HYDRA LAUFEN

Nepomuck Bendukat, Eva Döhne

For the Leipzig Congress in June 2024, we reissued the audio walk *HYDRA LAUFEN* produced ten years ago in Frankfurt, based on Heiner Müller's *Herakles 2 oder die Hydra* and let Hydra into our ever-past present. Hydra's affliction has repeated itself; she herself is stuck in repetition, and we stage this repetition as an arrangement that must be worked through. In this contribution, we interweave text passages written nine years ago with rehearsal conversations and reflections from today. The question of accessing reality through language and the search for the depths of European and German fascism were already key points of our debate 10 years ago and are now more relevant than ever. In our opinion this artistic work takes the socio-political situation of the individual in the system of industrialised countries as its starting point in order to reflect on questions of resistance against the very system that is produced by all of us. Therefore, we revisited Müller's approach to diachronic narratives, the interplay of historical and personal events, his work with ancient mythology as material, and his constant appeal to theatre as a place of negotiation.

Intro

Das Gedankennetz der Hydra von Heiner Müller begleitet uns bereits seit zehn Jahren. Wir haben uns in und mit ihr verfangen und dann in Leipzig weitergesponnen. 2015/16 konzipierten wir im Rahmen unseres Studiums in Frankfurt am Main einen Audiowalk im Gebiet des Osthafens. Für den Leipziger Kongress haben wir die Audiospur neu aufgelegt und Hydra in unsere immer schon vergangene Gegenwart gelassen. Hydras Heimsuchung hat sich wiederholt, sie selbst hängt in der Wiederholung fest und wir inszenieren diese Wiederholung als eine Anordnung, die durchlaufen werden muss. Im vorliegenden Beitrag verweben wir Textpassagen, die wir vor neun Jahren geschrieben haben, mit Probegesprächen und Reflexionen von heute miteinander. Wir beginnen mit einer Lektüre der Hydra bei Müller, denken über emanzipative Geografie und Raum-Wahrnehmungen beim Hören durch Gegenden der früheren Industrieproduktion nach und kehren wieder zur Hydra zurück. Hydra kehrt zu uns zurück. Unser Denken und Schreiben verläuft selbst in sich wiederholenden Schlaufen.

Nepomuck Bendukat/Eva Döhne: „*HYDRA LAUFEN*“, in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 519–535. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26498 (CC BY-SA 4.0)

Die Arbeit *HYDRA LAUFEN* war für uns 2015/16 eine Auseinandersetzung mit unserem Studium der Theaterwissenschaft bzw. der Dramaturgie, eine Vertiefung unserer kollektiven Arbeitsweise, sowie eine Annäherung und Verortung in der Stadt Frankfurt. Im Gewühl durch die Texte Müllers setzten wir uns mit seiner uns auferlegten Frage nach der geschichtspolitischen Erfahrung und ihren Konsequenzen für die Gegenwart auseinander. Die Frage nach dem Zugang zur Wirklichkeit durch Sprache und die Suche nach den Abgründen des europäischen und deutschen Faschismus bildeten dabei zentrale Punkte unserer Auseinandersetzung und zeigen sich 2025 aktueller denn je.

Der biografische Kontext Heiner Müllers, der als Kind den Faschismus in Deutschland unter dem nationalsozialistischen Regime erlebte, als Jugendlicher und erwachsener Mann bei der Entstehung und dem Aufbau der Deutschen Demokratischen Republik dabei war und schließlich auch den Mauerfall 1989 und somit die westliche Übernahme der DDR mitbekam, muss bei der Betrachtung seiner Arbeit stets mitgedacht werden. Auch wenn diese Auflistung der ‚drei deutschen Staaten' kurz und schematisch ist, bleibt es für uns doch von zentraler Bedeutung die biografischen Hintergründe des Autors mitzudenken. Für uns waren Müllers Anliegen, Geschichte auf die Bühne zu bringen, geschichtliche Zusammenhänge zu befragen und die konventionellen Logiken von Opfer und Täter, Freund und Feind, schuldig und unschuldig aufzulösen, besonders interessant. Der Umgang mit diachronen Erzählungen, das Zusammenspiel von historischen und persönlichen Ereignissen, die Arbeit mit einem antiken Stoff und zugleich der Appell an Theater als Ort der Verhandlung sind wichtig.

Dramaturgische Lektüre – *Herakles 2 oder die Hydra*

Dreimal bearbeitet Müller den Mythos des Herakles in unterschiedlichen Kontexten und in jeweils anderer sprachlicher Ausformung: in *Herakles 2 oder die Hydra*, in *Herakles 5* und in *Herakles 13*. In diesen drei Texten über den Herakles-Mythos erscheinen das Motiv der Wiederholung und die Auseinandersetzung mit dem Mythos als Arbeit an Geschichtsschreibung und -auffassung. Dabei arbeitet Müller sich an dem Mythos ab, aber der Mythos wird auch überschrieben, gegen den Strich gebürstet. *Herakles 2 oder die Hydra* ist als Teil des Stücktextes *Zement* 1972 erschienen, funktioniert jedoch auch als ein für sich stehendes, dreiseitiges Fragment.[1] In *Zement* bricht der Prosatext in das größtenteils als Figurenrede verfasste Stück ein, wird selbst zur Hydra, greift in die dramatische Sprache ein, stellt den dramatischen Text aus. In *Herakles 2* beschäftigt Müller sich mit dem Helden der Arbeit und dem Mythos des Starken als einem Konstrukt, das mit dem

1 In unserer Lektüre beziehen wir uns auf die Ausgabe dieses *Hydra*-Textes: Heiner Müller: *Heiner Müller Material. Texte und Kommentare*, hg. v. Frank Hörnigk, Leipzig: Reclam, 1990, 74–77.

Feind, dem Gegner auf physische und körperliche Art untrennbar verwoben zu sein scheint. So beschreibt der Text den scheinbar endlosen Kampf von Herakles durch das Netz der Hydra, die ihn angreift. Der Text ist selbst ein Dickicht, dicht geschrieben, inhaltlich kompliziert verstrickt, atemlos. Diese komplexe Beschaffenheit des Textes reizte uns, immer wieder lasen wir ihn und konnten ihn dennoch nicht ganz fassen, nicht ganz be-greifen.

Die Unentschiedenheit, das Stadium der Wiederholung, die unendlich andauernde Arbeit und parallel dazu die formalen Beobachtungen der Verschränkungen, Parataxen, Widersprüche, Aufzählungen, Versalschrift, Auslassungen, die akustische Ebene der Wörter und die Rhythmik der Sprache nahmen uns ebenso in Bann wie die Mechanik des Textes. Dieser Bann bestand aus Unwissenheit, Überforderung und zugleich aus der Herausforderung, mit diesem Text szenisch zu arbeiten. Herakles im Kampf mit der siebenköpfigen Hydra thematisiert, befragt, umschreibt und bearbeitet die Figur des Herakles, nimmt ihn/sich selbst auseinander, greift an und fragmentiert den Helden. Interessant für uns ist die sprachliche Arbeit über den menschlichen Körper im Widerstand, die Demaskierung der Figur des Siegers, vor allem aber die maschinelle und erschreckende Funktionalität der Arbeits- und Körperkraft des Helden, welche zur Routine wird und statt gegen das System für und in dem System arbeitet und kämpft. Die Täuschungen, welche vom System, oder auch von der Hydra ausgehen, wirken auf das Individuum/Herakles und lassen es/diesen zum stummen Kämpfer werden. ‚Arbeiten und nicht verzweifeln', ein ‚Immer so weiter', trotz der eigenen Verletzung und langsamen Zersetzung, Vernichtung des Körpers im Kampf. Herakles, den wir als Repräsentant des Individuellen, des modernen, autonomen männlichen Subjekts, aber auch des antiken Mythos vom starken Helden verstehen, durchschreitet im Text einen Wald, der ihn umgibt, ihn umfängt, ihn schließlich umkreist und angreift. Der Wald selbst ist die Hydra. Herakles Umgebung ist sein Kampfplatz, der ihn bis zur vermeintlichen Selbstzerstörung treibt. Er funktioniert im Kampf und existiert gleichsam nur durch diesen, die Situation scheint ausweglos und kreisförmig. Ohne Krieg keine Existenz.

Hydra ist in dem Text auf der einen Seite das System, ‚gegen' das Herakles kämpft, auf der anderen Seite wird er ‚selbst' immer mehr Teil dieses Systems, verstrickt sich in ihm, wird zur Hydra und kämpft gleichzeitig gegen sie, also auch gegen sich selbst. Die Erkenntnis, dass er selbst sein Gegner, die zerstörerische Kraft ist, die ihn vernichtet, tritt erst im Laufe des Textes ein, doch Herakles ist zu sehr mit dem System vernetzt und in dieses verwoben. Durch die ständige Zerteilung und erneute Zusammenführung seiner selbst, vernichtet er, vielleicht auch durch Müdigkeit und Erschöpfung, oder Sehnsucht nach einem möglichen Ende, sich selbst.

> Im Gewirr der Fangarme, die von rotierenden Messern und Beilen
> nicht, der rotierenden Messer und Beile, die von Fangarmen nicht,
> der Messer Beile Fangarme, die von explodierenden Minengürteln

> Bombenteppichen Leuchtreklamen Bakterienkulturen nicht, der Messer Beile Fangarme Minengürtel Bombenteppiche Leuchtreklamen Bakterienkulturen, die von seinen eigenen Händen Füßen Zähnen nicht zu unterscheiden waren in dem vorläufig Schlacht benannten Zeitraum aus Blut Gallert Fleisch [...] sich immer neu zusammensetzend aus seinen Trümmern in dauerndem Wiederaufbau, manchmal setzte er sich falsch zusammen [...] weil es ihm langweilig war, immer die gleiche Hand am gleichen Arm immerwachsende Fangarme Schrumpfköpfe Stehkragen [...] manchmal verzögerte er seinen Wiederaufbau, gierig wartend auf die gänzliche Vernichtung mit Hoffnung auf das Nichts, die unendliche Pause [...].[2]

Das Subjekt des Textes: Der gescheiterte Held, der nicht mehr an den Sieg glaubt, sondern seine eigene Vernichtung herbeisehnt. Der Held, der in der Vernichtung und Bekämpfung alles anderen zuletzt und nur noch sich selbst als Gegner kennt. Während der Text zu Beginn durch kurze parataktische Hauptsätze gegliedert ist, verdichtet sich seine Struktur zum Ende hin. Es gibt kein Halten mehr, keine Kommata, keine Pause im Text. Die Wörter scheinen semantisch in ihrer Bedeutung gegeneinander zu laufen, wie die „kaum sichtbare Blutspur“ und der „konzentrisch wehende Wind“.[3] Der gesamte Text ist in Bewegung, scheint zu beben oder zu wabern und gibt gleichzeitig einen Rhythmus vor:

> Sich den Bewegungen des Feindes anpassen. Ihnen ausweichen. Ihnen zuvorkommen. Ihnen begegnen. Sich anpassen und nicht anpassen. Angreifend ausweichen. Ausweichend angreifen. Dem ersten Schlag Griff Stoß Stich zuvorkommen und dem zweiten ausweichen. Umgekehrt. Die Reihenfolge ändern und nicht ändern.[4]

In die Sätze selbst schreibt sich die Kampfbewegung ein. Zum Ende und mit zunehmender Panik von Herakles reihen sich die Substantive immer schneller, bald ohne verbindende Präpositionen oder Verben aneinander. Nicht nur das Tempo des Textes beschleunigt sich im Verlauf, Worte wie, „Minengürtel Bombenteppiche Leuchtreklamen Bakterienkulturen“[5] werden wie im Stakkato nebeneinandergestellt und wirken gewaltvoll, wie Schläge. Herakles‘ Gedankengänge scheinen sich immer mehr zu verwirren, sodass für den:die Leser:in nicht mehr eindeutig ist, bei welchen Passagen es sich tatsächlich um Herakles‘ Gedanken handelt und bei welchen nur um abstrakte Möglichkeiten von Gedanken. Der Text löst sich gänzlich aus der eigentlichen

2 Müller, *Heiner Müller Material*, 76–77.

3 Müller, *Heiner Müller Material*, 74.

4 Müller, *Heiner Müller Material*, 76.

5 Müller, *Heiner Müller Material*, 76.

Narration von Herakles im Wald und wird zu einem Gedankenspiel, einem Gedankenlabyrinth, aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint. Jeder Satz könnte in Zweifel gezogen werde, die Wirklichkeit verschwimmt mit der Imagination, mit dem Wahnhaften. Die relativ heftige und gewaltvolle Sprache überträgt sich dadurch auf den Sprechakt an sich, aber auch auf die Lektüre, die Rezeption und die Interpretation.

Gleichzeitig gibt es unterschiedliche Geschwindigkeiten im Text. Der Rhythmus ist zügig, fast ein Rennen oder Treiben, aber eigentlich geht es, um das Nichtendenwollen der Situation, um die ständige Wiederholung: „Vielleicht war er selber schon zu lange unterwegs, eine Erdzeit zu lange, und Wälder überhaupt waren nur mehr was dieser Wald war."[6] Der Wald symbolisiert sowohl die Hydra als vielköpfiges Wesen, aber auch den Körper des Herakles mit seinen Armen, die zum Kampf bereit sind. Der Wald steht für das pulsierende System des Lebens, aber auch für Verwirrung und die Gefahr, sich in demselben zu verirren. Herakles scheint in seinem Körper verirrt, kann seinen Sinnen nicht trauen und verliert zuletzt durch die Annahme der Taktik des Feindes die Kontrolle über seinen Körper. Der Wald ist mit ihm verwachsen, hat ihn in seinen Fängen.

> Nur er, der Unbenannte, war sich selber gleichgeblieben auf seinem langen schweißtreibenden Gang in die Schlacht. Oder war auch, was auf seinen Beinen über den zunehmend schneller tanzenden Boden ging, schon ein anderer als er. Er dachte noch darüber nach, als der Wald ihn wieder in den Griff nahm.[7]

Herakles ist in dem Text sowohl Sieger als auch Opfer. Ein Opfer des Kampfes und ein Opfer des Krieges. Die immer wieder neue Zusammensetzung der einzelnen Körperteile, den dauernden Wiederaufbau haben wir als Wiederholung der Geschichte gelesen. So steht Herakles für die ständig sich wiederholende Produktion von Opfern, die sich auch noch im Aufschreiben seiner Geschichte fortsetzt.

Müllers Text befragt die Zusammenhänge von Automatismus und System, Produktion und Arbeit, und thematisiert zentral den versuchten Widerstand gegen die Routine. Die zerstörerischen Folgen dieses Widerstandes, die überdimensionale Macht und die brutale Fesselung des Individuums durch das System der Hydra sind dabei Thema. Die Beschreibung des Kampfes zwischen Herakles/dem Mythos und Hydra/dem Feind kann und muss als verführerisches und maschinelles Zusammenspiel und fortlaufende Produktion von Opfern gedacht werden. Die Thematisierung der Opfer bei Müller hat uns zur Auseinandersetzung mit Walter Benjamins ‚Engel der Geschichte' in seinen geschichtsphilosophischen Thesen gebracht: der Engel, der vom Fortschritt als der sich immer weiter fortsetzenden Katastrophe

6 Müller, *Heiner Müller Material*, 75.

7 Müller, *Heiner Müller Material*, 75.

weiter geweht wird, sich diesem Wind aber entgegenstellt und zurückschaut, um einen Blick auf die sich hinter ihm auftürmenden Trümmer der Opfer der Geschichte zu erhaschen.[8] Die Geschichte gegen den Strich bürsten, gegen die Erzählung der Sieger, ist ein Bild, dass uns in unserer Arbeit am Text und in der szenischen Praxis nicht mehr losgelassen hat.

Für uns ist Arbeit an der Erinnerung, die Arbeit an einer vermeintlich einheitlichen Geschichtsschreibung und die Übersetzung für theatrale Diskussionen und Mittel eine der zentralsten Forderungen an Theater heute. Theater sollte die Leerstellen, das Nichtgesagte, Nichtgedachte, Nichterinnerte, letztlich die Lücken und Brüche und die Dinge, die eben nicht aufgehen wollen in narrativen Geschichtsschreibungen offenlegen und ideologische Erzählungen bearbeiten, durchbrechen und befragen. Müller betreibt diese Arbeit auf eine produktive Art und Weise. Indem er persönliche und historische Erfahrungen des Faschismus in Deutschland und Europa dialektisch diskutiert, entsteht die Möglichkeit, die Fragmente der Texte nebeneinander zu erkennen. Die Zusammenhänge der Gegebenheiten, dass es keine voraussetzungslose Geschichte, keine Situation und keine Persönlichkeit am Nullpunkt geben kann, haben uns Müllers Texte nochmals sehr stark verdeutlicht. Zugleich sind sie geradezu ein Apell, historische Ereignisse und Entwicklungen und vor allem ihre Opfer niemals zu vergessen. Dabei geht es nicht um eine Reproduktion der Geschichte der Opfer, nicht darum, zu behaupten, Theater könne als Stimme der Opfer funktionieren, könne ihre Stimmen reproduzieren, sie gar repräsentieren. Vielmehr geht es darum, Repräsentation an sich zu hinterfragen und das Theater als Medium zu nutzen, um eben die Lücken und Brüche einer vermeintlich einheitlichen Repräsentation von Geschichte offenzulegen. Was sind die Geschichten unter der Geschichte, zwischen der Geschichte, in den Nischen, unter den Trümmern, am Rand? Mit diesem Bewusstsein arbeitend, ist unsere Auseinandersetzung mit dem Text immer eine fragmentarische, eine Suche, die sich durch unterschiedliche Texte bewegt, wie eine Schnipseljagd. Diese Suche übertragen wir auf die Frage nach Raum, nach Geografie, nach dem Aufbau der Städte. Wir bewegen uns an die Flächen an den Rändern der Stadt, in unwegsames Gelände, gehen in Frankfurt ins Industriegebiet des Osthafens, in Leipzig von der Spinnerei über Bahngelände zu alten Lokschuppen. Wir begeben uns an Orte, an denen mit dem Müll und damit den materiellen, aber auch ideellen Abfällen der Zivilisation gearbeitet wird. Die Übertragung der Arbeit am Text und an Geschichte auf den Raum, auf die ausgefransten Gegenden der Stadt, passiert immer im Gespräch, als kollektive Suche zwischen uns, aber auch zwischen dem Text, dem Raum, der Sprache und dem Theater.

8 Vgl. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften. 1. Abhandlungen*, Bd. 2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, 691–704, hier 697.

Produktion und Proben, Hinhören und Zuhören

Im Juli 2015 begann unsere Auseinandersetzung mit Heiner Müller, indem wir uns gegenseitig Texte vorlasen, über das Gelesene sprachen und erste Aufnahmen von unseren Probengesprächen machten. Dabei hörten wir uns diese Aufnahmen immer jeweils zu Beginn der nächsten Probe an und sponnen die Gedankenfäden an dem Gehörten weiter. Zuhören war ein zentraler Teil des Probenprozesses, und uns war wichtig, dass diese Sinneswahrnehmung in der späteren Performance eine wichtige Funktion bekommen sollte. Auf diese Weise entstanden ein Text zum Text und eine Auseinandersetzung mit unserer eigenen Arbeit am Begriff, am Text, am Theatertext.

Noch immer hatten wir das Gefühl, diesen Text in seiner Komplexität nicht vollkommen erfasst zu haben. Wir spielten über eine längere Zeit mit dem Gedanken, eine Art Laborsituation über Nacht auf der Probebühne aufzubauen, in der die Teilnehmer:innen in einer rausch- und trancehaften Umgebung den Text lesen, sprechen, aufnehmen, spielen und verwerfen könnten. Doch zu sehr befürchteten wir, dass die Komplexität des Textes, seine Dichte, im allgemeinen Spiel verloren gehen könnte. Die Laborsituation interessierte uns jedoch weiterhin und wir haben sie mit unserer Performance im öffentlichen Raum zusammengebracht. Auch später verstanden wir unsere Auseinandersetzung mit dem Text als eine Laborsituation, in der die Performance weiterentwickelt und verändert, in Texten weitergeschrieben wurde. Einen Abschluss der Arbeit gab es nicht, vielmehr haben wir jenes laborhafte Arbeiten mit dem Text 2024 in Leipzig wiederaufgenommen.

Abgelaufene Orte: Anfang September 2015 unternahmen wir erste Rundgänge und Erkundungstouren in Frankfurt. Politisch sollte die Arbeit im Sinne einer Sichtbarmachung der Vielheit, der multiperspektivischen Betrachtung der Stadtgesellschaft, ein Bewusstmachen anderer Realitäten, anderer Orte und Zusammenhänge an unserem Wohnort werden. Wir wollten den Text mit öffentlichen Orten, Alltäglichkeit und Funktionalität der Stadt in Verbindung bringen. Wir liefen in den Osten der Stadt, in das Hafengebiet, das eine pulsierende Ader der Stadt durch Logistik, Produktion, Großmarkt und Abfallentsorgung ist. In dieser Gegend der Stadt, in der eher gearbeitet, als gelebt wird, findet die Müllverarbeitung statt: Mehrere Höfe verarbeiten Altpapier, Altmetall, Bauschutt zu Wertstoffen oder verbrennen sie zu Asche. Hier passiert die Produktion am Rest. Die Gegend um die Lindleystraße, die in direkter Nachbarschaft zum Industriegebiet liegt, empfanden wir als stark aufgewertet. Der Kontrast zwischen den Büro- und Arbeitsräumen im Industrial Chic, dem neuen Standort des Kunstzentrums Atelierfrankfurt, dem Gebäude der HFM Managementgesellschaft für Hafen und Markt und der stark befahrenen, immerzu verstaubten Schmickstraße mit den Müllsortierungs- und Abfallverbrennungsanlagen reizten uns. Das Osthafengebiet mit Lindley- und Schmickstraße, der Schwedlersee, die Hanauer Landstraße und der Ostpark – das waren die Orte, an denen die Audio-Performance stattfinden sollte. Alle Orte, die in der Performance abgelaufen

werden, sind Orte der Arbeit, der funktionalen Sprache, des Verkehrs und der Logistik. Oder, wie der Ostpark, ein Ort, der zur Erholung konzipiert wurde, jedoch von dem mittelständischen Bürgertum eher gemieden wird. Wir haben an all diesen Orten eine Verbindung zur Beschäftigung mit Heiner Müllers Arbeit und dem Text *Herakles 2 oder die Hydra* gefunden. Denn was für uns an diesen Orten übrigbleibt, ist der Rest: die Abfälle der Produktion, die Ausgeschlossenen der Gesellschaft im Ostpark.[9] Um diesen Rest, um das Abwesende sollte unsere Arbeit kreisen – zum einen auf der offensichtlichen Ebene der Orte, die erfahren, erlaufen werden, zum anderen auf der Ebene des Textes.

Stimmen, Rhythmus, Sprechen: Wir entschlossen uns dazu, den Text vielstimmig über eine Audiospur sprechen zu lassen, auf welcher die Stimme verwirrend oder auch unverständlich den Text wiederholen, ihn verdeutlichen, ihn fallenlassen oder auch zurückholen kann. Dabei kürzten wir den Text nicht, verdoppelten jedoch einzelne Passagen, da wir den Text mit mehreren Stimmen sprechen wollten, um den Fragen, wer überhaupt spreche und aus welcher Position gesprochen wird, die in Heiner Müllers Texten immer wieder auftauchen, mit Vielstimmigkeit und zugleich auch mit Unsicherheit zu begegnen. Wir arbeiteten den Text nochmals gründlich durch, Satz für Satz, Wort für Wort. Wir teilten den Text in Kapitel ein, in dem Wissen, dass die eigentliche Herausforderung die raue Begegnung mit der gesamten Textfläche ist. Aus rhythmischen und produktionstechnischen Gründen, damit wir die Tour takten konnten, Musikpassagen mit entsprechenden Längen produzieren konnten, um Orte und Textpassagen aufeinander abzustimmen oder auch bewusst gegeneinander laufen zu lassen. Um den Teilnehmer:innen Zeit mit den Passagen zu lassen, legten wir sieben grobe Themenfelder an: I. Sinnestäuschung im Wald, II. Vorbereitung, III. Mythos, IV. Umklammerung/Blitz/Erleichterung, V. Kampf (mit Muttertext), VI. Erschöpfung, Widerstand, Endrunde, VII. Rausch und Produktion. Auch wenn wir diverse wissenschaftliche und theoretische Texte in der Vorbereitung gelesen hatten, beschlossen wir, bloß drei zusätzliche Texte in unsere Fassung mit aufzunehmen. Wir bauten einen Text von Robert Walser mit dem Titel *Herkules* an der Stelle des III. Kapitels ein, welches wir als Mythos bezeichneten. Dieser Text verstärkt unserer Ansicht eine ironische, geradezu belustigte Sicht auf den Mythos des Herakles, da der Text den Punkt ironisiert, dass Herakles stark auf das muskelorientierte Männlichkeitsbild reduziert ist. Außerdem verwoben wir drei Texte von Heiner Müller selbst. In die Mitte der Audiospur legten wir den Text *Der glücklose Engel* aus dem Jahr 1958, der auf den „Engel der Geschichte“ von Benjamin referiert, und

9 Im Ostpark befindet sich eine Unterkunft für wohnungslose Menschen sowie direkt daneben ein Kiosk, der stark von den Bewohner:innen der Unterkunft frequentiert wird. Unser Audiowalk endete gegenüber diesem Kiosk mit Blick auf den Tümpel des Stadtparks. Auf diese Weise hatten wir sowohl während der Proben als auch zum Ende der Vorstellungen immer wieder Kontakt mit den Bewohner:innen, die sich am Ende der Performance, zu dem es heißen Tee gab, zu uns gesellten. Die Vorstellungen fanden Ende Oktober statt, es war kalt.

Herzstück aus dem Jahr 1983 und ließen gegen Ende der Performance den Text *Phönix* von 1986 in die Audiospur einspielen.

Im nächsten Schritt begannen wir mit den Aufnahmen. Wir bauten unser Wohnzimmer zu einem Tonstudio um, nahmen zunächst jeweils selbst den gesamten Text auf, wandelten im nächsten Arbeitsschritt unsere Stimmen mit einem Sprachprogramm um und hatten somit bereits die erste Verfremdung der Stimmen, der Sprache, des Textes entdeckt. Wir machten eine Aufnahme mit einem uns bekannten Freund, der den gesamten Text auf sehr monotone Art und Weise las. Wir spielten mit der Stimmverfremdung und einigten uns schließlich darauf, drei unterschiedliche Stimmnuancen zu verwenden, welche sich gegenseitig zuhören, kommentieren, belachen und zu übertönen versuchen. Die konstante Stimme ist die des männlich gehörten Lesers, unaufgeregt und ausbalanciert schreitet er durch den Text. Auf der Audiospur kann man zu Beginn die aufgeweckte Stimme eines Kindes hören, welches jedoch in der Mitte der Spur elendig sprachtot gemacht wird. Ebenfalls gibt es die queer erscheinende Stimme von Elvira, eine Kunstfigur, die später als Begleiterin der Zuschauer:innen ganz real während der Performance dabei war, wobei wir ihr dort ein sehr konkretes Äußeres gegeben haben. Des Weiteren haben wir den *Glücklosen Engel* und später die stark ineinander verschränkten Sätze über den Kampf zwischen Herakles und der Hydra von einer sehr dunklen und tiefen Stimme lesen lassen. *Herzstück* lasen wir dabei selbst, um uns als Stimmen, Kommentar und Künstler:innen dieser Arbeit darin miteinzuschreiben. Für unsere Adaption in Leipzig haben wir den Text *Herzstück* aber wieder gestrichen, da wir wegetechnisch die Länge der Aufnahme kürzen mussten und weil wir diese Referenz inzwischen als überflüssig und albern empfanden. Für die Ausstellung des Apparats und des Dispositivs genügte uns das Einspielen einiger Schnipsel aus unseren Probeaufnahmen zum Ende des Audiowalks. Die Vielstimmigkeit war uns bei den Aufnahmen des Textes besonders wichtig. Keine lineare, eindeutige Lesart, keine geschulte Professionalität in der Intonation, keine klare Deutung sollte möglich gemacht werden. Beim Zuhören der Audiospur schwankt der Sinneseindruck für uns selbst zwischen Überforderung, Täuschung, Ignoranz und Gewalt. Es geht uns um die Provokation eines Gefühls der Unsicherheit, der Irritation, der Beklommenheit.

Durchlaufen der Sprache und die Aufführung als Installation

Die Probenprozesse, die Aufnahmearbeiten und die Ortsbegehungen waren für uns elementarer Teil der Performance. Wir möchten die Unsicherheit der Form, der Aufführung, der Wahrnehmung der Orte und Räume in unserer Performance aktiv hervorholen und provozieren. Damit verweisen wir unserer Ansicht nach sowohl auf die Proben als Prozess der Herstellung von theatralen Situationen als auch auf den andauernden Prozess der Aufführung.

Diese beiden dynamischen Korrelate, der Prozess der Herstellung und der Prozess der Aufführung, gehen für uns ineinander über und bedingen sich gegenseitig. Wir proben den Text noch immer.

Ausgehend von den thematischen Schwerpunkten Widerstand und Routine, Produktion und Flucht, den praktischen Erfahrungen mit dem Text, der sich stets in Bewegung befindlichen Figur (des Herakles) haben wir uns bei der praktischen Umsetzung für das Format einer installativen Audio-Tour mit Performance-Elementen entschieden. Der Haupttext *Herakles 2 oder die Hydra* ist mit anderen Texten von Müller verschnitten und teilweise mit Musik unterlegt oder von dieser unterbrochen. Die schließlich entstandene Audiospur ist für die Teilnehmer:innen über Kopfhörer hörbar. Jede:r Teilnehmer:in hat ihren eigenen Kopfhörer. Zu Beginn der Performance treffen sich alle Beteiligten an einem vereinbarten Ort, der ihnen bei der Reservierung eines Tickets mitgeteilt wurde. An diesem Ort bekommen sie Kopfhörer und ein entsprechendes Audiogerät ausgehändigt. In Frankfurt war der vereinbarte Treffpunkt ein Platz vor dem Gebäude der Managementgesellschaft für Hafen und Markt, einem verglasten Gebäude mit Blick auf den Main. Auf der anderen Seite des Mains befindet sich eine Fabrik zur Herstellung von Baustoffen. Zu Beginn der Audiospur werden den Teilnehmer:innen die Verhaltensregeln während der Performance mitgeteilt: Sie sollen sich nicht von der Gruppe entfernen, nicht zurückblicken, nahe bei der Begleitperson bleiben und nichts an dem Audiogerät verändern. Während das Publikum diese Vorschriften hört, nähert sich eine Person, die bereits länger am Geländer zum Main gestanden und geraucht hatte. Auch sie bekommt Kopfhörer ausgeteilt. Erst auf den zweiten Blick lässt sich erkennen, dass die Person eine Vollgesichtsmaske mit weiblichen Gesichtszügen und langen braunen Haaren trägt. Ihre Kleidung erweckt einen biederen und zugleich vulgären Eindruck: Sie trägt spitze Stiefel, zu einer durchsichtigen Strumpfhose, einen sehr engen schwarzen Mantel, der an der Seite etwas eingerissen ist und eine weiße Kunstfellweste. Als Elvira stellt sie eine der von uns entwickelten Figuren der Performance dar und begleitet die Gruppe durch die Audiotour. Elvira spricht nicht mit den Teilnehmenden und hat durch ihre sehr strenge Gestik, die durch die Maske nicht vorhandene Mimik und ihr schnelles Voranschreiten eine etwas angsteinflößende Wirkung. Durch sie wird die Gruppe durch Frankfurt Ost und zu den verschiedenen Stationen geleitet. Die Tonspur ist genau dem Weg angepasst, sodass Elvira an manchen Stellen innehält und an anderen Stellen zur Eile treibt. Generell sind die Teilnehmenden jedoch frei in ihrer Bewegung. Nur wenn einzelne zurückbleiben, fordert Elvira sie durch Blicke oder Gesten auf, den Anschluss zur Gruppe nicht zu verlieren.

Für die Übertragung des Audiowalks auf Leipzig haben wir eine komplett neue Strecke gesucht, die uns in ihren Eigenarten an die Orte in Frankfurt erinnerte und als passend für die verschiedenen Abschnitte der Audiospur erschien, die ihrerseits noch etwas angepasst und gekürzt wurde. Durch die veränderte Umgebung entstand eine Arbeit, die für uns wieder eine andere

Lesart und Auseinandersetzung mit dem Text darstellte, auch, weil wir inzwischen älter geworden waren und den Text nochmal aus anderen Perspektiven und aus einer anderen Positionierung der Professionalität lasen. Der Text immer noch oder wieder ein anderer, weil auch wir andere waren. In Leipzig begaben wir uns ebenfalls an den Rand der Stadt. Gestartet sind wir auf dem Gelände der Spinnerei, ehemals eine der größten europäischen Baumwollspinnereien, die nach der Wiedervereinigung Deutschlands 1989 ihren Betrieb einstellte und nun als Kunst- und Kulturcampus mit unterschiedlichen Ateliers, Proberäumen, Galerien, einem Café und einem Kino sowie Läden genutzt wird (siehe Abb. 1). Der gtw-Kongress wurde hier, unter anderen in dem auf dem Gelände angesiedelten Off-Theater LOFFT – Das Theater abgehalten. Ausgehend von der Spinnerei liefen wir erst Richtung Norden, stadtauswärts. Wir kamen auch hier an einer Papierverwertungsanlage und Brachflächen vorbei. Anders als in Frankfurt war die Gegend jedoch eher ruhig, fast verlassen. Die Teilnehmenden begegneten nach Verlassen des Spinnereigeländes zunächst keinen Menschen mehr. Auch in Leipzig wurden sie von der Kunstfigur Elvira begleitet, die aber in der allgemeinen Einsamkeit der Gegend noch gruseliger, fast bedrohlich wirkte. Die zunehmende Dämmerung tat ihr Übriges. An beiden Vorstellungstagen kreuzten anstatt Passant:innen entweder ein Fuchs oder eine Katze den Weg des Audiowalks.

In Frankfurt wurden die Teilnehmenden erst durch ein Hafengebiet und dann durch die Straße, in der die Müllerverwertungsanlagen angesiedelt sind, geleitet und kamen schließlich auf einem unebenen und ungepflegten Parkplatz an, auf dem alte Autos und ausgediente Container standen, der direkt an einer stillgelegten Bahnlinie lag. Auf diesem Parkplatz wurden die Teilnehmenden von Elvira aufgefordert in ein altes Auto zu steigen. Während auf der Tonspur der etwas ironische Text über den Mythos lief, unterlegt mit einem von Müller im Text zitierten Volkslied, malte Elvira mit Lippenstift den Namen der Göttin, die versuchte Herakles zu töten, Hera, auf die Windschutzscheibe.[10] Während dieser Aktion tauchte in Frankfurt das erste Mal die zweite Kunstfigur der Performance auf: ein glatzköpfiger, weißer Mann in blauen Kittel. Auch er wurde dargestellt durch eine Person in Volllatexmaske und dadurch ohne Mimik. Der Mann näherte sich dem Auto, starrte durch die Scheibe auf die darinsitzenden Teilnehmenden und verschwand. Er tauchte später am Ende einer Unterführung wieder auf, während sich auf der Textebene Herakles im Zenit des Kampfes befindet und der gesprochene Text von einem zu lauten und schnellen Dark-Hard-Techno Sound untermalt ist. Bedrohlich stand er am Ende eines Unterführungstunnels und wartete auf das Näherkommen der Teilnehmenden, um kurz vor der Begegnung erneut zu verschwinden. Für uns stand die Figur für den möglichen Angriff, das nicht Vorhersehbare und die andauernde Beobachtung durch den Feind.

10 Es handelt sich um das Volkslied *O bleib bei mir* (um 1840). Melodie von Franz Wilhelm Abt.

Abb. 1: Nepomuck Bendukat/Eva Döhne: *Die Kunstfigur Elvira zu Beginn des Walks in Leipzig*, 2024, © Eva Döhne, 2024.

Die Figur funktionierte aber auch als Personifizierung des Faschismus, des Männlichen, Rohen, Brutalen, der Gewalt der Geschichte.

Auch in Leipzig gab es ein Auto, in das sich die Teilnehmenden von Elvira aufgefordert hineinsetzen und das Geschehen draußen beobachten konnten, während Elvira außerhalb des Wagens blieb. Diesmal stand das Auto am Ende einer verlassenen Straße, in der nur ein Haus mit vereinzelt beleuchteten Fenstern und ansonsten Logistikbüros angesiedelt waren. Das Auto, ein alter, roter Golf, wartete mit Scheinwerfern in einer Straßenausbuchtung an einem verlassenen Verwertungshof, beleuchtet von einer Straßenlaterne und war in der Dämmerung erst zu sehen, nachdem die Gruppe um die Straßenecke gebogen war. Ein Moment wie aus Filmen von David Lynch – gruselig. Da es sich in Leipzig vor allem um ein theatererprobtes und -affines Publikum handelte, war die Bereitschaft zum Einsteigen in das Auto groß. Im Licht der Scheinwerfer tauchte auch hier die zweite Figur der Performance auf: Der alte Mann im blauen Kittel näherte sich dem Auto, Elvira trat auf ihn zu und überreichte ihm im Schein der Straßenlaterne schließlich den Schlüssel, mit dem sie zuvor das Auto aufgeschlossen hatte. Beide hielten noch einen Moment inne, starrten die Straße hinunter, als würden sie auf etwas warten und schließlich verschwand der Mann mit dem Schlüssel. Diese Begegnung, die eine Art Kompliz:innenschaft der beiden Figuren suggerierte, war für Leipzig neu konzipiert. Aufgrund der spärlichen Umgebung in Leipzig, in der es nur wenige Dinge zu durchlaufen oder zu entdecken gab, bauten wir hier einen Theatermoment ein, der bei den Teilnehmenden, mit denen nie direkt, nur über die Audiospur, gesprochen wurde, zu zunehmender Beklemmung führte und gleichzeitig das Ausmaß an Theaterspiel erhöhte. Im Nachhinein gefiel uns dieser Moment, da er zusätzlich zu der sehr monotonen Hauptstimme der Audiospur eine verspielte, bildhafte Ebene einbrachte, die aber auch dazu führte, dass Teilnehmende durch die Komplexität der verschiedenen Ebenen von Sound, Bild, Umgebung, Text und eigener Bewegung überfordert wurden. Die Überforderung und die Beklemmung waren gewollt, funktionierten parallel zum steigenden Unbehagens Herakles im Text. Etwas hatte von uns Besitz genommen.

Nachdem Elvira die Teilnehmenden durch das Aufreißen der Türen aufgefordert hatte, das Auto wieder zu verlassen und ihren Weg fortzusetzen, wurden sie durch eine Unterführung, über ein Bahngelände, mit hohem Gras, eine Bahnbrücke, auf der mit Blick auf die Schienen und Güterzüge der Text *Der glücklose Engel* zu hören war, geführt. Durch einen letzten Abschnitt unwegsames Gelände, mit unebenem Boden, Gestrüpp und Bäumen, einem kleinen Wald, durch das die Teilnehmenden nur mittels einer Lampe von Elvira gelangten, kamen sie schließlich am ehemaligen Bahnhof Plagwitz im Leipziger Westen an. Eine Brachfläche aus verlassenen Schienen, auf der einerseits ein Urban-Gardening-Projekt, eine Skatebahn, ein Wagenplatz und Bau- und Spielplätze liegen, andererseits immer noch viele Gebäude und Anlagen verfallen sind und langsam von der Natur zurückerobert werden. Hier begegneten die Teilnehmenden ein letztes Mal dem Mann mit Kittel unter

Abb. 2: Nepomuck Bendukat/ Eva Döhne: *Blick der Teilnehmer:innen beim Überqueren der Brücke auf die Güterzüge im Leipziger Westen*, 2024, © Eva Döhne, 2024.

Abb. 3: Nepomuck Bendukat/ Eva Döhne: *Schaukelpark am alten Bahnhof Plagwitz und Ende des Walks*, 2024, © Eva Döhne, 2024.

einer Brücke, der, von einigen unbemerkt, auf einem Fahrrad vorbeifuhr und sich nach ihnen umdrehte.

Am alten Bahnhof waren die Teilnehmenden plötzlich konfrontiert mit Freizeitpublikum, Skateboardfahrer:innen, Spaziergänger:innen und Menschen, die auf Bänken Bier tranken. So wurden sie nun auch selbst angeschaut und mussten teilweise Passant:innen auf ihrem Weg ausweichen. Der Audiowalk in Leipzig endete auf einem kleinen Platz vor einer großen Schaukel mit einer Treppe, auf der sie von Eva mit einem Likör und Limo empfangen wurden (siehe Abb. 3). Eva trug noch den blauen Kittel, hatte die Maske des alten Mannes jedoch bereits abgelegt. Während es in Frankfurt Ende Oktober kalt war und die Teilnehmenden nach einer Stunde Laufen zumeist durchgefroren waren, kam in Leipzig eine gelöste Stimmung auf. Während die letzten Schnipsel der Probenaufnahmen mit einer Interpretation des Songs *Time* von Pink Floyd im Hintergrund zu hören waren, setzte auch Elvira ihre Maske ab und zum Vorschein kam Nepomuck (Inga). Auch durch diese Geste wurde der Apparat des Theaters als solcher ausgestellt und offengelegt und zugleich die inszenierte Bedrohung der Performance aufgebrochen. Der Text, das Gefühl der Überforderung, der Beklemmung wirkten dennoch nach.

Weiter Laufen

Weiterdenken mit dem Material. Wir verstehen diese Arbeit als eine, die die gesellschaftspolitische Situation des Individuums im System der Industriestaaten zum Ausgangspunkt nimmt, um über Fragen des Widerstandes gegen eben jenes System nachzudenken, das zugleich von uns allen produziert wird. Müllers Text wird damit aus seinem soziohistorischen und politischen Kontext herausgelöst und zeitgenössisch weitergedacht. Unser Ziel für die Frankfurter Fassung war es, mit der multimedialen Arbeit und dynamischen Einbeziehung der zunächst antagonistischen Orte Frankfurter Hafen, Erholungsgebiet Schwedlersee, Müllsortierungsanlage, Baustoffmischanlage, lärmende Hanauer Landstraße, Verkehrsunterführung und Naherholungsgebiet Ostendpark die Komplexität und Vielstimmigkeit der Zusammenhänge, das rohe Funktionieren der Stadtgesellschaft, die Alltäglichkeit und die Härte der Produktion erfahrbar zu machen und mit künstlerischer Imagination zu verweben. Frankfurt ist der Ort an dem wir studierten, an dem wir gelebt haben. Für uns ist die Skyline Frankfurts mit den zum Himmel emporwachsenden Häusern der internationalen Banken nach nordamerikanischem Vorbild ein Sinnbild für Kapitalismus, Finanzmarktlogik und seit der Eurokrise ebenfalls Symbol für das Agieren der Europäischen Zentralbank.

In den von uns aufgesuchten Orten in Frankfurt sammelte sich dagegen der Rest, die Verwertung der Überproduktion, der Müll und die Absonderung. Diese Orte körperlicher Arbeit wollten wir mit der Ebene der künstlerischen

Arbeit kontrastieren. Wir haben explizit Orte gewählt, bei denen wir davon ausgegangen sind, dass die Teilnehmenden diese nicht kennen oder bisher nur flüchtig passiert haben. Wir selbst sind uns bei unseren Proben und unseren Vorbereitungen stets wie Eindringlinge oder Fremde in einer auf Funktionalität angelegten Umwelt vorgekommen. Der Rhythmus dieser Gegend, geprägt von schnell fahrenden Lastwagen, Schranken in Auf- und Abwärtsbewegungen, Baggern und Lastenfahrzeugen, die Wertstoffe und Schutt umschichten, unterscheidet sich stark von den uns sonst bekannten Orten des Alltags. Die Teilnehmenden sollten diese ihnen unbekannten Orte auf der einen Seite als Gruppe erlaufen, auf der anderen Seite sollten alle die Situation unbestimmt und individuell erfahren und eine Erfahrung zwischen Realität und Imagination machen können. Aus diesem Grund haben wir uns für eine Audiospur entschieden, die alle über Kopfhörer individuell hören können. Die Teilnehmenden waren so wie Herakles allein, aber fremdbestimmt in einer fremden Umgebung, die feindlich war und sie (wenn auch nur durch den starken Verkehr und das Auftauchen des alten Mannes) angriff. Durch die Kopfhörer waren die Teilnehmenden voneinander abgeschnitten und vereinzelt und konnten nicht in direkte Kommunikation über das Erlebte treten.

In Leipzig suchten wir eher nach Spuren des Rests der Geschichte. Das, was mal war und nun verlassen und vergessen ist, mit der Natur verwachsen und brach liegt: eine alte Straße, deren Oberfläche aufbricht, ungenutzte Bahngelände, verwaiste Logistikgebäude, verlassene Gegenden. Die Geschichte der DDR, ein Staat, ein Land, das es so nicht mehr gibt. Gleichzeitig begaben wir uns an Orte, an denen die Prozesse der Gentrifizierung ehemals geschlossene und verlassene Orte neu aufgewertet haben, für Kultur und Kunst nutzen, damit aber auch Geschichte überschreiben. Leipzig, als die Stadt, in der wir früher beide gemeinsam studierten und in die wir nun zurückkehrten, bedeutete für uns auch eine Begegnung mit einer Stadt, die sich in zehn Jahren rasend schnell verändert hat. Es war aber auch ein Zurückkehren zu uns selbst und an den Anfang unserer Professionalisierung in der Theaterwissenschaft und der künstlerischen Praxis. Der Blick auf die Stadt, auf den Text, auf Theater hatte sich durch unsere Arbeit am, durch und mit Theater und Theorie verändert.

Wie bereits betont, wollten wir die Performance mit einem Moment von Gemeinschaft beenden und bewusst keinen Moment des Applauses ermöglichen, welcher das zuvor Erfahrende womöglich als Kunst und alles Folgende als Realität deklarieren könnte. Vielmehr sollten die Ebenen der Performance-Zeit und der Zeit danach ineinander übergehen, da sich beide aus unserer Sicht nicht eindeutig voneinander trennen lassen. Aus diesem Grund haben wir es den Teilnehmer:innen offengelassen, die Kopfhörer aufzulassen oder abzunehmen. Die Aufnahmen der Probengespräche vermengten sich mit den Gesprächen der Teilnehmenden untereinander. Zusammenfassend können wir demnach behaupten, dass wir mit unserer Audioperformance *HYDRA LAUFEN* eine Atmosphäre der Unsicherheit, des andauernden Prozesses, der Zeit- und Orientierungslosigkeit und der aufgelösten Erzählung

schaffen, die Momente der Imagination zulässt. Die Imagination, Orte und Situationen anders zu sehen, sie wahrzunehmen, den Text nur situativ zu begreifen oder ihn auch fallenzulassen und dabei eine erneute Art der Wahrnehmung von Zusammenhängen und Gegebenheiten zu ermöglichen: darin liegt für uns die politische Kraft der Performance und der Zugang zu einer Lesart geschichtlicher Zusammenhänge – als Netz, nicht als Linie.