

## **Lebende Bilder**

Annegret Hahn

Die Familie ist die Keimzelle der Gesellschaft. Und weil das immer noch so ist, verknüpfen sich biografische und historische, persönliche und gesellschaftliche, politische und ästhetische Bezüge in der Arbeit von Andreas Mühe über unsere Familie zu einer zwangsläufigen Folgerichtigkeit, die den Schluss zulässt, dass dieses Familienbild nur so werden konnte, wie es sich nun darstellt. Ich werde aus dem Bild meiner Familie auf die Mühe'sche Familie und ihre zentrale Figur Ulrich Mühe blicken, nehme mein Zeugnisverweigerungsrecht nicht in Anspruch und werde ein bisschen auch durch ihn hindurchsehen. Bereits 2011 stellte Konrad Mühe in seinem Film *Fragen an meinen Vater* auf der Berlinale seine Auseinandersetzung mit dem frühen Tod von Ulrich Mühe vor. So wie jede Familie mit ihren eigenen Geschichten zum Spiegel von Geschichte werden kann, kann auch diese äußerst subjektive Betrachtung der einzig mögliche Weg sein, sich mit seiner Familie zu konfrontieren.

Fast ein Motto

Vor einigen Monaten sah ich bei Andreas im Atelier Vorstudien zum Familienbild. Statt der Familienangehörigen standen ausgeschnittene Silhouetten etwas zusammengesunken und schwächelnd im fast fertigen Interieur. Leere Stellen, die ein bisschen müde wirkten und sich hängen ließen. Es erinnerte mich an dieses Gedicht von Richard Leising:

Bild am Morgen

Aber als du fortgingst ward es helle  
Und des Tages nahe Gegenwart  
Hatte eine unerfüllte Stelle  
So als sei dein Umriss ausgespart

Dass ich dich nicht sehe, nicht erkenne  
Blieb als hellstes Bild von dir bestehn  
Und es ist die Leere, die ich nenne  
Wenn ich frage, wie ich dich gesehn.

Sommer 1956

Das Leben nach dem Tod

Henrik Ibsen wollte sein letztes Stück *Wenn wir Toten erwachen* ursprünglich *Der Auferstehungstag* nennen und wechselte dann nach dem Zwischenschritt von *Wenn die Toten erwachen* zum endgültigen Titel, der nicht mehr ausschließt, dass man an diesem Experiment selbst beteiligt ist. In diesem Stück konfrontiert Ibsen sein altes Ego mit der eigenen Vergangenheit und führt sich selbst in den Tod. Das Stück stellt eine Gipfelbesteigung dar. Und der Gipfel ist das Ende.

Mit Toten zusammen auf einem Bild zu erscheinen, lässt zweierlei Schlüsse zu. Für die im Bild auferstandenen Toten sind wir, so, wie wir jetzt sind, tot, denn sie erlebten uns nicht mehr. Für uns Lebende auf dem Bild sind die Toten lebendig, denn unsere Erinnerungen füttern sie. Die Jugendlichkeit der Toten auf Andreas' Familienbildern – das heißt seine Großväter und Großmütter – entspricht meinen eigenen Erinnerungen oder speist sich aus den erinnerten Erinnerungen der Personen, die so alt sind wie der Fotograf, oder noch jünger.

Beide Großväter-Männer dieser Gruppen, waren leidenschaftliche Geschichtenerzähler. So wie ihre Geschichten changierten und sich ganz dem Anlass, aus dem heraus sie erzählt wurden, beugten, stehen sie im vollen Saft ihrer Manneskraft auf den Bildern, und wir, die Lebenden der Generation, die sie gezeugt haben, sehen alt aus, denn wir leben immer noch.

Als Kind habe ich, wenn mein Vater eine Gesellschaft unterhielt, zweifach die Luft angehalten. Ich atmete auf, wenn mein Vater genau diese Geschichten erzählte, weil ich daraus schloss, dass sich die Feier für ihn und alle anderen froh und glücklich gestaltete, denn mein Vater fühlte sich wohl. Ich hielt wiederum die Luft an, weil ich darüber staunte, dass die Geschichten nie die waren, die ich vermeintlich bereits gehört hatte, sondern im Verlauf und sogar in der Pointe changierten. Immer kurz davor einzugreifen, um ihn zu korrigieren, erlöste mich der strenge Blick meiner Mutter, die uns Kinder auf diese Weise ins Bett dirigierte. Die weiteren Geschichten und der fortgeschrittene Abend gehörten den Erwachsenen, und ich entkam einer Schnappatmung. Auf solche Art Geschichten zu erzählen und Theater zu machen, liegt dicht beieinander. Mit dem Theater sollte man es genau, aber das Theater nicht beim Wort nehmen. Ich begriff, dass das Leben ein Fest sein kann, und dieses Fest steigert sich durch Darbietung.

Festlich gekleidet, wie für eine Familienfeier im privaten Kreis, versammeln sich die Familienangehörigen und bilden lockere Gruppen. So einen Moment fängt jedes Bild der beiden großen Familiendarstellungen ein, und dann sehen sich einige der Toten ins Gesicht, und Tote und Lebende und Tote sehen sich in die Augen.

Meinem Vater hätte es gefallen, noch lebendig auf einer dieser Aufnahmen mitzuwirken, wenn ihm der großzügige Platz in der Mitte zuteil geworden wäre. Er, der brillante Geschichtenerzähler, war

in ausreichendem Maße auch Darsteller seines Lebens. Und mein ehemaliger Schwiegervater sprach gern darüber, dass er Schauspieler habe werden wollen und dass die seiner Meinung nach notwendige Korrektur der Nase, die er ausführen ließ, ihm letztendlich einen Strich durch die Rechnung gemacht habe. Er bot seine Geschichten etwas anders dar als mein Vater. Ähnlich anekdotenreich brillierte er unter Zuhilfenahme von Vera, seiner zweiten Frau, die ihm – mehr Mitspielerin als Souffleuse – Namen, Orte, Zeiten, Ereignisse und Zusammenhänge so zuspülte, als ob sie ihr im Moment seines Erzählens en passant ebenfalls durch den Kopf spukten.

Beide Großväter von Andreas beanspruchten diese Gabe, Geschichten zu erzählen, ausschließlich für sich. In Gesellschaften Geschichten zu erzählen, war für mich eine Domäne des Mannes, der es mit der Wahrheit nicht so genau nehmen musste. Diese Erfahrung schließt mit ein, dass es genügend Geschichten gegeben hätte, die nie erzählt wurden, sondern über die sehr viel und auf ewig geschwiegen wurde, um den Preis, das bereits Bekannte umso öfter erzählen zu können. Geschultert mit dieser Erfahrung, folgt man den Geschichten der Söhne und spürt der Form nach, wie sie erzählen.

Papa, spielst du wieder den Verrückten?

In *Gespenster*, dem wohl bekanntesten Familiendrama von Henrik Ibsen, beschwört Frau Alving, die Mutter des leidenden Künstlers Oswald, die Vergangenheit herauf: „wir *alle* sind Gespenster. Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, geht in uns um. Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glaube und so weiter. Es lebt nicht in uns; aber es sitzt uns trotzdem im Blut, und wir können es nicht loswerden. Wenn ich nur eine Zeitung in die Hand nehme und drin lese, so ist mir, als säh' ich Gespenster zwischen den Zeilen schleichen. Es müssen ringsum im ganzen Land Gespenster leben. Sie müssen so zahlreich sein, glaub' ich, wie Sand am Meer. Und dann sind sie mir alle so gottsjämmerlich lichtscheu, einer wie der andere.“

Beäugt von Inge Keller als Frau Alving und herausfordernden Partnern wie Otto Mellies und Kurt Böwe – wohlgesonnen, aber abwartend, ob er durchhält und auch noch nachlegen kann, wenn die Profis am Ende der Probenzeit ernst machen –, spielt Ulrich Mühe 1983 am Deutschen Theater den todgeweihten Sohn Oswald. Ihm gelingt mit dieser und folgenden Rollen sein Durchbruch als Schauspieler in die erste Liga. Abschied oder Ankunft von seinen Gespenstern?

Das Schubladenstück: Geschichte innerhalb einer Geschichte

„Ein Leben ohne Liebe, ohne die Nähe des Geliebten, ist nur eine ‚Comédie à tiroir‘, ein schlechtes

Schubladenstück. Man schiebt eine nach der andern heraus und wieder hinein und eilt zur folgenden. Alles, was auch Gutes und Bedeutendes vorkommt, hängt nur kümmerlich zusammen. Man muß überall von vorn anfangen und möchte überall enden.“ (Aus Ottiliens Tagebuch am Ende des neunten Kapitels von Goethes *Die Wahlverwandtschaften*)

Der Sekretär auf dem Bild kam vom Urgroßvater Richard Mühe auf Ulrich Mühe. Solche Möbel sind nicht jedermanns Geschmack. Ein Sekretär mit seinen vielen Schubladen funktioniert, wenn er zum Seelenbild seines Besitzers wird. Wohl verteilt bieten die Schubladen, Geheimfächer und Schübe Raum für viele kleinere und größere Habseligkeiten, Fundstücke, Erinnerungen, Geheimnisse, Briefe, Papiere, Stifte, Devotionalien. Ein von seinem Besitzer geliebtes und geachtetes Möbelstück kann zum Ausdruck der Seele und Ort des gesammelten, gebündelten Lebens in einem werden. Den Sekretär, wie man sieht, gibt es noch. Uli setzte sich an die Schreibplatte, spitzte Stifte an, sortierte die Sekundärliteratur: Heute beginnt er, sich auf seine nächste Rolle vorzubereiten. Der Sekretär ist sehr zeitig vom Vater auf den Sohn übergegangen und hat den Vater überlebt in den Kinder- und Jugendzimmern und den ersten eigenen Wohnungen seines jetzigen Besitzers Andreas Mühe. Er wartet – ein bisschen wie der nadelnde, abgestellte Tannenbaum in Hans Christian Andersens gleichnamiger Erzählung – auf das nächste Weihnachtsfest. Na, mal sehen.

Nicht einmal die Götter können die Vergangenheit ändern

An dieser Stelle sollte, nach einer äußerst üppigen Beschreibung von sich miteinander verquickenden Stillleben, die These folgen, dass der gemeinsame Auftritt von Lebenden und Toten auf unseren Familienbildern – wenn die Toten so verjüngt sich in den Familienreigen wieder einreihen – zur Folge hat, dass wir uns nicht nur mit der Endlichkeit unseres Lebens aussöhnen, sondern formal eine moderne Form eines Memento mori bilden. Um Tote drapiert sich eine größere Gruppe Menschen unterschiedlichen Alters, verbunden einst durch Kinder, dann Kindeskinde, Enkel, Neffen, Nichten, Cousins und Cousinen, Geschwister, Halbgeschwister, Schwiegertöchter, Schwiegerväter, Schwiegermütter, manchmal nur noch mit der Vorsilbe Ex- verbunden. Verhexte Verhältnisse auf diesen Bildern, weil die Toten nicht gealtert sind – warum auch –, sondern uns viel jünger auf dem Bild erscheinen, als wir sie in Erinnerung haben. Die Toten sind zurückgekommen und befinden sich in der Mitte des Lebens, so auf seiner Hälfte.

Hälfte des Lebens – wie im Film

1985 erscheint in der DDR der Film *Hälfte des Lebens* von Hermann Zschoche, mit Jenny

Gröllmann und Ulrich Mühe als Susette Gontard und Friedrich Hölderlin. Hier beginnt die Legende um das Paar Gröllmann/Mühe, denn sie verkörpern und symbolisieren nun die große unerfüllte Liebe zwischen der liebreizenden Bankiersgattin und dem genialen Dichter. Im Film ein Paar, das nicht zusammenkommen kann. Im Leben stattdessen ein glückliches Paar. Zschoche greift auf einen von Platon beschriebenen Mythos von der menschlichen Natur zurück, wonach wir einmal Wesen mit vier Beinen, vier Armen und zwei Köpfen waren, die in entgegengesetzte Richtungen blickten, und zu einem Körper gehörten, der doppelt männlich, doppelt weiblich und männlich-weiblich sein konnte. Um die Kraft dieser Menschen zu schwächen, wurden sie von einem Gott geteilt. Seitdem irren die Menschen durch die Welt, um ihre zweite Hälfte zu finden. Zschoche bezieht sich inhaltlich mit seinem Titel weniger auf das gleichnamige Gedicht Hölderlins, sondern umso mehr, weil er die Liebesgeschichte in den Vordergrund rückt, auf die Hälfte des Menschen, der unglücklich wird, wenn er die ihm entsprechende Hälfte zwar gefunden hat, aber nicht halten kann. Die unerfüllbare Sehnsucht dieses Traumpaares – und ihr Scheitern – im Film findet für kurze Zeit eine Erfüllung im wahren Leben und so ihr Happy End. Manchmal möchte der Zuschauer recht behalten.

„Weh mir, wo nehm ich, wenn / Es Winter ist, die Blumen, und wo / Den Sonnenschein, / Und Schatten der Erde?“ Dieses Stoßgebet, wenn es in der DDR mal wieder zu eng, zu trist und zu grau wurde, bewegte viele seiner Bewohner. Lesbar für viele, die vier Jahre später in den Strudel von 1989 gerieten und wie die beiden Filmhelden die Hälfte ihres Lebens erreicht hatten, werden die letzten Zeilen des Hölderlin-Gedichts: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen.“ War die Rebellion gegen die Stagnation der DDR Ausdruck der eigenen Lebenskrise? Oder waren der Zusammenbruch des Ostblocks und das Ende des Kalten Krieges in die Geschichte bereits eingeschriebene und folgerichtige Ereignisse? Alle Toten der Familien leben auf den Bildern in ihrer eigenen Hälfte des Lebens, die für jeden in seiner Zeit einen gravierenden Einschnitt bedeutete, der verbunden war mit Entscheidungen zu großen Veränderungen.

Ist das Yoricks Schädel? – Hofnarr ohne Hof

Im Untergrund, der keinen festen Grund mehr hat, probiert man 1989/90 mit Heiner Müller *Hamlet/Hamletmaschine* am Deutschen Theater in Ostberlin. Oben, auf der Straße, in Betrieben, Redaktionen, bis vor den Türen des Politbüros diskutiert man, wie es weitergehen soll, mit oder ohne DDR. So wie Hamlet in der Szene mit den Totengräbern den Schädel von Yorick in die Hand nimmt, könnte man auch mit der DDR schon Fußball spielen. Aber man fängt gerade damit an, laut zu sagen, was an diesem Ball alles kleben könnte. Die Abrechnung hat begonnen, nach Aufarbeitung wird gerufen, da steht Mühe als Hamlet auf der Bühne, hat den Schädel des Narren

vom Hofe seines Vaters in der Hand, ist selber ein Narr. Aber es gibt keinen Staat mehr. Für wen und gegen wen soll er spielen? Wem hält man jetzt den Spiegel vors Gesicht? Man wollte von der Bühne runter und aus den Rollen heraustreten, um sich zu äußern. Nun kommt man nicht mehr auf die Bühne zurück. „O wär ich doch ein Narr! Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.“ Das Paradies Bühne scheint verloren und seine Türen für den Rückweg verschlossen. Er versucht es später noch einige Male an anderen Orten, aber: „Paradise lost.“ Unsere Kinder sind, obwohl sie 1989 wirklich noch Kinder waren, geprägt von dieser Zeit. So wie ich geprägt worden bin von der Jugend meiner Eltern im Dritten Reich und ihren Kriegserlebnissen.

Hier liegt der Grund für die Entscheidung, die Toten der Familie nicht von den Toten begraben zu lassen, sondern ihnen die Maske ihrer Jugend aufzusetzen, des Lebensalters, in dem man noch nach vorn schaut, geht oder marschiert. Die Lebensalter und ihre jeweiligen Zuschreibungen für Mann und Frau bringen Reibung ins Bild und Sand ins Getriebe des Betrachters.

Zehn Jahr ein Kind,  
Zwanzig Jahr ein Jüngling,  
Dreißig Jahr ein Mann,  
Vierzig Jahr wohlgetan,  
Fünfzig Jahr stille stahn,  
Sechzig Jahr geht's Alter an,  
Siebzig Jahr ein Greis  
Achtzig Jahr nimmer weis,  
Neunzig Jahr der Kinder Spott,  
Hundert Jahre gnade Gott.

In Zehnerschritten wird das Leben des Mannes ausgemessen. Hier markiert die Fünfzig die Hälfte des Lebens und „stille stahn“ einen Zustand, der sowohl den Zenit, im Leben alles erreicht zu haben, beschreibt als auch die Erfahrung, wie wenig sich noch verändern wird. Die Puppen werden zu Kippfiguren, denen man einflüstern möchte: „Was starrst du mich an mit Augen ohne Sehkraft?“ Um ihnen deutlich zu machen, dass es seinen Preis hat, im Gegensatz zu uns nicht mehr altern zu müssen. Wir möchten sie demütigen und bei ihrem Handicap fassen, wie Macbeth seine Erscheinungen. Wer weiterlebt, bleibt schuldig zurück, denn er wird seinen Schuldenberg vergrößern, im Gegensatz zu den Toten, die sich dem entzogen haben. Statt dahin zurückzukommen, wo alles anfing, sind wir, die wirklich Alten auf dem Familienbild, bereits im letzten Abschnitt unseres Lebens gelandet.

Hans Baldung Grien malt 1544, ein Jahr vor seinem Tod, *Die sieben Lebensalter des Weibes*, und

auch bei ihm steht die gealterte Frau still und hält die Füße zusammen im Gegensatz zu allen jüngeren Frauen, die in der Bewegung festgehalten sind. Seine Fünfzigjährige steht still mit breiten Füßen, dicken Knien, und sie muss den Arm ein bisschen heben, um ihn auf die Schulter der doch noch beträchtlich jüngeren Frau zu legen. „Wie fragst du nur, jahrhundertalt und ekelhaft, warum’s bei dir an Reiz mir fehlt, wo deine Zähne schwarz, mit Runzeln deine Stirn gar längst schon greisenhaft durchfurcht, mit dürren Backen starrt dein Rückgestell wie das der Kuh, die nicht verdaut! Gewiß! Dein Busen mit den welken Brüsten reizt, die ganz der Stute Zitzen gleich, der schlaffe Bauch, dazu der Schenkel spindeldürr und die geschwollenen Waden auch!“ (Horaz, Epode 8) Dieser vergeblichen Liebesmüh entzieht sich die zentrale Gruppe auf dem Bild der Familie Mühe. Sie haben es für uns Zuschauer geschafft, ähnlich wie der Mythos Marlene Dietrich oder Maria Callas, wider besseres Wissen, alterslos zu bleiben. Ein Privileg von Darstellern.

„Tournez s’il vous plaît!“

Die Rückenfigur war für Andreas ein beliebtes Motiv bei Selbstbildnissen, Gruppendarstellungen und seinem fotografischen Spiel mit Wahrheit und Fiktion. Auf den Familienbildern verzichtet er fast gänzlich auf dieses Stilmittel. Er stellt mit großem Aufwand ein lebendes Bild mit seinen Familienangehörigen dar, die bewusst in die Kamera schauen oder zur Seite blicken. Die Vorlage dafür gibt es nur in seinem Kopf, im Gegensatz zu dem beliebten Zeitvertreib im 18. Jahrhundert, nach bekannten Gemälden und Stichen – und mit ähnlich großem Aufwand – ein Tableau vivant nachzustellen. Die Puppen posieren auf den Familienbildern leibhaftig und somit gegenwärtig. Die ihnen zuge dachte Pose entscheidet über ihre Gegenwart. Zum Vergleich sei an die Plastinate in den Körperwelten Gunther von Hagens’ erinnert, die als Körper nur in der Pose existieren und zu Menschen werden, weil er ihnen eine Rolle und Funktion gibt. Ich erinnere mich an eine halbhohe, nackte, knuffige Marionette, die 2004 am Anfang einer mehrteiligen Performance zur Bibel in der Regie von Bruno Cathomas am Maxim Gorki Theater die Schöpfung des Menschen als Eigenleistung darstellt. Sie nahm unter großer Anstrengung einen Knochen in die noch unbewegliche Faust und streckte beides zum Himmel, um sich darüber riesig zu freuen. Das war nicht die Schöpfung in sieben Tagen, sondern die Geschichte von Jahrtausenden in zwei Minuten – dank der richtigen Pose.

Goethe stellt in *Die Wahlverwandtschaften* die Darbietung eines Tableaus vivant nach dem Gemälde *Die väterliche Ermahnung* von Gerard ter Borch ebenfalls weit über das Original. Von der Darstellung einer jungen Frau, deren Rückenansicht man nur vor Augen hat, dem vor ihr platzierten Vater und der daneben sitzenden Mutter, die gerade in ein Glas blickt, das sie zum Mund führt, kann das Publikum nicht genug bekommen, so „daß ein lustiger, ungeduldiger Vogel die Worte, die man

manchmal ans Ende einer Seite zu schreiben pflegt: ‚Tournez s’il vous plaît‘, laut ausrief und eine allgemeine Beistimmung erregte“. Wusste Goethe um die drastische Deutung des Bildes, in dem der angebliche Vater zum Freier, die Mutter zur Kupplerin und die Tochter zur Prostituierten wird? Das Original hält sich da zurück, obwohl das Bett im Hintergrund und das Arrangement eine häusliche Szene ausschließen. Der Weg von „Bitte umblättern!“ zu „Ausziehen!“ ist nicht weit. Auch das Familienbild bleibt mehrdeutig und vielstimmig in seiner Aufreihung. Wie Goethe weiter beschreibt, wissen die Darsteller in dem von ihm beschworenen Tableau vivant um ihre Wirkung und kommen der Aufforderung nicht nach. Auf den Familienbildern halten sich die echten Darsteller auch sehr zurück und bleiben in ihrer Rolle, sich selbst zu spielen, also nur zu sein, wie erstarrt. Sie verharren in diesem Zustand, werden also zur Puppe ihrer selbst. Das Spiel und die Bewegung gehören jetzt den echten Puppen. Sie lassen die Puppen tanzen.

„Wo denn sterb ich, und wie? und wie lange“ (Richard Leising)

Georg Pencz, Maler, Zeichner und Kupferstecher. Auf seinem Holzschnitt *Das Glücksrad* (1534) reiten Männer auf einem hölzernen Schicksalsrad. Links davon ist eine Männergruppe ins Gespräch vertieft, während einer von ihnen den Aufstieg einiger auf dem Rad beobachtet. Wer es schon ein Stückchen nach oben geschafft hat, trägt Gold oder Pokale bei sich. Ganz oben, auf der Zwölf, hält sich ein König fest, Zepter und Reichsapfel in den Händen. Sein Körper beugt sich zurück, denn er will nicht über den Zenit. Das Rad dreht sich im Uhrzeigersinn. Auf der Eins rutscht ein Mann bereits nach unten, blickt zurück und versucht sich noch zu halten. Der Mann auf der Drei steht kurz vor dem endgültigen Fall. Männer, die außerhalb der Einfriedung stehen, empfangen die Stürzenden mit offenen Armen und voller Fürbitte. Die Kurbel des Rades dreht Fortuna, die weibliche Personifikation des Schicksals, die wiederum von Gott mittels einer um ihren Hals liegenden Schlinge gelenkt wird. Gott schickt sozusagen am langen Arm den Männern eine Frau, die über ihr Los entscheidet. Man mag das heute dahingehend lesen, dass Frauen zum Schicksal der Männer werden oder dass Männer von Frauen gemacht werden. Für Ulrich Mühe hatten die Frauen, mit denen er Familien gründete, eine große symbolische Bedeutung. Er suchte nach einem Idol, das er bewundern konnte, und nach einem Ideal, das er ersann. Es sei nur daran erinnert, dass Susanne Lothar, die er nach dem Fall der Mauer kennenlernte, für ihn zur Freiheitsstatue wurde. Er konstruierte sich Welten und Lebensformen, um im nächsten Schritt ihre Grenzen zu überschreiten. Auf dem Familienbild wird er zurückgestellt in seine Familie und passt nicht hinein, weil die Familienkonstruktionen seines Lebens nur Vorstellungen und Verstellungen waren. Er war nicht in der Lage, mit jemandem zusammen etwas aufzubauen. Es blieb beim Selbstentwurf. Eine Fotografie um ihn zu konstruieren, entspricht seiner Lebenswirklichkeit.

## Sein Auftrag – Erinnerung an eine Revolution

Ulrich Mühle spielt 1981 an den Städtischen Bühnen Karl-Marx-Stadt unter der Regie von Axel Richter den Sasportas in Heiner Müllers Stück *Der Auftrag*. Drei Männer erhalten während der Französischen Revolution den Auftrag, einen Sklavenaufstand auf Jamaika anzustiften, um die Revolution in die Karibik zu exportieren. Als Napoleon an die Macht kommt, gibt es keinen Auftraggeber mehr und sie wollen den Auftrag zurückgeben. Mühle gibt den aufmüpfigen Sohn eines farbigen Sklaven als revoltierenden Affen und überzeugt nachdrücklich mit seinem körperlich intelligenten Spiel. Diese Interpretation wird seine Fahrkarte nach Berlin an die Volksbühne. Dort spielt er in Heiner Müllers *Macbeth* in einer kleinen Rolle einen Bombenleger. Er soll ihn nackt spielen, und Mühle entscheidet sich, mit Melone, Schlips und Windel für einen kleinen Anarchisten, der sich vor Angst in die Hosen machen könnte und sicherheitshalber vorgesorgt hat. 1987 trifft er in *Lohndrucker* wieder auf den Dramatiker und Regisseur Heiner Müller. Kurz schwankt die von Mühle dargestellte Figur zwischen Hitlergruß und Rotfront-Faust. Es ist beeindruckend, wie genau er diesen Wechsel – von der Hand zum Kopf, der kurz nachdenkt, wieder zurück zur Hand und zur Korrektur der Haltung – spielt. Sein Auftrag, das ist diese Präzision im Spiel, sein Bewusstsein für ein klares Nacheinander der Aktionen, ohne Schnörkel und komprimiert auf das Wesentliche. Zwei Jahre später kommen der Regisseur und sein Schauspieler mit *Hamlet* zu spät. Wem sollen sie ihren Auftrag zurückgeben? Den Staat, dem sie die Maske vom Gesicht ziehen wollten, gibt es nicht mehr. „Die Revolution ist die Maske des Todes. Der Tod ist die Maske der Revolution.“ Heiner Müllers Trommelfeuer aus der Gebetsmühle behält die Oberhand. Mühle nimmt innerlich Abschied vom Theater, bleibt auf der Suche nach seinem weiteren Auftrag. Erst mit der letzten Rolle für den Film erfüllt er ihn.

Nicht lange vor seinem Tod spielt er in *Das Leben der Anderen* einen reglosen Stasioffizier, der erst observiert, dann sympathisiert, um dann, auf unscheinbare Weise relegiert, aus dem Überwachungssystem geworfen zu werden. Am Ende verteilt er straßauf straßab Werbeprospekte, die sich als Zeitung ausgeben.

Mit dieser Rolle wird er zu einem Darsteller, der das Dilemma des Landes, aus dem er stammt, formal besiegt und darstellerisch in eine Form bringt: die Reglosigkeit. Er wagt das Spiel, alles nur noch im Kopf zu bewegen. Die Welt steht ihm nun offen; er muss abdanken.

Und wir führen das Leben der Anderen.

Für meinen Vater war das Foto ein Dokument. Besuch von Verwandten oder Freunden, wichtige Begegnungen wurden mit einem Foto protokolliert. Der Sonntagsausflug, der in meiner Kindheit etwas Besonderes darstellte, die Einkaufsfahrt nach Berlin, das Treffen mit der Verwandtschaft, der Ausflug der LPG, deren Vorsitzender er in den ersten Jahren der Kollektivierung nach 1960 war. Diese Fotos eines Familienprotokolls, deren Stimmungsbarometer allein mein Vater war, sind nur positiv besetzt. Ein Foto begleitet das besondere Ereignis, eine Hochzeit, die Anzeige zur Geburt des Familiennachwuchses, dessen Heranwachsen, also wichtige Phasen in der Entwicklung eines Kindes. Dazu kamen bei unseren in meiner Erinnerung regelmäßigen Berlinbesuchen die obligatorischen Fotos mit dem Berliner Bär, den man liebevoll an einen Zahn fassen sollte und vor dessen Fellkostüm mir grauste, ähnlich den gestellten Fotos mit dem Weihnachtsmann auf dem Berliner Weihnachtsmarkt. Fazit: Mein Vater fotografierte nicht, sondern ließ fotografieren. Dieser Zwang, fotografiert zu werden, entließ mich nicht. Ich habe nie in meinem Leben auf den Auslöser gedrückt.

Das Foto als Dokument und Protokoll eines Lebens ist mir nah. Meine Schwester besitzt eine Menge Fotoalben. Zur besseren Erinnerung sind die Fotos beschriftet und manchmal mit kleinen Kommentaren versehen, um die Situation einzufangen.

Als meine Kinder klein waren, gab es für sie an regnerischen Sonntagen nichts Schöneres, als mit meiner Schwester zusammen diese Fotoalben zu besichtigen. Je älter sie wurden, umso mehr wuchsen auch ihre Kommentare zu den Albenbildern. Die Freude an der Familiengeschichte, die in ihrer Wiederholung zur Familienstabilität beiträgt, wandelte sich zur Lust, an der Konstruktion jener dargestellten Realität zu wackeln, bis man das Interesse an der Familie verlor.

Für meinen Schwiegervater war Fotografie vor allem eine Darstellung der Schönheit des Moments, der Menschen und der Natur. Er umgab sich gern mit schönen Dingen und schätzte den Umgang mit schönen Frauen. Er pflegte eine Freundschaft mit dem Leipziger Fotografen Günter Rössler, der mir mit seinen Aktaufnahmen gut in Erinnerung ist. Mein Schwiegervater liebte Frauen und konnte ihnen Geschenke machen, die ihnen wirkliche Freude bereiteten. Er hatte einen Blick dafür, was Frauen anziehen sollten und was zu ihnen passte, mit welchen Gegenständen sie sich gern umgeben würden.

„What’s the matter?“

In Oskar Panizzas Erzählung *Das Wachsfigurenkabinett* wird der Besuch einer Schaubude auf dem Nürnberger Jahrmarkt, die in drei Akten „Leiden und Sterben unseres Heilands Jesus Christi“ zur Aufführung bringt, beschrieben. Der Erzähler, der sich als ein hervorragender Rezensent erweist, lässt keine Gelegenheit aus, detaillierte Schilderungen der Ausstattung, der Puppen und ihrer

mechanischen Effekte, der Handlung mit den zu erwartenden und unerwarteten Reaktionen aus dem Publikum in Verbindung zu bringen. Wir beginnen, Anteil an dieser Aufführung zu nehmen, weil er es mit seiner Beschreibung schafft, die gleichförmigen, geringfügigen Bewegungsabläufe der Puppen zueinander in Beziehung zu setzen und ihnen darstellerische Qualität attestiert, wo nicht einmal Nachahmung der menschlichen Natur seitens der mechanischen Puppe möglich wäre. Furcht und Mitleid bewegen die Zuschauer. Sie ergreifen Partei für den Schmerzensmann, und nach seiner Kreuzigung bricht Tumult im Publikum aus. Bühne und Zuschauerraum verkehren sich.

Der Besucher der Ausstellung wird zwischen den Familienporträts stehen und keine Chance haben, mitzubekommen, was sich wirklich zwischen diesen beiden Bildern ereignet. Er kann sich immer nur für eine Seite entscheiden.

### Die Passion als Schmierentheater

*Mischpoche* findet im Museum statt. Andreas Mühe stellt seine Familie aus, so wie es vor hundert Jahren noch Völkerschauen in den großen Zoologischen Gärten von Europa gab. Das Museum, inzwischen auch ein sensibilisierter Ort für die Grenzen von Provenienz, wird zur Schaustelle.

Andreas führt seine Familie auf. Familienschau.

Was unterscheidet diese Bilder von einem Blick ins Familienalbum? In der Regel die Beobachtung meines Vaters, wenn er sich Aufnahmen von Kriegshandlungen des Zweiten Weltkrieges und Dokumentationen ansah: Gefilmt wird auf dem Vormarsch, nicht auf dem Rückzug. So wird der Bau eines Hauses im Bild festgehalten, der runde Geburtstag und das damit einhergehende Familientreffen. Es werden eher Geburt und Taufe fotografiert als das Begräbnis. Ich erinnere mich an den Anflug von Pietätlosigkeit, den wir empfanden, als das Bestattungsunternehmen uns Fotos von der Aufbahrung meines Vaters in der heimatlichen Kirche zukommen ließ. Aufnahmen, die mehr dem Umstand geschuldet waren, dass zum ersten Mal seit längerer Zeit nicht die Leichenhalle als Ort des Abschieds gewählt worden war, sondern die viel größere Kirche. So wie Begräbnisse Ereignisse sind, sich des Verstorbenen zu erinnern, lösen Fotografien Erinnerungen in uns aus, die verschollen oder vergraben waren. Rückzug.

Jetzt mal stille stehn und stillhalten fürs Foto. Welche Anstrengung für ein Kind, dem großen Wunsch, zu zappeln, zu husten, die Augen zu verdrehen, die Zunge herauszustrecken oder dem Nachbarn Hörner aufzusetzen, nicht zu folgen.

Familie ist die Gemeinschaft der Eltern mit ihren Kindern.