmont.

VALMONT

Wie könnte ich es wagen, Marquise,
eine solche Beleidigung Ihnen
anzutun.
Vor den Augen der Welt,
das Gnadenbrot könnte
vergiftet sein.

Übrigens ziehe ich vor, meine Jagd
selbst zu bestimmen.

Oder den Baum, an dem ich
das Bein hebe,
wie Sie es nennen. Doch nein.
Auf Sie ist zu lange kein Regen
gefallen,

wann haben Sie zuletzt in den Spiegel
gesehn, Freundin meiner Seele.

Mich treibt der Wind zu neuen
Himmeln.

Was die Konkurrenz angeht:
Sie werden in der Hölle
nicht vergessen,
dass der Präsident
die Tourvel Ihnen vorzog.

Ich bin bereit,
das liebende Werkzeug
Ihrer Rache zu sein.

Und verspreche mir eine bess're Jagd
als von Ihrer jungfräulichen Nichte.
Was soll sie gelernt haben im Kloster.

Sie wird mir ins Messer laufen,
bevor ich es gezogen habe.

Was soll mir ein Wild
ohne Wollust der Hetze.
Ohne den Angstschweiß,
den erstickenden Atem,
den weißverdrehten Blick ...

Der Rest ist Verdauung.

MERTEUIL

Ihre besten Finten werden
Sie zum Narren machen.

VALMONT

Applaudieren muss ich mir selbst.

MERTEUIL

Der Tiger als Komödiant.

VALMONT
Mag der Pöbel sich bespringen
zwischen Tür und Angel,
seine Zeit ist teuer,

MERTEUIL
sie kostet unser Geld,

VALMONT
unser erhabener Beruf ist,
die Zeit totzuschlagen.

MERTEUIL
Es gibt zu viel davon.

VALMONT
Glücklich, wer die Uhren der Welt
zum Stehen bringen könnte:

MERTEUIL
Die Ewigkeit als Dauererektion.

VALMONT
Zeit ist das Loch in der Schöpfung,

MERTEUIL
die ganze Menschheit
passt hinein.

VALMONT
Dem Pöbel hat es die Kirche
ausgestopft mit Gott,

MERTEUIL
wir wissen,
es ist schwarz und ohne Boden.

VALMONT
Wenn der Pöbel die Erfahrung macht,
stopft er uns nach.

SZENE 4

MERTEUIL
Die Uhren der Welt.

Haben Sie Schwierigkeiten,
Valmont, ihr besseres Selbst
zum Stehen zu bringen.

VALMONT
Bei Ihnen, Marquise.
Ich hasse Vergangeneiten.

MERTEUIL
Vielleicht
ein Krieg.

VALMONT / MERTEUIL
Ein Krieg.

MERTEUIL
Ein gutes Gift gegen die Langeweile
der Verwüstung.

VALMONT
Das Leben wird schneller,
wenn das Sterben ein Schauspiel wird.
Die Schönheit der Welt,
die Schönheit der Welt schneidet
weniger tief ins Herz,

haben wir ein Herz, Marquise.

Beim Ausblick auf ihre Zerstörung,
sieht man die Parade der jungen
Ärsche,
die uns täglich mit unsrer
Vergänglichkeit
konfrontiert,

MERTEUIL
und uns entgeht,
vor dem Spalier der Degenspitzen
und im Blitz der Mündungsfeuer
mit Gelassenheit.

[*Traum 2*]

VALMONT
Denken Sie manchmal an den Tod,
Marquise.
Was sagt Ihr Spiegel.
Es ist immer der andere,
der herausblickt.
Ihn suchen wir,
wenn wir uns durch die fremden
Leiber wühlen,
weg von uns.

Was sagt Ihr Spiegel.
Kann sein,
es gibt weder den einen noch den
andern,
nur das Nichts in unsrer Seele,
das nach Futter kräht.

CHOR
Spiegel sagt ...

... einer blickt zurück ...
Seele/kräht nach Futter.

(*Ende Traum 2*) -----

VALMONT
Wann! Geben Sie
Ihre jungfräuliche Nichte
zur Besichtigung frei?

MERTEUIL
Angst macht Philosophen.
Willkommen in der Sünde,
vergessen Sie den Opferstock,
eh Sie die Frömmigkeit übermannt.

Was sonst haben Sie gelernt,
als Ihren Schwanz in ein Loch
zu manövrieren,
in ein Loch, dem gleich, aus dem
Sie gefallen sind,
immer in dem Wahn,
der Beifall der fremden
Schleimhäute,
die Schreie der Lust,
gehen an Ihre Adresse,
während Sie doch nur ein taubes
Vehikel sind,
ganz gleichgültig auswechselbar,
ein Narr.

VALMONT
Die Bestialität unserer Konversation
langweilt mich.

Wir sollten unsern Part
von Tigern spielen lassen.

SZENE 5

MERTEUIL

Sie werden empfindsam.
Tugend ist eine Infektionskrankheit.
Was ist das, unsere Seele.
Ein Muskel oder eine Schleimhaut.

Was ich fürchte ist
die Nacht der Leiber.

Vier Tagesreisen von Paris in einem
Schlammloch,
das meiner Familie gehört,
dieser Kette aus Gliedern und
Schößen,
auf die Schnur eines zufälligen
Namens gereiht,
einem Urahn von einem stinkenden
König verliehn,
lebt etwas
zwischen Mensch und Vieh.

Der bloße Gedanke an seinen Geruch
treibt mir den Schweiß
aus allen Poren.

[Traum 3]

Meine Spiegel,
ich träume manchmal, ...

CHOR

Spiegel

MERTEUIL

... dass es aus meinen Spiegeln tritt,
auf seinen Füßen aus Stallmist,

ohne Gesicht.
Aber seine Hände sehe ich genau,
seine Klauen und Hufe,
wenn es mir die Seide von den
Schenkeln reißt und
wirft sich auf mich.

Vielleicht ist seine Gewalt der
Schlüssel,
der mein Herz aufschließt.

(Ende Traum 3) -----

Gehn Sie!
Die Jungfrau morgen Abend in
der Oper.

CHOR

Geh in die Oper ...
Morgen ... Die Jungfrau ...
... in der Oper.

SZENE 6

MERTEUIL (als Valmont)

Mein Herz zu Ihren Füßen.
Madame Tourvel.
Erschrecken Sie nicht,
Geliebte meiner Seele.

Ich gebe zu, ich war ein anderer,
bevor mich der Blitz Ihrer Augen traf.

Valmont der Herzensbrecher.

ICH BRECHE DIE HERZEN

DER STOLZESTEN FRAUN.

Durch welchen Schmutz bin
ich gewatet.
Welche Kunst der Verstellung.
Welche Verworfenheit.
Sünden wie Scharlach.
Der bloße Anblick des Hintern
eines Marktweibs
und ich verwandelte mich in
ein Raubtier.

Ich war ein Abgrund, Madame.

Wünschen Sie
einen Blick zu tun
aus der Höhe Ihrer Tugend.
Ich sehe Sie erröten.
Wie kommt das Rot auf Ihre Wangen.
Die Farbe, die meine Laster malt.

Etwa aus dem Sakrament der Ehe,
mit dem ich Sie gepanzert glaubte
gegen die irdische
Gewalt der Verführung.
Blut.
Das grausame Los,
nicht der Erste zu sein.
Undsoweiter.

Fürchten Sie nichts.
Ich respektiere das heilige Band,
dass Sie an Ihren Gatten knüpft
und wenn er den Weg in Ihr Bett nicht
mehr fände,
ich wäre der Erste,
der ihm hinauf hilft.
Nicht irdische Leidenschaft

treibt mich.
Ein Trank in der Wüste.
Das Fleisch
hat seinen eigenen Geist.
Ihr gehört einem andern.
Vielleicht hat Ihr Leib
den einen oder anderen Eingang,
der nicht unter das Verdikt fällt.
Ist es nicht Blasphemie, diesen Mund
der Nahrungsaufnahme vorzubehalten.

Kann diese Zunge nur Silben
bewegen und tote Materie
und die goldene Mitte dieses
prächtigen Hinterteils.
Welche Vergeudung.

Ja, Sie lästern Gott,
wenn Sie den Verschleiß Ihrer
Gaben
dem Zahn der Zeit und der Fauna
des Friedhofs überlassen.
Das Instrument unserer Leiber
muss spielen, bis das Schweigen
die Saiten sprengt.

SZENE 7

VALMONT (als Tourvel)
Oh fürchten Sie den Fluch
einer beleidigten Gattin.

MERTEUIL
Fürchten?

VALMONT

Valmont.
Es rührt mich,
Sie so besorgt zu sehn
um das Heil meiner Seele.

MERTEUIL

Fürchten?

VALMONT

Ich werde nicht versäumen,
meinem Gatten Mitteilung
zu machen,
dass der Himmel ihn
zum Verweser all meiner Öffnungen
bestimmt.

MERTEUIL

Fürchten, was hätte ich zu fürchten.
Ich suche Ihren Zorn, Madame.

VALMONT

Nicht ohne Erwähnung
der selbstlosen Quelle,
aus der mir die Offenbarung
entsprang.

MERTEUIL

Ich suche Ihren Zorn
wie die Wüste den Regen,
wie der Blinde den Blitz,
der die Nacht seiner Augen sprengt.

VALMONT

Ein Heiliger, Valmont.

MERTEUIL

Jeder Schlag wird
eine Liebkosung sein, ...

VALMONT

Spielen Sie ein Spiel mit mir?

MERTEUIL

... jeder Riss von Ihren Nägeln
ein Geschenk des Himmels.

VALMONT

Eine Maske.
Fallen Sie.

MERTEUIL

Entblößen Sie zum Beispiel
diese Brüste,
deren Schönheit
der Panzer des Kostüms
ohnehin nicht verbergen kann.

VALMONT

Valmont!

MERTEUIL

Vergießen Sie mein Blut, wenn das
Ihren Zorn besänftigen kann.

VALMONT

Fallen Sie.

MERTEUIL

Aber verhöhnen Sie nicht meine
Empfindungen.

VALMONT

Fallen Sie.

MERTEUIL

Der Blitz soll mich treffen,
wenn ich auch nur die Augen aufhebe.
Von meiner Hand ganz zu schweigen,
sie soll verfaulen wenn ...

VALMONT

Fallen Sie! Der Blitz hat Sie getroffen.

MERTEUIL

Sie allein, Königin, können
den Fluss meiner Tränen aufhalten.
Sie sollten ein Ungeheuer
wie die Merteuil nicht kopieren.

VALMONT

Und nehmen Sie Ihre Hand weg,
sie riecht faulig.

MERTEUIL

Sie sind grausam.

VALMONT

Ich?

SZENE 8

MERTEUIL *(als Valmont)*

Die kleine Volanges.
[Traum 4]
Sie verfolgt mich.

Kirche, Salon oder Schauspiel,
kaum, dass sie mich von weitem sieht,
schwenkt sie ihren jungfräulichen
Hintern gegen mein schwaches
Fleisch.

Ein Gefäß des Bösen,
rosiges Werkzeug der Hölle,
eine Drohung aus dem Nichts.

(Ende Traum 4)-----

Das Nichts in mir,
es wächst und verschlingt mich.

VALMONT

Ist Ihr philosophisches Vakuum
nicht vielmehr
die tägliche Notdurft
Ihres sehr irdischen
Geschlechtskanals?

MERTEUIL

Dies kalte Herz ist nicht das Ihre.
Sie retten oder verdammen
drei Seelen, Madame,
mit der Verweigerung eines
Körpers,
der ohnehin
vergeht.

VALMONT

Genug!

MERTEUIL

Ja, es ist genug.
Verzeihn Sie die schreckliche
Prüfung.

Ich weiß, Sie sind ein Engel,
Madame.

VALMONT
Der Teufel kennt viele
Verkleidungen.

MERTEUIL
Der Teufel hat keinen Teil mehr
an mir.
Wenn Sie Ihren Augen keinen
Glauben mehr schenken wollen,
überzeugen Sie sich, Madame.
Legen Sie Ihre Hand, Madame,
auf den leeren Fleck zwischen
meinen Schenkeln.
Fürchten Sie nichts.
Ich bin ganz Seele.

VALMONT
Sie sind ein Heiliger.

MERTEUIL
Ihre Hand, Madame.

VALMONT
Ich erlaube Ihnen, meine Füße zu
küssen.

MERTEUIL
Und werfen mich zurück in meinen
Abgrund.
Heute Nacht in der Oper werde ich
den Reizen
einer gewissen Jungfrau wieder

ausgesetzt sein,
die der Teufel gegen mich rekrutiert hat.
Schicken Sie mich nicht unbewaffnet in
die Schlacht.
Drei Seelen sind im Feuer.

VALMONT
Ich frage mich, ob ...

MERTEUIL
Die Beute hat Gewalt über den Jäger,
die Schrecken der Oper sind süß.
Lassen Sie mich meine geringe Kraft
an Ihrer nackten Schönheit messen,
Königin.

VALMONT
Ich frage mich, ob Sie diesen Brüsten
widerstehen werden, Vicomte.

MERTEUIL
Meine geringe Kraft ...

VALMONT
Ich sehe Sie schwanken.

MERTEUIL
... an Ihrer nackten Schönheit,

VALMONT
Das ist sie. Ich bin eine Frau,

MERTEUIL
... damit ich Ihr heiliges Bild
vor Augen halten kann, ...

VALMONT
... Valmont.

MERTEUIL
... wenn ich hinaus muss vor die
Speerspitzen der Mädchenbrüste.

VALMONT
Das ist sie.
Können Sie eine Frau ansehen
und kein Mann sein.

MERTEUIL
Ich kann es, Lady.
In mir regt sich kein Muskel,
zittert kein Nerv.
Ich verschmähe Sie.
Ich verschmähe Sie
leichten Herzens,
freuen Sie sich mit mir.

Tränen? Königin.

MERTEUIL / VALMONT
Tränen der Freude, ich weiß es.

Tränen der Freude Sie wissen es.
Mit Grund sind Sie stolz, ...
Mit Grund bin ich stolz, ...
... so verschmäht worden zu sein.

Bedeckt Euch, meine Liebe.
Ein unkeuscher Luftzug ...
Ich bedecke mich, mein Lieber.
Ein unkeuscher Luftzug ...

... könnte Sie streifen, kalt wie eine
Gattenhand.

... könnte mich streifen,
kalt wie eine Gattenhand.

SZENE 9

VALMONT
Ich glaube, ich könnte mich daran
gewöhnen, eine Frau zu sein,
Marquise.

MERTEUIL
Ich wollte, ich könnte es.

CHOR
Tränen der Freude ...
... Du bist ein Engel ...
... Ich bin ganz Seele ...
... Tränen.

VALMONT
Was ist. Spielen wir weiter?

MERTEUIL
Spielen wir?

SZENE 10

VALMONT
Verehrte Jungfrau,
Ihre Unschuld macht mich mein
Geschlecht vergessen

und verwandelt mich in Ihre Tante,
die mir Sie so warm empfohlen hat.
Kein erbaulicher Gedanke.

Ich werde mich zu Tode langweilen
in ihrer traurigen Gestalt.

Ich kenne jeden Fleck auf Ihrer Seele.
Ich schweige von dem Rest.

[Traum 5]

VALMONT
Aber das Verhängnis
zwischen meinen Beinen,
beten Sie mit mir,
dass es nicht über Sie kommt
im Aufstand gegen meine Tugend.

Nur die Lust nimmt der Liebe
die Binde ab
und schenkt ihr
den Blick auf die Rohheit
des Fleisches,
die gleichgültige Nahrung der Gräber.
(Ende Traum 5)-----

Wenn Sie hässlich wären.
Einem Skelett kann nichts passieren,
außer, dass der Wind
mit den Knochen spielt.

Bin ich gut, Marquise?

Der Gedanke,
ein Rohling, stumpfer Novize,

geiler Knecht könnte das Siegel
brechen,
mit dem die Natur das Geheimnis
Ihres jungfräulichen Schoßes
bewahrt, spaltet mein Herz.
Lieber will ich selbst die Sünde
fallen als dieses Unrecht leiden.

MERTEUIL (*als Volanges*)

Was sucht die väterliche Hand,
Monsieur,
an den Partien meines Körpers,
die zu berühren mir die Mutter
Oberin verboten hat.

VALMONT
Vater, der Schlüssel ist in meiner
Hand, das himmlische Werkzeug,
das Flammenschwert.

MERTEUIL
Sie sind sehr aufmerksam, ...

VALMONT
Eh die Nichte Tante wird,
muss die Lektion gelernt sein.
Auf die Knie, Sünderin.

MERTEUIL
... mein Herr.

VALMONT
Ich weiß die Träume,
die durch Ihren Schlaf gehn.
Fürchten Sie nicht für Ihre
Unschuld.

Gottes Haus hat viele Wohnungen.
Sie brauchen nur diese erstaunlichen
Lippen zu öffnen,
schon fliegt die Taube des Herrn
und gießt den heiligen Geist aus.

MERTEUIL

Sie sind sehr aufmerksam, mein Herr.

VALMONT

Nein!
Der Mensch soll Gottes Gaben
nicht ausspeien.
Wer gibt, dem wird gegeben.

Was fällt, soll man aufrichten.
Ihre Hand, Madame.
Das ist die Auferstehung.

MERTEUIL

Ich bin Ihnen verbunden.

VALMONT

Wenn Sie wissen wollen,
wo Gott wohnt,
trauen Sie dem Zucken Ihrer
Schenkel.

VALMONT / MERTEUIL
Kurz ist der Schmerz ...

VALMONT

... und ewig die Freude.

MERTEUIL

Ich werde mir alle seine
Wohnungen merken.

VALMONT

Das Paradies
hat drei Eingänge.

RAUM IST IN DER
KLEINSTEN HÜTTE.

[Traum 6]

MERTEUIL
Sie sind sehr aufmerksam, mein Herr.
Ich bin Ihnen sehr verbunden,
dass Sie mir so eindringlich gezeigt haben,
wo Gott wohnt.
Seine Gäste
sollen sich wohl fühlen darin,
solange in mir Atem ist, sie zu empfangen.
(Ende Traum 6) -----

CHOR

Liebe ist stark wie der Tod

MERTEUIL / VALMONT
LIEBE IST STARK WIE DER TOD.
Sie hören die Uhren der Welt auf meine
wehrlose Schönheit einschlagen.

Ich höre die Uhren der Welt auf
Ihre wehrlose Schönheit einschlagen.

VALMONT

Der Gedanke,
diesen herrlichen Leib
dem Faltenwurf
der Jahre ausgestellt zu sehn,

diesen Mund verdorren,
diese Brüste welken,
diesen Schoß schrumpfen zu sehn
unter dem Pflug der Zeit,
schneidet so tief in mein Gemüt,
dass ich auch den Beruf des Arztes
noch wahrnehmen und Ihnen
zum ewigen Leben verhelfen will.

MERTEUIL
Ich höre ...

VALMONT
... den Lärm.
[Traum 7]
Ich will der Geburtshelfer
Ihres Todes sein,
der unsere gemeinsame Zukunft ist.
Ich will meine Hände
um Ihren Hals falten.

Ich will Ihr Blut befrein aus dem
Gefängnis der Adern, das Eingeweide
aus dem Zwang des Leibs, Ihre
Knochen aus dem Würgegriff des
Fleisches.

Die Uhren der Welt schagen auf Ihre
wehrlose Schönheit ein.

Ich will den Engel, der in Ihnen
wohnt,
entlassen in die Einsamkeit der
Sterne.

CHOR
Die Einsamkeit der Sterne.
(Ende Traum 7) -----

MERTEUIL
Die Vernichtung der Nichte.

CHOR
Vernichtung der Nichte.

SZENE II

MERTEUIL
Damit die Sache, Valmont,
ein Ende hat,
wollen wir einander aufessen,
bevor Sie ganz geschmacklos werden.

VALMONT
Ich bedaure Ihnen sagen zu müssen,
dass ich schon gespeist habe, Marquise.

MERTEUIL
Valmont, Sie sind eine Hure.

VALMONT
Tourvel ist gefallen.
Ich erwarte, Königin,
meine Strafe.

MERTEUIL
Hat meine Liebe für die Hure
keine Züchtigung verdient.

VALMONT
Ich bin Dreck.

MERTEUIL
Wollen wir einander aufessen,
damit diese Sache ein Ende hat.
Hure.

VALMONT
Wollen wir einander aufessen
Marquise Königin.
Ich bin Dreck.

MERTEUIL
Dreck zu Dreck.

VALMONT
Beten wir.

MERTEUIL
Ich will, dass Sie mich anspein.

VALMONT
Beten wir, Mylady,
dass die Hölle uns nicht trennt.

MERTEUIL
Und jetzt, Valmont, das Damenopfer.

SZENE 12

VALMONT *(als Tourvel)*
Ich habe mich zu Ihren Füßen gelegt,
Valmont, damit Sie nicht

mehr straucheln.
Sie haben mich getauft mit dem
Parfüm der Gosse.

Aus dem Himmel meiner Ehe
habe ich mich in den Abgrund
Ihrer Begierden geworfen
zur Rettung dieser Jungfrau.
Ich werde mir den Tod geben,
wenn Sie dem Bösen,
das aus Ihnen greift, nicht widerstehn.
Sie sind mein Mörder, Valmont.

MERTEUIL *(als Valmont)*
Bin ich das?
Zuviel Ehre, Madame.

Sie sind nicht zu kalt für die Hölle,
wenn ich nach unseren Bettspielen
urteilen darf.

CHOR
Nicht zu kalt für die Hölle ...
... Bettspiele ...
... darf ich ihr letztes Schauspiel
betrachten ...
... Königin ...
... und bitte dein letztes Glas Wein ...

MERTEUIL
Darf ich das Schauspiel betrachten
Ihr letztes Königin,
mit Furcht und Mitleid.
Spiegel!
Damit Sie im Plural sterben können.
Und bitte, Ihr letztes.

VALMONT

Valmont, mein letztes Schauspiel.
How to get rid of this most wicked
body.

Ich! Werde meine Adern öffnen wie
ein ungelesenes Buch.

Sie werden es lesen lernen nach mir.

Ich werde einen Weg zu meinem
Herzen suchen durch mein Fleisch,
den Sie nicht gefunden haben,

Valmont, weil Sie ein Mann sind,

Ihre Brust leer und in Ihnen
nur das Nichts wächst.

Eine Frau hat viele Leiber.

Wenn Sie gebären könnten.

Ich bedaure,

dass Ihnen diese Erfahrung versagt
bleiben wird,
dieser Garten verboten.

MERTEUIL / VALMONT

Ich habe Sie geliebt.

MERTEUIL

Nein.

VALMONT

Aber nichts, was Sie gepflanzt haben,
wächst in mir.

Ich bin ein Ungeheuer und
Sie – ich will es werden.

MERTEUIL

Sie und ich – ich will ...

VALMONT

Ich werde durch Ihren Schlaf gehn,
grün vor Gift.

MERTEUIL

Die Brust leer.

VALMONT

Ich werde für Sie tanzen,
schaukelnd am Strick.

MERTEUIL

Nicht! Kein anderer Gedanke.

VALMONT

Ich werde wissen,
dass Sie hinter mir stehen mit
keinem andern Gedanken
als Sie in mich hineinkommen,
und ich, ich werde es wollen.

Es ist gut eine Frau zu sein
und kein Sieger.

VALMONT (*als Valmont*)

Sie ...

MERTEUIL

... Sie brauchen mir nicht zu sagen ...

VALMONT

... mir zu sagen,
dass der Wein vergiftet war.
Ich ...

MERTEUIL

... Sie wollten, Sie könnten mich ...

VALMONT

... Ich wollte, ich könnte Sie ...

MERTEUIL

... Sterben sehen, genau wie ich ...

VALMONT

... Sterben sehen, wie Sie ...

MERTEUIL

... Sie jetzt sterben seh.

VALMONT

... mich sterben sehen.

Ich hoffe,

dass mein Spiel

Sie nicht gelangweilt hat.

Das wäre in der Tat

unverzeihlich.#

EPILOG

CHOR

Tod einer Hure.

Jetzt sind wir allein

Krebs mein Geliebter

*(Merteuil spielt stumm auf der Bühne,
was Ophelia in »Hamletmaschine« sagt:*

*»Ich zertrümmre die Werkzeuge meiner
Gefangenschaft, den Stuhl den Tisch das
Bett. Ich zerstöre das Schlachtfeld das mein
Heim war. Ich reiße die Türen auf, damit
der Wind herein kann und der Schrei der
Welt. Ich zerschlage das Fenster.*

*Mit meinen blutenden Händen zerreiße ich
die Fotografien der Männer die ich geliebt
habe und die mich gebraucht haben auf dem
Bett auf dem Tisch auf den Stuhl auf dem
Boden. Ich lege Feuer an mein Gefängnis.
Ich werfe meine Kleider in das Feuer.*

*Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die
mein Herz war. Ich gehe auf die Straße,
gekleidet in meinem Blut.«)*

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Jana Beckmann
TEXTNACHWEISE Die Gespräche mit Barbara Wysocka und Luca Francesconi, sowie der Text »Zeig mir deine Wunde« und die Handlung sind Originalbeiträge von Jana Beckmann für dieses Programmbuch. Der Text »Heiner Müller, Zwischen den Welten« von Alexander Karschnia und Hans Thies-Lehmann, In: Heiner Müller Handbuch: Heidelberg 2003 wurde gekürzt.

Die Beiträge »Lust, Macht und Moral« und »Echte Libertinage gibt es nicht mehr« stammen im Original aus dem Radiofeature »Gefährliche Liebschaften II. Remix« (WDR/BR 2012) von Elke Heinemann.

Heiner Müller: Über Quartett, In: Krieg ohne Schlacht.

Leben in zwei Diktaturen: Frankfurt am Main 2005.

Heiner Müller: Die Hamletmaschine, In: Gesamte Werkausgabe, Hrsg. Frank Hörnigk: Berlin 2008.

Das Portrait von Heiner Müller stammt von dem Foto-Designer Lothar Deus, »Pandemie« von Márton Mónus, »Soviet Ghosts« von Rebecca Bathory.

Die Produktionsfotos von Monika Rittershaus entstanden bei der Orchesterhauptprobe am 29.9. 2020 und bei der Generalprobe am 30.9.2020

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

REDAKTIONSSCHLUSS 2. Oktober 2020

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



WILHELM The
Found
ation.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN