

GESTALTUNG EINES ÄSTHETISCHEN PROGRAMMS

**Zur Fragmentarisierung in den dramatischen
Texten Heiner Müllers der siebziger Jahre**

INAUGURAL-DISSERTATION

**zur Erlangung des Doktorgrades
des Fachbereichs
Sprach- und Literaturwissenschaften**

der

Universität – Gesamthochschule – Siegen

**vorgelegt von
Maeng-Ha Kim
Siegen, im Jahre 2000**

Meiner Familie

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG	6
1. Forschungsbericht	7
1.1. Zur Geschichte und Begriffsbestimmung des Fragments	8
1.2. Zur Erforschung des Fragments im geschichtsphilosophischen Diskurs	12
1.3. Das Fragment in der dramatischen Literatur	23
1.4. Zur Problematik der Fragmentarisierung in den Texten Heiner Müllers	31
1.5. Das Ende der Ganzheit - Heiner Müller und die Postmoderne	34
1.6. Die Geschichte-Fragment-Relation - Gesellschaftspolitische Aspekte	36
II. DIE GESCHICHTS- UND GESELLSCHAFTSAUFFASSUNG	37
1. Walter Benjamins Geschichtsverständnis	37
2. Heiner Müllers Geschichtsauffassung und Revolutionsbegriff	45
3. Fragmentarisierung als Dekonstruktion von Gesellschaft und Geschichte	52
3.1. Das dezentrierte Subjekt - Michel Foucault	53
3.2. Derrida Konzept einer dekonstruktivistischen Textlektüre	60
III. ‘NICHT-DISKURSIVES THEATER’ IN DER POSTMODERNE	70
1. Das Verschwimmen der Grenzen theatraler Gattungen	72
1.1. Multimediales Theater	72
1.1.1. Der Ansatz Helga Finters	73
1.1.2. Der Ansatz Alfonso de Toros	75
1.1.3. Der Ansatz von Dieter Kalfitz	78
- Exkurs: Wilsons „Theater der Bilder“ -	80

IV. MÜLLERS FRAGMENTARISCH-OFFENE DRAMATURGIE DER 70ER JAHRE	83
1. Die Strategien des literarischen Schaffens bei Heiner Müller	83
1.1. Das Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“	87
1.2. „Verabschiedung des Lehrstücks“ - „Konstruktiver Defaitismus“; „Schockdramaturgie“	96
1.3. Die Dramaturgie der „Überschwemmung“	106
1.4. Das Problem des „Autorschaft“ und „Intertextualität“	112
V. PRINZIPIEN DER KONZENTRATION IN DEN THEATERSTÜCKES HEINER MÜLLERS	122
1. Formen der Intertextualität	122
1.1. Zur Bedeutung und Funktion des Zitats - Heiner Müller als Text- Monteur	124
1.1.1. Die Funktion des Kommentars	127
1.1.2. Transformation von Kontexten und Modellen	130
1.1.3. Selbstzitat	140
1.1.4. Figurenzitat	145
1.2. Pluralität des Schauspiels	149
1.3. Symbole und Bilder	156
1.4. Non-verbale Ausdrucksmittel	166
1.4.1. Akustische Zeichen	167
1.4.2. Visuelle Zeichen	177
1.4.3. Kinesische Zeichen	182
VI. FRAGMENTARISIERUNG UND DEKONSTRUKTION IN MÜLLERS TEXTEN	187
1. Textur des Stückes	189
1.1. DIE SCHLACHT - „Die Wiederkehr des Gleichen“	189
1.2. GERMANIA TOD IN BERLIN - Eine deutsch-deutsche Symmetrie	197
1.3. LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI - Geschichte als Mosaik	205

2. Das Aufbrechen des Erzählflusses	211
3. Metadiskurs - (Selbst-)Kommentare zum fragmentarischen Schreiben	218
VII. SCHLUSS	231
(Un-)Möglichkeit der Utopie?	
 LITERATURVERZEICHNIS	
1. Primärliteratur	236
2. Interviews und Gespräche	236
3. Sekundärliteratur zu Heiner Müller	238
4. Erweiterte Sekundärliteratur	250

I. EINLEITUNG

Das Auftreten von Veränderungen im historischen Verlauf zeigt sich nicht nur im politisch-gesellschaftlichen Bereich, sondern auch auf dem Feld der Kunst und Literatur. Seit den späten fünfziger Jahren hat im Zusammenhang mit einer offenen, sehr lebhaften Diskussion in den USA über die 'Postmoderne' - der Terminus ist mit Beginn der achtziger Jahre zu einem inflationär gebrauchten Schlagwort geraten - eine gedankliche Umorientierung stattgefunden.

Auf dem Gebiet der Dramenproduktion hat eine vergleichbare Entwicklung eingesetzt. Die Wende besteht hier in der formalen Abkehr vom bis dahin dominierenden geschlossenen Stück zu Gunsten einer offenen Form des Dramatischen. Im Umfeld des Theaters der 'Postmoderne' vollzog sich diese Abkehr während der letzten zwanzig Jahre derart, dass die offene Form sich zu einer eigenständigen Gattung entwickelt hat, die als „Favorisierung des Fragments“¹ erscheint. Charakteristisch für diese ist „die szenische Fragmentierung und das Fehlen einer kausalen und finalen Handlungsstruktur, der Verzicht auf Figurenpsychologie oder die Reduzierung der Bedeutung des Dialogs gegenüber den szenischen Darstellungsmitteln“².

Die Folgen dieser Veränderungen zeigen sich vor allem darin, dass sich die Dichtung von der einengenden Norm einer anzustrebenden Vollendetheit emanzipiert.³ Die radikale Selbstbefreiung der künstlerischen Produktion von der Idee des Vollkommenen, Geschlossenen als bloßen Scheins hat mit dem genannten einschneidenden Bewusstseinswandel im Laufe der siebziger Jahre zu tun. Wie Hans-Thies Lehmann in seinem Aufsatz

¹ Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Frankfurt a.M. 1984. S. 18.

² Dieter Kafitz: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. In: Wilfried Floeck (Hg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. Tübingen 1988. S. 157-176, hier S. 157.

³ Vgl. Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1. 1991. S. 189-205, hier S. 193.

»Mythos und Postmoderne - Botho Strauß, Heiner Müller« betont, haben neue Ansätze zu einer „Subversion fixierender Setzungen“, der „Infragestellung des Subjekts“, „einer systematischen Dezentrierung des Ichs, das innerhalb des zerschlagenen geschichtlichen Prozesses kaum mehr als Ganzheit aufzutreten vermag“ und zur „Skepsis gegenüber Rationalität und Fortschrittsglaube“ geführt.⁴ Aus dieser Situation heraus konstruiert Heiner Müller seine Texte zunehmend aus heterogenen, dem herkömmlichen Drama entgegenstehenden Elementen.

1. Der Forschungsbericht

Seit Mitte der siebziger Jahre hat es umfangreiche Untersuchungen über das dramatische Werk Heiner Müllers gegeben. Trotzdem wurde über die Frage der Fragmentarisierung in der Forschung zum Werk Müllers bislang hauptsächlich nur partiell und allgemein diskutiert. Die Lücke soll mit dieser Studie geschlossen werden. Der im Folgenden verfasste Forschungsbericht über die Begriffsgeschichte und die Begriffsbestimmung des Terms 'Fragment' ist als Vorarbeit zu dieser zu betrachten.

Zur besseren Übersicht ist der Bericht in vier Abschnitte unterteilt: Zunächst wird die Geschichte des Begriffs 'Fragment' in seiner konventionellen Bedeutung untersucht. Im zweiten Abschnitt geht es um die unterschiedlichen Ansichten verschiedener Philosophen bzw. Autoren zur Problematik des Fragmentarischen im geschichtsphilosophischen Diskurs. Dabei orientieren sich die Ausführungen vor allem an den Ergebnissen Eberhard Ostermanns. Danach soll die Tendenz zur Fragmentarisierung in der dramatischen Literatur an Hand von Untersuchungen von Georg Büchners

⁴ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Mythos und Postmoderne - Botho Strauß, Heiner Müller. In: Karl Pestalozzi / Alexander von Bormann, Thomas Koebner (Hrsg.): Alte und neue Kontroversen: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Bd. 10: Vier deutsche Literaturen? - Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle? - Medium Film - das Ende der Literatur? Tübingen 1986. S. 249-255, hier S. 250; vgl. auch Dieter Kafitz: a. a. O., S. 157. Hans-Thies Lehmann beschäftigt sich vor allem unter dem Aspekt der Postmoderne mit den Stücken Heiner Müllers.

»WOYZECK«⁵ und Bertolt Brechts »FATZER«⁶ exemplarisch aufgezeigt werden. Am Schluss des Kapitels wird die Problematik des Fragments im Werk Heiner Müllers behandelt.

1.1 Zur Geschichte und Begriffsbestimmung des 'Fragments'

Die gegenwärtige Diskussion um das Fragmentarische hat weite Bereiche, insbesondere die Literatur, Kunst und Philosophie erfasst. Die zu beobachtenden Tendenzen zur Fragmentarisierung sind Ausdruck des Angriffs auf die geschlossene, organische Form und entspringen dem Misstrauen gegenüber einer ästhetischen Totalität. Das Fragment weist auf Verweigerung bzw. Verfall der Totalität. Das Verständnis einer zusammenhängenden Wirklichkeit, mit der Einheit von Wesen und Erscheinung, ist damit obsolet geworden.

Zwar sind bis heute verschiedene Definitionsversuche dessen, was Fragment sei, auf Grund sehr unterschiedlicher theoretischer Ansätze unternommen worden, zu einer allgemein anerkannten Definition ist es in der Auseinandersetzung um den Fragmentbegriff im Bereich der Literaturwissenschaft nicht gekommen.⁷ Unter dieser Prämisse sollen die historische Entwicklung und Bestimmung des Begriffs 'Fragment' als Grundlage der kritischen Analyse von Heiner Müllers Dramen erarbeitet werden. Zunächst werden die geschichtliche Entwicklung des Fragmentbegriffs an einigen wichtigen Etappen und die Abgrenzung des Fragments nach traditionellen Fragmenttypen - des Zerbrochenen und des Unvollendeten- beschrieben.

⁵ Hans Mayer: Georg Büchners „Woyzeck“. Vollständiger Text und Paralipomena. Frankfurt a.M. 1962.

⁶ Bertolt Brecht: Untergang des Egoisten Johann Fatzer. In: Ders.: Einakter und Fragment. Frankfurt a.M. 1984. S. 197-216.

⁷ Vgl. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984. Dort wird das Problem des Fragmentarischen unter den ganz verschiedenen Aspekten der Literatur, Kunst und Philosophie behandelt. Im Vorwort wird ein sinnvoller Zugang zum verwirrend vielfältigen Phänomen 'Fragment' vorgeschlagen.

Das *Lexikon der alten Welt* führt in der Begriffsgeschichte unter dem Stichwort 'Fragment' aus,⁸ das Wort 'Fragment' (lat. fragmentum) sei zuerst in der Antike in Bezug auf konkrete bzw. bestimmte Gegenstände wie 'Holz', 'Ziegel' oder 'Brot' nur im Sinn von Bruchstück verwendet worden.

Die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs 'Fragment' bezeichnet bis ins Mittelalter hinein den 'Überrest von Dingen'. Nicht zuletzt durch die biblische Metaphorisierung⁹ in der christlichen Tradition wurde die Bedeutung des Begriffs allmählich auf den geistigen Bereich erweitert.

Jedoch hat sich der Ausdruck 'Fragment' im Sinne von „Überbleibsel“, „Reliquiae“ und „trümmerhaft erhaltene[n] Überreste[n] eines einst reichen und vollständigen Vorrats“¹⁰ bis in die Gegenwart gehalten ist. Erst im 18. Jahrhundert vollzieht sich ein Wandel der Bedeutung des Begriffs 'Fragment', in dessen Verlauf sowohl das Übriggebliebene als auch das Unerreichte 'Fragment' genannt wird. Seit der Romantik wird diese Tendenz zum Fragment in der ästhetischen Diskussion offenbar. Hier wird nicht nur das bruchstückhafte Überbleibsel oder der ein bestimmtes Ganzes repräsentierende Teil, sondern auch das Unfertige, werdende 'Fragment' genannt.¹¹ Außerdem finden sich in einem Literaturlexikon unter dem Stichwort 'Fragment' besonders in literarischer Hinsicht die folgenden Aspekte: „1. unvollständig überlieferte Werke (...); 2. unvollendet gebliebene oder aufgegebenen Werke (...); 3. die bewusst gewählte literarische Form, die sich als Fragment gibt und ihre Wirkung aus der vorgeblichen Unabgeschlossenheit oder Unfertigkeit gewinnt, (...).“¹²

Im Hinblick auf das traditionelle Fragment ist weiterhin eine Art von Unvollendetheit aufzuzeigen, die Christoph Meckel in

⁸ Vgl. Carl Andresen, u.a. (Hrsg.): *Lexikon der alten Welt*. Stuttgart 1965. S. 995f.

⁹ Sie hat ihren Ursprung im „Speisungswunder“ im Johannes-Evangelium, in dem sich Jesus nach der Speisung der Fünftausend an seine Jünger richtet; „Sammelt die übrigen Brocken (fragmenta) auf daß nichts umkomme!“ (Joh. VI. 12).

¹⁰ Ernst Zinn: Fragment über Fragmente. In: J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hrsg.): *Das Unvollendete als künstlerische Form*. Ein Symposium. Bern, München 1959. S. 161-169, hier S. 162.

¹¹ Barbara Christ: *Die Splitter des Scheins*. Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments. Paderborn 1996. S. 14.

¹² Werner Habicht und Wolf-Dieter Lange (Hrsg.): *Der Literatur-Brockhaus*. Mannheim 1988. S. 687.

seinem Aufsatz »Über das Fragmentarische« nach vier Varianten gliedert, deren letzte bereits auf der Linie des postmodernen Verständnisses liegt¹³:

1. Ein äußerer Umstand wie etwa das Resultat des Todes des Autors. „Das Fundament ist gebaut, der Umriß erstellt, der Code formuliert, aber die Stoffmassen werden nicht ausgeführt, weil Denken und Sprache sich nicht beschleunigen lassen und weil die Zeit der Gegner des Autors ist.“¹⁴ Schließlich ist das Fragment durch den Tod des Autors vor der Vollendung des Werkes bedingt.

2. „Der Verlust des Interesses, der Zweifel am eigenen Vorhaben und oft eine seltsame Unlust“¹⁵; Unklar bleibt dabei oft, welche Motive dahinterstehen.

3. „das Fragment in der Schublade“¹⁶; Ein Grund für die Fragmente ist, dass ein Gedanke nicht zu Ende gedacht wird. Infolgedessen bleibt es immer ein unfertiges Fabrikat.

4. „das Fragment als Form des Protestes“¹⁷; Es hat mit der Innovation in der Literatur zu tun. Es ist der Aufbruch ins Offene, gegen jede formalistische oder akademische Erstarrung, gegen Erfahrungsmuster und Nivellierung von Sprache, gegen Schema, Regel und Dekoration. Das heißt, es richtet sich gegen alles, was vorschrittlich die Auseinandersetzung bestimmen will.

Daraus folgt, dass Ursache der Fragmentation bei genauerer Betrachtung individuelles Schicksal, Wille oder bloßer Zufall ist.¹⁸

Resümierend kann festgehalten werden: Vor dem 18. Jahrhundert galt das 'Fragment' als „bloßer Torso, als ehemalige,

¹³ Vgl. Christoph Meckel: Über das Fragmentarische. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlung der Klasse der Literatur 4. 1978. Wiesbaden 1978. S. 3-13, hier S. 6-10; vgl. auch George Steiner: Das totale Fragment. In: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, a. a. O., S. 18-29. Steiner hat den Begriff 'Unvollendetheit' in drei Kategorien aufgegliedert; „1. aus dem Zufall des Todes (...), 2. die gewollte oder konventionelle Unvollendetheit, 3. eine dritte Art des Unvollendeteten rührt von einem Akt freiwilliger Zerstörung her, einem Akt des Autors zu handeln glauben, oder einem Akt des Zensors.“

¹⁴ Christoph Meckel: Über das Fragmentarische, a. a. O., S. 6.

¹⁵ Ebd., S. 7.

¹⁶ Ebd., S. 8.

¹⁷ Ebd., S. 9.

¹⁸ Vgl. George Steiner: Das totale Fragment, a. a. O., S. 22.

zerstörte Ganzheit, allenfalls als unglücklicherweise unfertiges, vom Autor aufgegebenes Werk“¹⁹.

Nunmehr soll das 'Fragment' im Kontext von 'Totalität' im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Der Begriff des 'Fragments' setzt den der 'Totalität' oder 'Ganzheit' voraus, ist somit das zur Beschreibung des Fragments unerlässliche Korrelat.

Dällenbach und Hart Nibbrig versuchen vermittels dreier Begriffsbestimmungen des Verhältnisses von 'Fragment' und 'Totalität' eine zusammenfassende Darstellung zu geben²⁰:

Erstens: Auf der Ebene der Teil-Ganzes-Relation - „als Teil eines Ganzen, dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht. Insofern diese ohne Bruch von einem Term zum andern überzugehen erlaubt, sei's deduktiv vom Ganzen zum Teil, sei's induktiv vom Teil zum Ganzen, verliert das Fragment den Charakter des Fragmentum, das gerade durch sein Abgerissensein vom Ganzen ist, was es ist“²¹. Das Fragment und die Totalität müssen in ihrer Relation zueinander betrachtet werden.

Zweitens: Auf der zeitlichen Ebene - das Fragment bezieht sich in der Bedeutung „Nicht-mehr“ oder „Noch-nicht“ auf Totalität. Es steht „für dessen Abwesenheit (...) in stückhafter Präsenz“²² ein, d.h. es funktioniert als *pars pro toto*, Abfall, Ruine und Keim des noch nicht Enthüllten, als „Signum moderner Kunst“²³.

Schließlich ist noch kurz auf das Fragment auf der Ebene des 'verlorenen Sinns' einzugehen. Hier ist es „weder Moment eines Totalisierungsprozesses, noch Element eines wie immer zu denkenden Ganzen, noch eine Miniatur-Ganzheit wie etwa Sentenz, Aphorismus, Haiku.“²⁴ Vielmehr stellt es sich als Teil eines endgültig verlorenen Ganzen dar. Es handelt sich um den Versuch,

¹⁹ Gert Ueding: Das Fragment als literarische Form der Utopie. In: *Etudes Germaniques* 41. H.3. 1986. S. 351-361, hier S. 352.

²⁰ Vgl. Dällenbach, Lucien, und Christiaan L. Hart Nibbrig: Fragmentarisches Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Fragment und Totalität*. Frankfurt a.M. 1984. S. 7-17, hier S. 15.

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ulrike Greiner-Kemptner: *Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne*. Stuttgart 1990, S. 83.

²⁴ Dällenbach und Hart Nibbrig: *Fragmentarisches Vorwort*, a. a. O., S. 15.

„jegliche Substantialisierung des Fragments“²⁵ zu vermeiden und die Opposition Fragment-Totalität zu destruieren. Die Auseinandersetzung mit dem Problem des Fragments lässt sich zusammenfassend wie folgt umreißen:

„'Wer Fragment sagt, darf nicht nur Fragmentation einer bereits existierenden Wirklichkeit meinen, auch nicht Moment eines ausstehenden Ganzen'; das fragmentarische Schreiben, 'ohne Zentrum', 'kümmert sich nicht um Einheit'; es 'macht neue Bezüge möglich, die sich von der Einheit ausnehmen' (...), es bedeutet 'Zerstückelung dessen, was nie als Ganzes existiert hat (...) und nie existieren wird'“.²⁶

Eberhard Ostermann übernimmt diesen Klassifizierungsversuch - das Verhältnis Fragment und Totalität betreffend - unter anderem in seiner ideengeschichtlichen Untersuchung des Fragments, die vom deutschen Idealismus und Klassizismus bis zu den philosophischen Strömungen des späten 19. und 20. Jahrhunderts reicht.²⁷

1.2 Zur Erforschung des Fragments im geschichts- philosophischen Diskurs

In der geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung mit dem Begriff des Fragments ist Eberhard Ostermanns Dissertation »*Das Fragment*« wohl der erste wichtige Versuch, eine Untersuchung der ästhetischen Idee 'Fragment' in vielfältigen Kontexten vorzulegen. Der Verfasser zeigt, dass sich der Diskurs über das Fragment - ausgehend von der ästhetischen Reflexion Friedrich Schlegels über die geschichtsphilosophische Ästhetik Blochs, Benjamins und

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 12.

²⁷ Vgl. Eberhard Ostermann: *Das Fragment*, a. a. O., S. 48f.

Adornos bis zu den Texten Nietzsches, Foucaults und Derridas - im ideengeschichtlichen Verlauf sehr breit aufgefächert hat.²⁸

Auf der einen Seite hat Ostermann das Phänomen des Fragmentarischen als Autonomie des Ästhetischen in verschiedenen Entwicklungslinien untersucht. Auf der anderen Seite setzt er sich mit den Konsequenzen auseinander, die sich daraus jeweils für die grundsätzliche Bewertung von Kunst und Literatur und auch im Hinblick auf deren behaupteten geschichtlichen Sinngehalt ergeben.

Der erste Teil des Forschungsberichts befasst sich mit Friedrich Schlegels Idee des Fragments als frühromantischer Kunsttheorie.

Seit Friedrich Schlegel, spätestens aber seit der Romantik, steht die Auseinandersetzung mit der Idee des Fragments im Zentrum ästhetischen Denkens und vermittelt so grundlegende Einblicke in die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Moderne. Schon Friedrich Schlegel versucht, die Undarstellbarkeit des Unendlichen im Endlichen aller poetischen Rede durch die Wahl des fragmentarischen Genres zu kompensieren.

Friedrich Schlegel formuliert die Ablehnung der organisch gebildeten, antiken Dichtung in seinem Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie«, der sowohl den im Titel genannten Gegenstand als auch die neue, sogenannte 'moderne' Poesie zum Inhalt hat.

Die griechische Poesie gilt Schlegel als Ausdruck des Objektiven. Sie wird als „Urbild der Kunst und des Geschmacks“²⁹ gedacht. Schließlich sei die Idee des „Schönen“ als Ausdruck des Objektiven nicht mehr Zielpunkt der Dichtung. In der modernen Poesie stehe das Subjektive in der Darstellung als des „Interessanten“ im Mittelpunkt.³⁰ Schlegel strebt die Versöhnung von Objektivität und Subjektivität als Kern eines romantischen Programms an. So entwirft Schlegel das neue Projekt der Poesie für

²⁸ Eberhard Ostermann: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991; vgl. auch Ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher in der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1, 1991. S. 189-205.

²⁹ Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Band. I. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich 1958ff. S. 288.

³⁰ Vgl. Ebd., S. 252f.

die Zukunft. Er kündigt die Epoche einer neuen literarischen Gattung an.

„(...) die Zeit ist für eine wichtige Revolution der ästhetischen Bildung reif.“³¹

Während die Kunst der Antike die organisch gebildete Ganzheit zum Inhalt hat, tritt in der Moderne das Prinzip dialektischer Spannung an deren Stelle.³² Dies bedeutet in der Wurzel die Abkehr von der Idee des Schönen in der Kunst der Moderne.³³

Friedrich Schlegel hat vor allem mit seinen in den Zeitschriften 'Lyceum' und 'Athenäum' zwischen 1797 und 1800 veröffentlichten Fragmenten seine spezifisch literarischen und gedanklichen Leistungen eingebracht. Im 206. Athenäums-Fragment taucht die Bestimmung des Fragments in formaler Hinsicht auf: „Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“³⁴

Dem traditionell angestrebten Ideal der Vollendung erteilt Schlegel in den Lyceumsfragmenten eine deutliche Absage: „Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich.“³⁵ Es geht aber Schlegel nicht um die 'Kunst der Begrenzung', sondern um die 'Kunst des Unendlichen', die in enger Beziehung zu der unendlichen Freiheit der Kunst steht. Die Idee der Romantik ist nicht als fertiges Resultat, sondern als Prozess zu verstehen. Im Mittelpunkt steht nun die dynamische, produktive Geisteskraft des Dichters. „Auf höchster ästhetischer Ebene läßt Schlegel jeden romantischen Text als Fragment der Idee der Romantik erscheinen.“³⁶

³¹ Ebd., S. 286.

³² Friedrich Schlegel befürwortet das nicht-systematische System. Die 'systematische Form', die er „auf den Grundfehler der Philosophie zurückführt, nämlich das fixierte ∂v - die beharrende Endlichkeit“, wird von ihm als „schlechthin verwerflich“ betrachtet. (Kritische Ausgabe. Band. XIX. S. 76f) Nach der paradoxen Formulierung eines 'nicht-systematischen Systems' hat Friedrich Schlegel ein System und zugleich doch auch kein System: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“ (Kritische Ausgabe. Band. II. S. 173)

³³ Barbara Christ: Die Splitter des Scheins, a. a. O., S. 39; vgl. auch Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 109.

³⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band. II. S. 197.

³⁵ Ebd., S. 154.

³⁶ Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart 1997. S. 20f.

Ostermann deutet das Fragmentarische in der Frühromantik - insbesondere in dem Fragment Friedrich Schlegels - als „Überbietung einer restringierten, anschaulichen Ganzheit und zugleich als Index für die Realisierung einer neuen, höherwertigen Totalität“.³⁷ Der radikale Impuls ist in der Schlegelschen Konzeption des Fragments „eine Transformation der klassischen, organischen Ganzheitsidee“³⁸. Das bedeutet nichts weniger als eine 'ästhetische Revolution', in der auf die klassische statische und objektive Kunst verzichtet wird. Schlegel empfindet die Unabgeschlossenheit nicht als Mangel sondern als Auslöser von „Hoffnungen“³⁹. Im 24. Athenäums-Fragment beschreibt er die (historische) Veränderung der Auffassung des Fragmentcharakters im Kunstwerk: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“⁴⁰

Im Projekt des Fragments treffen „Fragmente aus der Zukunft“ und „Fragmente aus der Vergangenheit“ aufeinander, die sowohl im Wechselverhältnis zueinander als auch sich komplementär gegenüberstehen⁴¹:

„Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. (...) Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die beim ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen.“⁴²

³⁷ Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 193.

³⁸ Ders.: Das Fragment, a. a. O., S. 102.

³⁹ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band. I. S. 35.

⁴⁰ Ebd., Band. II. S. 169

⁴¹ Vgl. Helmut Schanze: Das romantische Fragment zwischen Chamfort und Nietzsche. Über einige historische Widersprüche im Fragmentbegriff bei Friedrich Schlegel und Novalis. In: Arlette Camion / Wolfgang Drost / Gerald Leroy / Volker Roloff (Hrsg.): Über das Fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg 1999. S. 30-37, hier S. 31. Das Fragment kann man in retrospektivem Sinn als Relikt, im prospektiven Sinn als Projekt bezeichnen.

⁴² Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band. II. S. 168f.

In dem berühmten Athenäum-Fragment 116⁴³ charakterisiert Friedrich Schlegel die 'romantische Poesie' als unendliche 'progressive Universalpoesie'. Während sich die klassische Poesie durch 'Begrenzung' auszeichnet, ist Universalität das bestimmende Merkmal der romantischen Poesie. Ihr Werdenprozess ist nicht auf einen systematischen Abschluss hin orientiert, sondern per definitionem unabgeschlossen:

„Andere Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden.“⁴⁴

Schlegels Fragment enthält ein Hauptprogramm der Frühromantik, und die Idee eines 'unendlichen Progresses' ist der Ausgangspunkt für seine Theorie des Fragments. Resümierend heißt es bei Ostermann: „Das Hauptinteresse Schlegels gilt nicht mehr der Objektivität des fertigen Werkes, sondern dem schöpferischen Akt des künstlerischen Ichs“. Mit dem Programm der progressiven Universalpoesie zielt Schlegel auf die Autonomie der Kunst.

In diesem Sinne ist die romantische Poesie der Paradoxie einer unabschließbaren Universalität verpflichtet. Dahinter steht eine Auffassung, die als Doppelreflexion einem Spannungsverhältnis ausgesetzt ist: romantische Literatur hat gleichermaßen universal wie unabschließbar zu sein.

Schlegels 'progressive Universalpoesie' bleibt nicht auf das Gebiet der Literatur eingegrenzt. Sie ist auf eine wechselseitige Durchdringung mit dem 'Leben' angelegt. Die Bestimmung der romantischen Poesie vollzieht sich auch in Richtung auf das 'Leben'

⁴³ „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. (...) Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten, wieder mehrere System in sich enthaltenden System der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. (...) Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie und Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist.“ (Kritische Ausgabe. Band. II. S. 182f.)

⁴⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band. II. S. 182.

in reflexiven Wendungen⁴⁵: „Sie will (...) die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen.“⁴⁶

Mit der Einführung des Fragments in die deutsche Literatur - als dem adäquaten Ausdrucksmittel für den Prozess des Werdens und der Veränderung, das flexibel genug ist, sich dem fixierenden Zugriff zu widersetzen - und der Verschränkung von progressiver Poesie mit dem lebensphilosophischen Kontext kann Schlegel als Vorläufer Nietzsches angesehen werden, der diese neue Form weitergeführt hat. Die in den Künsten im 20. Jahrhundert vollzogene Aufhebung des geschlossenen Werkbegriffs hat Schlegel bereits um das Jahr 1800 vorweggenommen. Seine Ästhetik ist die einzige konsequente Theorie des modernen Fragmentarismus, die es bis dato gibt.⁴⁷

Im Anschluss an die romantische Konzeption hat das Fragment als ästhetische Idee für die philosophische Diskussion des 20. Jahrhunderts einen erheblichen Beitrag geleistet.

In der Arbeit Ostermanns werden zwei geistesgeschichtliche Linien des Nachdenkens über das Fragment im 20. Jahrhundert unterschieden. Erstens: Anhand der ästhetischen Reflexionen Blochs, Benjamins und Adornos versteht Ostermann die fragmentarische Gestalt des Kunstwerks spätestens seit dem 19. Jahrhundert dahingehend, die Idee des Fragments nach wie vor mit den Ideen von Ganzheit und Sinn zu vermitteln. Das fragmentarische Kunstwerk erhält den Status einer verhinderten Ganzheit, auf deren noch ausstehende Realisierung es vor dem Hintergrund geschichtlicher Unvollendetheit verweist.⁴⁸ Ihre Idee des Fragments als „Depotenzierung des Schönen durch die Geschichte“ wird zum „Kriterium ästhetischer Legitimität“⁴⁹ umgedeutet. Das Fragment wird „als authentisches Bruchstück eines gescheiterten Synthetisierungsversuchs“⁵⁰ betrachtet. Dieser Gedanke wendet sich

⁴⁵ Vgl. Detlef Kremer: Prosa der Romantik, a. a. O., S. 11.

⁴⁶ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe. Band. II. S. 182.

⁴⁷ Peter Horst Neumann: Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus. In: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, a. a. O., S. 257-274, hier S. 258.

⁴⁸ Vgl. Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 16.

⁴⁹ Ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher in der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 197.

⁵⁰ Ebd.

gegen Hegels Diktum: „Das Wahre ist das Ganze.“⁵¹ Dass das Ganze der Geschichte, des Denkens und des Geistes als eine Wahres verstanden wird, ist freilich nicht mehr im Sinne des Hegelschen Ganzen.

Diese Beobachtung illustriert Ostermann am Beispiel dreier Philosophen:

Das Beispiel Ernst Bloch: Blochs Idee des Fragmentarischen ist eng mit der Kunst verknüpft, die nicht auf immanente Vollendung abzielt, sondern den Status des 'Vorscheins'⁵² hat. Es ist 'Noch-Nicht-Seinendes' im Sinne von Künftigem, zielt auf die Möglichkeit des utopisch Verwirklichbaren. Kunst als 'Vorschein' ist das Bemühen um ein Noch-Nicht Gelingen.⁵³ Die Kunst hat für Bloch Anteil am prozessualen Verlauf der Geschichte. Hatte Schlegel das fragmentarische Wissen noch als den Zustand unseres Denkens in Relation zum Absoluten verstanden - *ex parte cognoscimus* -, gilt für Bloch: jedes Werk ist Fragment, weil die Wirklichkeit selbst noch fragmentarisch ist⁵⁴ Anders ausgedrückt ist bei Bloch die Wirklichkeit „nie lückenloser Zusammenhang, sondern stets noch - Unterbrechung und stets noch Fragment“⁵⁵. Infolgedessen wird das Fragment zur zentralen Kategorie im kunstphilosophischen Denken Blochs notwendig:

⁵¹ Georg Wilhelm Hegel: Phänomenologie des Geistes. Hrsg. v. J. Hoffmeister. Hamburg 1952. S. 21.

⁵² Man kann die folgende Passage aus dem „Prinzip Hoffnung“ als die am stärksten komprimierte und zugleich bedeutsamste Äußerung zum ästhetischen Begriff des Vorscheins lesen: „Eben dadurch wird dieser Vor-Schein erlangbar, daß Kunst ihre Stoffe, in Gestalten, Situationen, Handlungen, Landschaften zu Ende treibt, sie in Leid, Glück wie Bedeutung zum ausgesagten Austrag bringt. Vor-Schein selber ist dies Erlangbare dadurch, daß das Metier des Ans-Ende-Treibens in dem dialektisch offenen Raum geschieht, worin jeder Gegenstand ästhetisch darstellt werden kann. Ästhetisch darstellt, das bedeutet: immanent-gelungener, ausgestalteter, wesenhafter als im unmittelbar-sinnlichen oder unmittelbar-historischen Vorkommen dieses Gegenstands. Diese Ausgestaltung bleibt auch als Vor-Schein Schein, aber sie bleibt nicht Illusion; vielmehr alles im Kunstbild Erscheinende ist zu einer Entschiedenheit hin geschärft oder verdichtet, die die Erlebniswirklichkeit zwar nur selten zeigt, die aber durchaus in den Sujets angelegt ist.“ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Gesamtausgabe Band 5. Kapitel 1-32. Frankfurt a.M. 1985. S. 247f.

⁵³ Vgl. Fritz J. Raddatz: Vom Riesen, der heute Großbank heißt, und einem Kolportagestück, „Fidelio“ geheißten. Der pessimistische Optimist Ernst Bloch. In: Ders. (Hrsg.): Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979. S. 177-189, hier S. 184.

⁵⁴ Vgl. Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 198.

⁵⁵ Ernst Bloch: Gesamtausgabe in 16 Bänden. Frankfurt a.M. 1977. Bd. IV. S. 278.

„Denn die Welt selber, wie sie im argen liegt, so liegt sie in Unfertigkeit und im Experiment-Prozeß aus dem Argen heraus. Die Gestalten, die dieser Prozeß aufwirft, die Chiffren, Allegorien und Symbole, an denen er so reich ist, sind *allesamt selber noch Fragmente, Realfragmente, durch die der Prozeß ungeschlossen strömt und zu weiteren Fragmentformen dialektisch vorangeht.*“⁵⁶

In Blochs ästhetischer Kategorie des Vorscheins spielt der Prozesscharakter von Produktion und Rezeption eine zentrale Rolle.

Das Beispiel Walter Benjamin: Nach Ostermann erfasst Benjamin die Fragmentarizität der Kunst im Blick auf unterschiedliche historische Krisen des ästhetischen Scheins - im Barock und in der Moderne - und stattet sie innerhalb dieser Krisen mit einem funktionellen Wert aus.⁵⁷ Anhand des barocken Trauerspiels und der Dichtung Baudelaires hat Walter Benjamin seine Auffassung des Fragments entwickelt, indem er das Schöne durch die allegorische Zerstückelung zur Allegorie zertrümmert hat. Für Benjamin ist die Allegorie zentrales Prinzip der Kunst. Die allegorische Zerstückelung zerschlägt das Organische, „um in seinen Scherben die wahre, die fixierte und schriftgemäße Bedeutung aufzulesen“⁵⁸. Vor allem hat die Deutung der allegorischen Zerstückelung für Benjamin einen engen Bezug zum geschichtsphilosophischen Denken. Hier steht ein katastrophischer Blick auf den geschichtlichen Verfallsprozess im Vordergrund.⁵⁹ Des Weiteren spielt das technische Prinzip der Montage bei Benjamin eine wichtige Rolle in der Weise, dass es das Werk jenseits der organischen Ganzheit als Fragment konstituiert⁶⁰: „Das Montageprinzip erzeugt mithin eine entästhetisierte Fragmentarizität, die allerdings - so Benjamins Hoffnungen - die

⁵⁶ Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, a. a. O., S. 255.

⁵⁷ Vgl. Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 148.

⁵⁸ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften I/1. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972ff. S. 391.

⁵⁹ Vgl. Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 151.

⁶⁰ Vgl. Ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 199

politische Relevanz einer als gesellschaftliches Produktionsmittel definierten Kunst begründen kann.“⁶¹

Das Beispiel Theodor W. Adorno: Adornos Position im Diskurs über das Fragment⁶² gründet auf seiner Überzeugung, dass die Kunst in der Moderne Aufgaben der Philosophie übernimmt. Kunst bewahrt das Nichtidentische als Rest, der dem alles Besondere unter das Allgemeine subsumierenden Denken widersteht.⁶³ Adorno fasst das Fragment als positives Resultat eines notwendigen Scheiterns der auf Kosten der Wahrheit auf Integration bedachten Kunst. Das Fragment wird zum Korrektiv der Totalität des Werkes.⁶⁴

Bei Adorno erscheint das Fragmentarische nicht als ästhetischer Zugewinn, sondern ausschließlich als Ausdruck geschichtlicher Negativität. Zudem ist die Fragmentarizität eines Werkes für Adorno weder als Ausgangspunkt für dessen kommunikative Aneignung noch als Anschlussstelle für ein durch potenzierende Rezeption zu erzeugendes Universum des Sinnes anzusehen.⁶⁵ Schließlich ist sein Prinzip des Kunstwerks als Negation bewusstes Mittel zum Zerschneiden der Totalität des identifizierenden, systematischen Denkens. In der Bestimmung des Fragmentarischen Adornos ist negative Ästhetik als Signum moderner Kunst zu verstehen.⁶⁶

Ernst Grohotolsky betrachtet die Begriffe des 'Fragments', der 'Montage' und 'Konstruktion' in Adornos Ästhetik unter dem Aspekt des Gegenbegriffs zur geschlossenen Form als einer sinnvollen, harmonischen Totalität.⁶⁷

⁶¹ Ders.: Das Fragment, a. a. O., S. 155.

⁶² Vgl. Ebd., S. 156-169.

⁶³ Vgl. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig: Fragmentarisches Vorwort, a. a. O., S. 10.

⁶⁴ Vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1998. S. 74.

⁶⁵ Vgl. Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 201.

⁶⁶ Vgl. Ebd.

⁶⁷ Ernst Grohotolsky: Ästhetik der Negation - Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas. Versuch über die Aktualität der "Ästhetischen Theorie" Theodor W. Adornos, Königstein/Ts. 1984 (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft 62). S. 56f. Adorno unterscheidet die Begriffe 'Konstruktion' und 'Montage'. „Konstruktion ist die Form der Werke, die ihnen nicht länger fertig auferlegt ist, die aber auch nicht aus ihnen aufsteigt, sondern die ihrer Reflexion durch subjektive Vernunft entspringt.“ (Ästhetische Theorie, a. a. O., S. 330.) „Die Idee der Montage und der mit ihr tief verklammerten technologischen Konstruktion wird unvereinbar mit der des radikal durchgebildeten Kunstwerks, mit der sie zuzeiten identisch sich wußte. Das Montageprinzip war, als Aktion gegen die erschlichene

Kurz gesagt geht es in der geschichtsphilosophischen Ästhetik Blochs, Benjamins und Adornos darum, das ästhetische Fragment immerhin noch ex negativo auf eine Idee des vollkommenen Schönen zu beziehen.⁶⁸

Zweitens: Anhand einiger Überlegungen Michel Foucaults und Jacques Derridas, Nietzsches poststrukturalistischen Nachfolgern, behandelt Eberhard Ostermann das ästhetische Fragment im 20. Jahrhundert. Bei Foucault und Derrida werden alle Totalitätskategorien wie Vernunft, Subjekt und Geschichte überhaupt abgelehnt. Das heißt, sie distanzieren sich vom normativen oder utopischen Gehalt der idealistischen Ganzheitsidee.⁶⁹ Nicht zuletzt geht dies aus der radikalen Kritik an der subjektzentrierten Vernunft hervor. Hier spielt das 'Andere der Vernunft' eine dominante Rolle. Letztendlich verliert die ästhetische Ganzheit in dieser Perspektive ihren Status als sinnliches Paradigma einer versöhnenden Vermittlung von Vernunft und Sinnlichkeit.⁷⁰ Sie dient nicht mehr als Bild möglicher geschichtlicher Versöhnung.

Michel Foucault hat in seinen Schriften aus den sechziger Jahren ein Konzept der modernen, selbstbezüglichen Literatur unter dem Aspekt entworfen, dass sie sich als Fragment eines selbstgenügsamen „Spiels der Sprache“⁷¹ zu erkennen gibt.⁷² Das Sein der Sprache ist in der Repräsentation gleichsam untergetaucht und in der Moderne zerstückelt worden.⁷³ Die Literatur in der modernen Zeit offenbart „das Wiedererscheinen des lebendigen Seins der Sprache dort, wo man es nicht erwartet hätte“⁷⁴. Die

organische Einheit, auf den Schock angelegt.“ (Ebd., S. 233.) Grohotolsky fasst die Distinktion zwischen 'Konstruktion' und 'Montage' derart, dass „die Montage den Bruch zwischen den Einzelteilen entschieden hervorhebt. Sie verzichtet auf die kontinuierliche Entwicklung einer Handlung, auf deren kausale Verknüpfung, während Konstruktion die immanent logische Abfolge beibehält, ebenso wie die dynamischen Kategorien - Kausalität und Finalität, die sie allerdings auf ein notwendiges Minimum reduziert und dadurch ihre Strenge, Künstlichkeit und Sterilität gegenüber dem 'organischen Werk' betont.“

⁶⁸ Vgl. Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 170.

⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 16.

⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 170.

⁷¹ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1971. S. 371.

⁷² Vgl. Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 204.

⁷³ Vgl. Ders.: Das Fragment, a. a. O., S. 198f.

⁷⁴ Ebd., S. 76.

Sprache der modernen Literatur wächst für Foucault „ohne Anfang, ohne Endpunkt und ohne Verheißung“⁷⁵. Indem sich die Literatur seit Mallarmé als reines, intransitives Sprechen auf sich selbst zurückzieht, wird sie vor allem für Foucault zum Ort einer „Erfahrung der Endlichkeit“⁷⁶. Es handelt sich bei ihm um den „Schock der Dezentrierung“, dem das Subjekt mit der Erfahrung seiner Grenze ausgesetzt ist. Foucault bezeichnet das Wesen dieser Erfahrung als „Denken des Außen“ und als „Überschreitung“. So erscheint die Sprache niemals abgeschlossen als transparente Einheit, sondern kann nur in der 'Überschreitung' dessen, der spricht, erfahren werden.⁷⁷

Seit Beginn der siebziger Jahre verbindet Foucault seine These[n] zum Diskursbegriff mit einem subjektlosen Machtwillen: „Das Kunstwerk verliert nicht nur seinen Status als Ort einer spezifisch ästhetischen Wahrheit oder einer tieferen Bedeutung, (...) sondern auch als Ort einer möglichen Selbstüberschreitung von Subjektivität“.⁷⁸

Jacques Derridas philosophische Perspektive richtet sich auf eine grundsätzliche Metaphysikkritik, die sich in zentraler Weise eines ästhetischen Arguments bedient. Der Begriff der Schrift⁷⁹ ist für Derrida an eine subversive Einstellung, gekoppelt die es auf einen Umsturz der bestehenden Ordnungen und das Zerschneiden des Sinngefüges abgesehen hat.⁸⁰ Mit dem Verfahren der Dekonstruktion zielt Derrida darauf ab, „den Fragmentcharakter eines Textes gegen dessen prätendierte Einheit und Ganzheit ins Spiel zu bringen“⁸¹.

⁷⁵ Ebd., S. 77.

⁷⁶ Ebd., S. 459.

⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 200.

⁷⁸ Ebd., S. 203.

⁷⁹ Zum Begriff der Schrift vgl. Bettine Menke: Dekonstruktion - Lektüre: Derrida literaturtheoretisch. In: K. -M. Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorie. Eine Einführung. Opladen 1997. S. S. 242-273, hier S. 243f. Bei Derrida wird 'Schrift' verwendet als der Name für den Text, der nicht von einem Autor kontrolliert wird und nicht einem, von diesem intendierten, Sinn untersteht. „Der Begriff der *Schrift* steht in einer Kette von sich ablösenden, aufeinander verweisenden, sich kommentierenden Begriffen: *Spur, Gramma, Zeichen: Marke, Ritzung, Markierung* gehören dazu, später dann auch: *Pfropfung, Pharmakon, Hymen*. Sie alle markieren die primäre, die ursprüngliche und als solche 'undenkbare' Abwesenheit. Der Begriff der Schrift ist Derridas strategischer Einsatz gegen das, was er den fundamentalen *Phonozentrismus* der Philosophie nennt, 'Die Privilegierung der Stimme', (...).“

⁸⁰ Vgl. Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 205f.

⁸¹ Ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher in der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 204.

Jeder Text gilt ihm als fragmentarisch. „Das Fragment ist kein bestimmter Stil und kein bestimmtes Scheitern, es ist die Form des Geschriebenen.“⁸²

Derridas Konzept einer dekonstruktivistischen Textlektüre hat Ostermann als „eine Strategie zur Entgrenzung des ästhetischen Sinns“⁸³ bezeichnet.

Barbara Christ fasst die Konzeption Foucaults und Derridas in der Version der Destruktion der ästhetischen Ganzheit zusammen: Sie verabschiedet ästhetische Ganzheit zu Gunsten eines neuen Konzepts universaler Produktivität, als deren Fragment jedes ästhetische Gebilde zu verstehen ist. Das Verhältnis des 'Fragments' zu dieser Produktivität ist jedoch nicht das eines Zerbrochenseins, der Antizipation oder der verweisenden Darstellung.⁸⁴

1.3 Das Fragment in der dramatischen Literatur

Das Problem des Fragments ist in den Gattungen der Lyrik oder in Romanwerken ausführlich diskutiert worden.⁸⁵ Anders stellt sich die Situation in der Dramenliteratur dar. Dort beschäftigt man sich eher beiläufig mit den 'offenen Formen' des Fragments. Die das traditionelle Prinzip dramatischer Einheit beinhaltende Fabel steht dem Wesen des Fragments naturgemäß entgegen. Die Fabel zerbricht im Spannungsfeld zwischen 'Legitimation und Fragmentarisierung' von Welt. Das Zerbrechen der dramatischen Fabel hat Jakob

⁸² Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1972. S. 111.

⁸³ Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 195.

⁸⁴ Vgl. Barbara Christ: a. a. O., S. 172.

⁸⁵ Der von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig herausgegebene Band „Fragment und Totalität“ erörtert vor allem das Problem des Fragmentarischen unter ganz verschiedenen Aspekten: der Literatur, Kunst und Philosophie. Vgl. Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, a. a. O., 1984. Die Dissertation von Ulrike Greiner-Kemptoner „Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne“ beschäftigt sich insbesondere mit den aphoristischen Strukturen in der zeitgenössischen Prosa. Beispielsweise werden Texte von Peter Handke, Botho Strauß, Jürgen Becker, Thomas Bernhard, Wolfgang Hildesheim, Felix Ph. Ingold und André V. Heiz untersucht. Vgl. Ulrike Greiner-Kemptoner: Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne. Stuttgart 1990.

Wassermann als „Entfabelung“ bezeichnet.⁸⁶ Die dramatischen Fragmente hätten sich im Realismus aufgrund der „Entfabelung“ wie das Resultat eines Scheiterns dargestellt. An die Stelle des Handlungskontinuums treten verschiedene, andere Einheiten bildende Prinzipien. Die Szenenfolgen sind von Diskontinuität geprägt, und rufen sprunghafte Assoziationen hervor. Im Zusammenhang mit dem latenten Sinnzusammenhang, der verdeckten Grundkonzeption, sucht Volker Klotz das Bedeutungsfazit im Drama der offenen Form in einem Integrationspunkt.⁸⁷ Schließlich zielt das offene Drama auf das Fragmentarische, das heißt, auf die Destruktion der Fabel:

„Das Ganze in Ausschnitten, das Fragmentarische als Ergebnis empirischer Totalitätstendenz - dieser Zug charakterisiert fast alle Eigenarten des offenen Dramas.“⁸⁸

Ähnlich beschreibt Manfred Pfister die Dramentypen der geschlossenen und der offenen Form in der dramatischen Komposition. Ersteren definiert er wie folgt: „So stellt der Idealtyp der geschlossenen Form eine hierarchisch organisierte Struktur dar, bei der die Idee die Fabel und das Ganze der Fabel jedes seiner Teile determiniert.“⁸⁹ Letzterer stellt als Negation einer geschlossenen Form einen Gegenentwurf dar.⁹⁰

Pfister konzentriert sich auf das „Aufbrechen der linearen Finalität“⁹¹ der Fabel, das er als wichtiges Element des dramatischen Fragments betrachtet. In der offenen Form des Dramas handelt es sich um „zyklische, repetitive oder kontrastive Ordnungsprinzipien“⁹². Konventionelle Handlungselemente - Einheit, Ganzheit, Unversetzbarkeit der Teile und eine hierarchisch organisierte Struktur - fehlen fast vollständig.

⁸⁶ Vgl. Jakob Wassermann: Kolportage und Entfabelung. In: Neue Schweizer Rundschau. Wissen und Leben. 29. Band. 1926. S. 362-367.

⁸⁷ Vgl. Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1962. S.112f.

⁸⁸ Ebd., S. 221.

⁸⁹ Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1988. S. 321.

⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 322.

⁹¹ Ebd., S. 324.

⁹² Ebd.

Im Folgenden sollen Georg Büchners »WOYZECK« und Bertolt Brechts »FATZER«-Fragment im Zusammenhang mit Müllers Interesse am Fragmentarischen untersucht werden. Die zeitgenössische Forschung orientiert sich dabei nahezu einhellig an der offenen Dramenform als Leitlinie.

Wilhelm Große interpretiert Büchners »WOYZECK« als Drama der sogenannten offenen Bauform. Die Stückkomposition erfolge nicht vom Ganzen her, nicht von einer hierarchischen Gliederung der Teile, sondern nehme seinen Ausgangspunkt beim Einzelteil. Im »WOYZECK«-Drama gebe es kaum eine durchgehende kausale Verknüpfung der einzelnen Handlungsschritte, keine zielbezogene Handlungslinie, was zu einer hochgradigen Autonomie der einzelnen Szenen führe.⁹³ Weiter setzt sich Große im »WOYZECK« als der Erscheinungsform des 'Offenen' im Drama insbesondere mit der Pluralität der Sprachbereiche sowie der sprunghaft-assoziativen Gedankenentwicklung auseinander.⁹⁴

Auch Albert Meier sieht den »WOYZECK« als ein sehr „uneinheitliches Fragment“⁹⁵ an. Anders als konventionelle Dramen habe das »WOYZECK«-Drama keine eigengesetzlich ablaufende Handlung. Im »WOYZECK« stünden die Szenen nicht unter dem Gesetz der zeitlichen Abfolge. Es herrsche kein strenges Kausalprinzip, das sie untereinander verknüpfen könnte. Die isolierten Szenen schlössen sich zu einem 'Mosaik' zusammen:⁹⁶ „Der 'Woyzeck' erscheint nicht mehr als leider unvollendet gebliebene Tragödie, der die Einheit fehlt, sondern als Arbeitsprozess, dessen Einheit gerade in seiner unabschließbaren Entwicklung besteht. Ein derartiger Fragmentbegriff hat dann nichts mehr zu tun mit dem 'Torso' der klassizistischen Kunstvorstellung: der 'Woyzeck' ist nicht einfach unvollendet und schon gar nicht nachträglich zerstört worden; ebensowenig deckt sich der Fragmentcharakter des 'Woyzeck' mit dem romantischen Willen zum Fragment, der die

⁹³ Vgl. Wilhelm Große: Georg Büchner. Der hessische Landbote - Woyzeck. Oldenburg 1988. S. 37ff.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 48.

⁹⁵ Albert Meier: Georg Büchner: „Woyzeck“. München 1980, S. 33.

⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 33f.

Subjektivität des Künstlers polemisch betont, die nicht in der Vollkommenheit des Werkes untergehen soll.“⁹⁷

Den Fragmentcharakter des »WOYZECK« sieht Meier in enger Beziehung zur 'radikalen Freiheit der Form', was die 'Negation der traditionellen Dramenregeln' bedeute. Von daher kann das Fragment durchaus als eine neuartige Dramenform begriffen werden, in der die eingebrachten Elemente - Auslassungen, autonome Szenen, Assoziationen, Vorausdeutungen und Zusammenfassungen - dem Rezipienten ein hohes Maß an Reflexion abverlangen. Um den Zuschauer zum Nachdenken zu veranlassen, würden ihm nicht nur die nötigen Hinweise gegeben, sondern vor allem genügend Leerräume angeboten, die es aufzufüllen gelte.⁹⁸ Büchner nutze verschiedene Möglichkeiten, das Bühnengeschehen zu verfremden, zu fragmentarisieren und dadurch den Leser oder Zuschauer zu aktivieren.⁹⁹

In Anbetracht solcher Äußerungen wird verständlich, dass Büchners »WOYZECK« für die Untersuchung der Theaterstücke Heiner Müllers eine unerlässliche Voraussetzung bildet, und es wundert es nicht, dass Heiner Müller unter Büchners Stücken mit dem »WOYZECK« gerade dasjenige besonders schätzt, das unvollendet geblieben ist.¹⁰⁰ Bereits in Müllers Theaterstück »DER AUFTRAG« wurde Büchners Erbe für die heutigen Kämpfe der 'Dritten Welt produktiv genutzt.¹⁰¹ Diese Tatsache weist auf ein weiter reichendes Interesse an Georg Büchner hin. Über »WOYZECK« heißt es bei Heiner Müller dann auch:

⁹⁷ Ebd., S. 67.

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 73f.

⁹⁹ Vgl. Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«. Studien zur Georg-Büchner-Rezeption in der DDR. Jena 1992. S. 83.

¹⁰⁰ Vgl. Ders.: "Noch immer rasiert Woyzeck seinen Hauptmann ...". Zum Problem des Fragmentarischen bei Georg Büchner und Heiner Müller. In: Ernst Schmutzer (Hrsg.): Das zwanzigste Jahrhundert im Dialog mit dem Erbe. Friedrich Schiller Universität Jena 1990. S. 150-156, hier S. 151.

¹⁰¹ Es ist einsichtig, dass Hans-Thies Lehmann einen Vergleich zwischen Büchners 'Danton'-Dichtung und Müllers Revolutionsstück anstellt. Hier handelt es sich um eine fassliche, Müllers Textangebot nachvollziehende Interpretation. Vgl. Hans-Thies Lehmann: Dramatische Form und Revolution. Überlegungen zur Korrespondenz zwischen Theatertexten: Georg Büchners "Dantons Tod" und Heiner Müllers "Der Auftrag". In: Peter von Becker (Hrsg.): Georg Büchner. Dantons Tod. Frankfurt a.M. 1985. S. 106-121; vgl. auch Klaus Werner: Erinnerungen an eine geschichtliche Sendung - DDR-Literatur und die Große Revolution der Franzosen. In: Weimarer Beiträge 35 (1989) H. 5. S. 787-794; vgl. auch Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«, a. a. O., S. 82-89.

„Es fing (...) an mit 'Woyzeck'. 'Woyzeck' ist ja eins der vielen Fragmente in der deutschen Literatur. Und das Auffälligste ist, daß er keinen Schluß finden konnte. Das habe ich beim Stückschreiben gemerkt, daß es immer schwieriger wird, einen Schluß für ein Stück zu finden ... Daß das ein Problem des modernen Dramas ist. Und mit Büchner fängt eigentlich die moderne Dramatik an.“¹⁰²

Ulrich Kaufmann schreibt in einem Aufsatz über das Problem des Fragmentarischen bei Georg Büchner und Heiner Müller, dass „für Müller 'Woyzeck' Ausgangs- und Endpunkt aller Überlegungen“¹⁰³ sei. Büchners nichtvollendetes Drama böte Müller Freiräume zu weiterführenden Überlegungen an.¹⁰⁴

Neben dem »WOYZECK« Büchners bildet der niemals vollendete »FATZER« einen weiteren Forschungsschwerpunkt in der Auseinandersetzung mit dem Fragment Müllers. Es ist für Müller das 'interessanteste' der Brechtschen Stücke,¹⁰⁵ und zwar zum einen wegen seines Interesses am Wesen des Fragmentarischen selbst, zum anderen aus der am »FATZER«-Fragment deutlich werdenden Entwicklungskrise Brechts.¹⁰⁶ Ähnlich sagt es auch Werner Mittenzwei: „Heiner Müller interessierte, ja faszinierte am 'Fatzer' vor allem das Fragmentarische.“¹⁰⁷

¹⁰² Heiner Müller in dem Film "Lieb' Georg". In: Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«, a. a. O., S. 145-146, hier S. 145.

¹⁰³ Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«, a. a. O., S. 154.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Christian Deutschmann: Lustvolles Aussprechen der Wahrheit. Heiner Müllers Hörspiel von Brechts "Fatzer"-Fragment. In: Der Tagesspiegel 1988/27.3., S. 5.

¹⁰⁶ Vgl. Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«, a. a. O., S. 78. Zu seiner Bearbeitung des Brechtschen „Fatzer“-Textes schreibt Heiner Müller: „Was an 'Fatzer' wichtig ist, das hängt zusammen mit dem Fragment-Charakter. Da geht es gar nicht um Literatur, da geht es um Geschichte und Politik. Und was wichtig ist, ist der Fragment-Charakter der deutschen Geschichte, der dazu führt, daß so ein Stück, das ganz unmittelbar mit der deutschen Geschichte zu tun hat, Fragment bleibt. Der Fabelansatz von Brecht: vier Leute desertieren aus dem Ersten Weltkrieg, weil sie glauben, die Revolution kommt bald, verstecken sich in der Wohnung des einen, warten auf die Revolution, und die kommt nicht. Und nun sind sie ausgestiegen aus der Gesellschaft. Da es keine besseren, keine expansiven Möglichkeiten gibt für ihre angestauten revolutionären Bedürfnisse, radikalisieren sie sich gegeneinander und negieren sich gegenseitig. Das ist eine große Formulierung einer Situation, die sich in der deutschen Geschichte immer wieder ergeben, immer wiederholt hat. Also die Isolierung der Linken seit den Bauernkriegen. Das ist ein deutsches Thema.“ Heiner Müller: Notate zu Fatzer. Einige Überlegungen zu meiner Brecht-Bearbeitung. In: Die Zeit 1978/17.3., S. 9f.

¹⁰⁷ Werner Mittenzwei: Umgang mit einem Fragment im Berliner Ensemble. In: Sinn und Form 1988/1. S. 221-229, hier S. 221.

Bertolt Brecht hat in den Jahren 1927 bis 1930 an dem »FATZER«-Fragment¹⁰⁸ gearbeitet. Das »FATZER«-Material umfasst mehr als fünfhundert Blätter.

»FATZER« musste Fragment bleiben, weil Brecht, wenn er es nicht abgebrochen hätte, nicht weiterschreiben konnte.¹⁰⁹ Brecht hatte im Jahre 1929 notiert: „Das ganze Stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeißen, für Experiment ohne Realität.“¹¹⁰ An anderer Stelle heißt es dann: „ich der schreibende muß nichts fertig machen. es genügt daß ich mich unterrichte. ich leite lediglich die untersuchung und meine methode dabei ist es, die der zuschauer untersuchen kann.“¹¹¹

Hier findet sich die Bestätigung, dass ein Fragment in der literarischen Analyse oft andere Einsichten als das fertige Stück eröffnet, auch weil in ihm die Anstrengungen und Widerstände, die der Autor zu bewältigen hatte, deutlicher hervortreten.¹¹²

Des Weiteren schätzte Bertolt Brecht das »FATZER«-Fragment als „unaufführbar“ ein. Später versuchte Heiner Müller den Dokumentenwust zu einem Theaterstück zusammenzufassen, um das Experimentieren Brechts in der praktischen Umsetzung zu überprüfen. Müllers »FATZER«-Bearbeitung wurde im Jahre 1978 erstmals auf der Bühne gezeigt. Dazu heißt es bei Ulrich Kaufmann:

„Müllers theoretisches Nachdenken über die Produktivität des Fragments geht mit dem theaterpraktischen Versuch einher, Brechts 'Fatzer'-Material für die Bühne einzurichten.“¹¹³

Werner Mittenzwei spricht davon, dass Heiner Müller hier auf höchster Stufe den technischen Standard des 'kaputten Theaters'

¹⁰⁸ Die Uraufführung des Fragments fand 1976 in Frank-Patrick Steckels Inszenierung an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer statt: "Der Untergang des Egoisten Fatzer". Zwei Jahre später folgten Karge/Langhoff im Deutschen Schauspielhaus Hamburg mit der von Heiner Müller eingerichteten Szenenfolge des erst seit 1986 im Druck als wissenschaftliche Ausgabe vorliegenden Fragments.

¹⁰⁹ Vgl. Heiner Müller: Man muß nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz. In: Notate 5/1983. S. 3-5, hier S. 4.

¹¹⁰ Zitat nach. Jan Bielicki: Das Stück, das es nicht gab. Brechts "Fatzer"-Fragment in Heiner Müllers Fassung in Augsburg. In: Süddeutsche Zeitung. 1988/13./14. 2., S. 16.

¹¹¹ Reiner Steinweg (Hrsg.): Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt a.M. 1976. S. 72.

¹¹² Vgl. Werner Mittenzwei: Umgang mit einem Fragment im Berliner Ensemble, a. a. O., S. 222.

¹¹³ Ulrich Kaufmann: Dichter in »stehender Zeit«, a. a. O., S. 151.

demonstriert vorfand¹¹⁴, wie denn bei Brecht selbst das »FATZER«-Fragment - allerdings unter anderem im Hinblick auf Theorie und Praxis des epischen Theaters - im »*Arbeitsjournal*« vom 25. Februar 1939 als „der höchste standard technisch“¹¹⁵ erschien. In diesem Sinne hatte Brecht den »FATZER« ausdrücklich als dramaturgisches Studienmodell betrachtet.¹¹⁶

Heiner Müller beurteilt das »FATZER«-Fragment als „Brechts größten Entwurf und einzigen Text, in dem er sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung“¹¹⁷.

An anderer Stelle heißt es bei Müller:

„'Fatzer' ist das beste, was in diesem Jahrhundert geschrieben worden ist für die Bühne und das beste von Brecht. Diese Höhe hat er nie wieder erreicht. Und sie war nur zu erreichen aus diesem ungeheuren Druck heraus, an diesem Nullpunkt. Danach kam Arbeit und Pflichterfüllung. Brecht hat 'Die Mutter' geschrieben, den Versuch, sich an den Haaren aus dem Sumpf zu ziehen.“¹¹⁸

Für Brecht ist das »FATZER«-Fragment als Experimentierfeld zu verstehen, in dem alle Möglichkeiten des Fragments ausprobiert werden können: „Was Brechts Fragment schwierig, ja 'unmöglich' macht und was es dennoch - Brechts Selbstverständnis zufolge - als 'Experiment' und 'zur Selbstverständigung' geeignet erscheinen läßt, das ist gerade seine komplexe, ja widersprüchliche Dramaturgie, seine konzentrierte, expressive Sprache, kurz: der mit diesem Stück

¹¹⁴ Vgl. Werner Mittenzwei: Umgang mit einem Fragment im Berliner Ensemble, a. a. O., S. 221.

¹¹⁵ Werner Hecht (Hrsg.): Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*. Frankfurt a.M. 1993. S. 164.

¹¹⁶ Vgl. Ralf Schnell / Florian Vaßen: Ästhetische Erfahrung als Widerstandsform. Zur gestische Interpretation des „Fatzer“-Fragment. In: Gerd Koch / Reiner Steinweg / Florian Vaßen (Hrsg.): *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln 1983. S. 158-174, hier S. 164.

¹¹⁷ Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: Ders.: *Rotwelsch*. Berlin 1982. S. 140-149, hier S. 147.

¹¹⁸ Ders.: *Man muß nach der Methode fragen*. Gespräch mit Werner Heinitz, a. a. O., S. 4.

erreichte und repräsentierte literarisch-technische Standard bis hin zum 'Fatzervers'.“¹¹⁹

Tanya Lieske gilt Brechts »FATZER« als „Sprungbrett in eine neue Theaterform“¹²⁰.

Unter dem Aspekt der Wechselwirkung des produktions- und rezeptionsästhetischen Prozesses fassen Ralf Schnell / Florian Vaßen die fragmentarische Dramaturgie bei Brecht zusammen:

„Gerade die Fragmentarität des Entwurfs ermöglicht es, Brechts Bemerkung zur 'Selbstverständigung' nicht nur auf den Autor als Produzenten, sondern auch auf die Spieler als Co-Produzenten zu beziehen. Denn die Fragmentarität des literarischen Produkts, die den Produktionsprozeß offenhält für den Prozeß der Bearbeitung, eröffnet jenen Raum, in den die Spieler mit unterschiedlichen Vorstellungen und Variationsmöglichkeiten einzudringen vermögen, den sie mit Vorschlägen ausfüllen können, die sich nicht als Resultate mißverstehen lassen. Die Fragmentarität des 'Fatzer'-Textes eröffnet zugleich dem Mittel der Montage breiten Raum, der Möglichkeit mithin, falsche Kontinuitäten aufzusprengen, Zusammenhänge in Frage zu stellen und Konstruktionen durchschaubar zu machen. Die Forderung dieser Bruchstück-Dramaturgie - 'alles zerschmeißen' - enthält die nachdrückliche Ermunterung, das Stück als einen aktuellen dramatischen Entwurf zu begreifen.“¹²¹

Indem sich Müller auf die theoretische und praktische Theaterarbeit Brechts bezieht, nimmt er dessen 'offene Dramaturgie' zum Vorbild für eigene Theaterstücke. So weist das »FATZER«-Fragment bereits auf Müllers Dramatik der siebziger Jahre. Letztlich ist das »FATZER«-Fragment das umfangreichste und das 'fragmentarischste' Dramenfragment, das Bertolt Brecht hinterlassen hat.

¹¹⁹ Ralf Schnell / Florian Vaßen: a. a. O., S. 163.

¹²⁰ Tanya Lieske: Erst Scheitern. Das Orph-Theater spielt Brechts „Fatzer“-Fragment. In: Der Tagesspiegel 1992/1.12., S. 17.

¹²¹ Ralf Schnell / Florian Vaßen: a. a. O., S. 164.

1.4 Zur Problematik der Fragmentarisierung in den Texten

Heiner Müllers

Wie eingangs erwähnt, sind Untersuchungen zu Müllers fragmentarischem Schreiben bislang nur allgemein durchgeführt worden und stützen sich zudem im wesentlichen auf nur eine Quelle. In den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass der sogenannte Brief¹²² Müllers an Martin Linzer von 1975 bei den Versuchen, sich Müllers Konzeption des Fragmentarischen zu nähern, im Mittelpunkt zu stehen habe. Ulrich Kaufmann erklärt, man könne an Hand des 'Briefes' versuchen, Müllers ästhetisches Denken, in dem das Fragment eine zentrale Kategorie darstelle, auf den Punkt zu bringen.¹²³ Mit anderen Worten: Über das Phänomen des Fragmentarischen im dramatischen Werk von Heiner Müller wurde bislang hauptsächlich im Kontext des 'Briefes' von Müller an Linzer 1975 diskutiert.

In diesem Forschungsbericht wird in erster Linie der Essay von Burkhard Schmiester berücksichtigt;¹²⁴ der sich erstmals mit dem Problem des Fragments bzw. des Fragmentarischen speziell in den dramatischen Werken Müllers befasst. Schmiesters Arbeit geht gleichfalls von dem mehrfach erwähnten 'Brief' Müllers aus. Schmiester weist auf einen Doppelaspekt in Müllers Fragment hin: Neben die Herleitung des Fragments als adäquate Form von Geschichtsschreibung aus methodisch-poetologischen Überlegungen heraus schreibe sich die Konzeption 'Fragment' als Lösungsversuch der Wirkungsproblematik.¹²⁵ In Hinblick auf die Wirkungsproblematik bezeichnet Schmiester die Konzeption des Fragments als die 'Lücke', die als Leerstelle der Reflexion und

¹²² Heiner Müller: Ein Brief. In: Ders.: Theater-Arbeit. Berlin 1975. S. 124 - 126.

¹²³ Vgl. Ulrich Kaufmann: "Noch immer rasiert Woyzeck seinen Hauptmann...", a. a. O., S. 151.

¹²⁴ Burkhard Schmiester: "Ein Fragment gegen Strohköpfe". Oder was die HAMLETMASCHINE bewirken kann. In: Theo Girshausen (Hrsg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 156-163.

¹²⁵ Vgl. Ebd., S. 158.

kritischen Stellungnahme des Zuschauers Raum verschaffen soll. Vor allem bei seiner Interpretation von Müllers »DIE HAMLETMASCHNE« stellt Schmiester fest, dass die Fragmentform als „kalkulierte Reduktion auf das Abstrakte“¹²⁶ hin zu definieren sei. Nach Christ jedoch ist nicht zu erkennen, was mit dieser Definition in ihrer Allgemeinheit bei der konkreten Untersuchung eines Textes gewonnen sei.

Die Autoren, die sich mit dem 'Fragment' bei Müller beschäftigen, betrachten das Phänomen des Fragmentarischen im Werk Müllers einerseits als „Form des individuellen Blicks gegen die totalisierende Geschichtsdiagnostik“¹²⁷, andererseits wird es im Vergleich mit der konventionellen Theaterform nur allgemein für verschiedene Formen dramatischer Offenheit benutzt.¹²⁸ Ein Beispiel dafür ist die 1987 erschienene Arbeit von Vlado Obad »Zur Müllers Poetik des Fragmentarischen«.¹²⁹ Auch diese nimmt Müllers Brief an Linzer als Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung der 'offenen Form' des Dramas in verschiedenen Stücken Müllers.

Barbara Christ vor allem hat in ihrer Dissertation kritisiert, dass Obad Müllers Begriff des 'synthetischen Fragments' übernehme und ihn - neben 'Mosaik' und 'Montage' unerläutert auf verschiedene Stücke des Autors anwende. Dies führe schließlich zu dem Missverständnis, Müller produziere seine Texte, „indem aus einer Totalität menschlicher Erfahrungen 'synthetische Fragmente' herausgelöst und zu neuen Bedeutungsmöglichkeiten montiert werden“¹³⁰. Die Studie von Obad käme im übrigen über die - zutreffende - Beschreibung einzelner Gestaltungsweisen nicht hinaus. Zu einer Klärung des Begriffs 'Fragment' sei somit wenig beigetragen.¹³¹

Bemerkenswert ist die Arbeit von Francine Maier-Schaeffer, die das Fragment von Heiner Müller zu einer „Form des produktiven

¹²⁶ Ebd., S. 162.

¹²⁷ Barbara Christ: a. a. O., S. 191.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

¹²⁹ Vgl. Vlado Obad: Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen. In: Frank Hörnigk (Hrsg.): Heiner Müller Material. Text und Kommentare. Leipzig 1989. S. 157-164.

¹³⁰ Ebd., S. 159.

¹³¹ Vgl. Barbara Christ: a. a. O., S. 193.

Scheiterns“¹³² erklärt und ihre These an Hand der Stücke »TRAKTOR«¹³³, „Nachtstück“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN«¹³⁴, „Lessings Schlaf Traum Schrei“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«¹³⁵ und „Der Mann im Fahrstuhl“ in »DER AUFTRAG«¹³⁶ zu belegen sucht. Im Hinblick auf die Bearbeitung von Brechts Entwurf »*Die Reisen des Glücksgotts*« konstatiert Maier-Schaeffer, das, was Müller in seinem Vorwort ein Scheitern nenne, nämlich die Unmöglichkeit, Brechts Parabel eine geschlossene Form zu geben, sei nichts anderes als das Modell seiner Kunst.¹³⁷ Betrachte man das Fragment als eine Form des produktiv gemachten Scheiterns, so sei „Glücksgott“ kein gescheiterter Versuch mehr, sondern stehe paradigmatisch für das moderne Fragment schlechthin. Nach ihrer Ansicht hat Heiner Müller Stücke eines neuen Typus - im Vergleich mit dem im herkömmlichen Sinn abgeschlossenen Stück - aus dem Scheitern geschaffen.¹³⁸ Vor diesem Hintergrund hebt sie „die Aktivierung des Scheiterns als Kriterium und Intention des Müllerschen Fragments“¹³⁹ hervor.

Die 1996 herausgegebene Arbeit von Barbara Christ »*Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments*«¹⁴⁰ ist die erste umfangreiche Studie zur Fragmentarisierung in den dramatischen Werken Müllers. In Anlehnung an die von Ostermann vorgeschlagene Theorie betreibt sie die Charakterisierung des Fragmentarischen in Müllers Texten. In ihrer Studie behandelt Christ in der ersten Hälfte hauptsächlich Friedrich Schillers dramatische Fragmente. In der

¹³² Francine Maier-Schaeffer: „Noch mehr Fragment als das Fragment“. Zur Fragmentarisierung in Heiner Müllers Theaterarbeit. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Bern, Frankfurt a.M. 1996. S. 367-387 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. A40), hier S. 368.

¹³³ Heiner Müller: Traktor. In: Ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1974. S. 9-25, hier S. 14. „Das Gefühl des Scheiterns, das Bewußtsein der Niederlage beim Wiederlesen der alten Texte ist gründlich. Versuchung, das Scheitern dem Stoff anzulasten, dem Material.“

¹³⁴ Vgl. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. Berlin 1977. S. 35-78, hier S. 74f.

¹³⁵ Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: Ders.: Herzstück. Berlin 1983. S. 9-37, hier S. 34.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 37-62.

¹³⁷ Vgl. Francine Maier-Schaeffer: „Noch mehr Fragment als das Fragment“, a. a. O., S. 368.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 368f.

¹³⁹ Ebd., S. 372.

¹⁴⁰ Vgl. Barbara Christ: a. a. O.

zweiten Hälfte setzt sie sich eingehend mit den von 1976 bis 1984 veröffentlichten vier Theaterstücken Müllers auseinander.¹⁴¹ Die Autorin charakterisiert die Müllersche Konzeption des 'synthetischen Fragments'¹⁴² unter dem Gesichtspunkt, dass die Konzeption vor allem „einen geschichtsphilosophischen, einen produktionsästhetischen und einen doppelten wirkungsästhetischen Aspekt“¹⁴³ besitze. Indem Heiner Müller das Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“¹⁴⁴ darzustellen beabsichtige, beziehe er die 'Nach- und Mitwelt' nicht als Konsumierende, sondern als Koproduzierende durch die Aufwertung des Prozesshaften ein. Christ betrachtet Müllers 'synthetisches Fragment' als „eine optimistische, aufklärerische Literatur- und Theaterkonzeption“¹⁴⁵, als eine Form literarischer bzw. theatraler Utopie, die allerdings nicht konkret die 'neue Welt' entwürfe, sondern einen möglichen Weg dorthin aufzeige.¹⁴⁶

1.5 Das Ende der Ganzheit:

Heiner Müller und die Postmoderne

Wir würden Müllers Anliegen nicht gerecht, wollten wir die soziopolitische Dimension seiner Arbeit ausblenden oder ihre Relevanz nicht hoch genug veranschlagen. Müllers Überzeugung von der Notwendigkeit einer Fragmentarisierung der Literatur steht in direkter Korrespondenz mit seinem Geschichtsverständnis. Vor allem

¹⁴¹ Die folgenden Stücke werden als dramatisches Fragment behandelt; »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« (1976), »DIE HAMELTMASCHINE« (1977), »VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN« (1982) und »BILDBESCHREIBUNG« (1984).

¹⁴² Heiner Müller erläutert die Konzeption des 'synthetischen Fragments' nicht nur im Kontext des Briefes an Linzer von 1975, sondern auch in verschiedenen Gesprächen in seinen Konsequenzen ausführlicher. Vgl. Heiner Müller: „Literatur muß dem Theater Widerstand leisten“. *Ein Gespräch mit Horst Laube* (1975). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a.M. 1986. S. 14-30; vgl. auch Ders.: "Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht". *Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA* (1976). In: Ebd., S. 31-49.

¹⁴³ Barbara Christ: a. a. O., S. 199.

¹⁴⁴ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 126.

¹⁴⁵ Barbara Christ: a. a. O., S. 201.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 201f.

die europäische Geschichte und die Kolonialgeschichte gelten für Müller als eine einzige Katastrophe, die von den Antagonismen der Klassengesellschaft determiniert wird und Knechtschaft, Ausbeutung und Brutalität denotiert. (Leider erfahren wir nichts über seine Sicht anderer Kulturkreise. Von Interesse wäre z.B. gewesen, wie Müller über die chinesische Vorgeschichte aus dem marxistischen Blickwinkel urteilt, die sich, wie die jüngeren Vergleiche der interkulturellen Forschung gezeigt haben,¹⁴⁷ vor mehr als 2000 Jahren vom Feudalismus verabschiedete, und mit der Absenz einer Klassengesellschaft bei gleichzeitiger Präsenz humanitären Verhaltens und einer grundlegenden Friedensbereitschaft und Praktizierung hervorgetan hat.)

Was Müller Vorgeschichte nennt, ist die vor-sozialistische Geschichte der Barbarei, die in Opposition zu der noch immer nicht realisierten Utopie steht.

Die deutsche Geschichte, von der Nibelungenzeit über das Mittelalter und dem Preußen der Aufklärung zur (vorläufigen?) Klimax im Nationalsozialismus bis in die Gegenwart bietet ein Bild der Zerstörung, der Zerrissenheit. Im günstigsten Fall gibt es einen Stillstand; jedenfalls ist nirgends ein wirklicher Fortschritt erkennbar, Fortschritt weder im sozialpolitischen Bereich noch als ein Schritt, der fort von der Misere führte.

Das Fragment lenkt den Blick auf Brüche, Zäsuren, Versäumnisse, Rückschläge in der gesellschaftlichen Entwicklung, Verwerfungen historischer Prozesse, die sich in der Zerstückelung und den Diskontinuitäten der Arbeiten Müllers wiederfinden.

Wenn es dennoch etwas wie Kontinuität in der deutschen Geschichte gibt, so in der negativen Bedeutung einer permanenten Katastrophe. Müllers Fragmentierung ist dann der Versuch, dieses Kontinuum aufzusprengen und die Widersprüche aufzudecken. Keine

¹⁴⁷ Paul, Gregor: Die Aktualität der klassischen chinesischen Philosophie. Rationalitätskonzepte im frühen Konfuzianismus, im Neo-Mohismus und im Legalismus. München 1987; vgl. auch Roetz, Heiner: Konfuzius. München 1998, und Ders.: Die chinesische Ethik der Achsenzeit: eine Rekonstruktion unter dem Aspekt des Durchbruchs zu postkonventionellem Denken. Frankfurt a.M. 1992; vgl. auch Rösen, Jörn: Westliches Geschichtsdenken: eine interkulturelle Debatte. Göttingen 1999, und Ders.: Die Vielfalt der Kulturen. Frankfurt a.M. 1998, und Ders.: Geschichtsbewußtsein im interkulturellen Vergleich: zwei empirische Pilotstudien. Pfaffenweiler 1994.

Epoche in der deutschen Geschichte wurde 'zu Ende gelebt', weil die Revolution ausblieb.

1.6 Die Geschichte-Fragment-Relation: Gesellschaftspolitische Aspekte

Wenn postmodernes Theater durch Fragmentarisierung, Dekonstruktion, Polyvalenz, Heterogenität, radikale Pluralisierung und Subversion, die Opposition zum Dominant verbaler Zeichensysteme, die Absage an die traditionelle Subjektkonzeption und die Auflösung logozentrierter Hierarchien gekennzeichnet ist, kurz: wenn unter den Bedingungen des Wandels gesellschaftlicher Realitäten eine dramaturgische Rebellion gegen die überkommenen dramatischen Kategorien des bürgerlichen Illusionstheaters in Szene gesetzt wird, darf Heiner Müller als einer der herausragenden Vertreter betrachtet werden. (Einige Autoren einer Minorität wehren sich vehement gegen diese Zuordnung Müllers (z.B. Keller, Köhn). Doch auch die Tatsache, dass die Bestreiter sich auf Müller selbst - mit gelegentlichen prononcierten Äußerungen in dieser Richtung - berufen können, ändert nichts daran, dass die Zurechnung nach den oben genannten Kriterien nicht als ungerechtfertigt angesehen werden kann.)

Einen zentralen Rang im Theater der Postmoderne nehmen die intertextuellen Bezüge zwischen der literarischen Texten der Vergangenheit und Gegenwart für die Grundlegung von Bedeutung ein. Literarische, historische, und kulturelle Beziehungen, Anspielungen und Querverweise bilden ein Geflecht (Netzwerk) in einem funktionierenden Zusammenhang. Heiner Müller experimentiert mit distinkten Formen von Intertextualität, die im Einzelnen noch zu explizieren sein werden (V.1.1)

II. DIE GESCHICHTS- UND GESELLSCHAFTS- AUFFASSUNGEN

1. Walter Benjamins Geschichtsverständnis

Walter Benjamins Geschichtsauffassung ist insoweit zu erörtern, als dass Berührungspunkte bei Müller mit der von Benjamin immer wieder angemahnten Sprengung des barbarischen Kontinuums und dem nicht mehr reaktionären Charakter einer Universalgeschichte existieren.¹⁴⁸ Müllers Ansatz basiert gerade hinsichtlich der Revision einer eurozentrierten Geschichtsphilosophie und des kommunistischen Revolutionsbegriffs auf den Überlegungen Benjamins.

Walter Benjamin hat die Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ 1940 am Ende seines Lebens geschrieben. In seiner letzten Arbeit kehrte er noch einmal zur Theologie, der spezifischen Radikalisierung des materialistischen Standpunktes, die als „Prozeß einer vollkommenen Umwälzung“¹⁴⁹ gilt, zurück. Es geht ihm mit anderen Worten um die „Auswechslung des historischen Blicks aufs Gewesene gegen den politischen“¹⁵⁰. Mit Hilfe der Theologie will Benjamin das zentrale Kernstück der Geschichtskonzeption zurückgewinnen, die in seinen Geschichtsthesen extrem verdichtet dargestellt wird.

Walter Benjamin erklärt in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ im ersten Kapitel das Verhältnis von 'Theologie' und 'historischem Materialismus' mit dem Bild eines Schachautomaten, der jede Partie zu seinen Gunsten entscheiden konnte. Die Gestalt der „Puppe“ - genannt 'historischer Materialismus' - wird in der Tat von der 'Theologie' gelenkt, die sich als „buckliger Zwerg“ und als

¹⁴⁸ Vgl. Thomas Eckardt: Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992. S. 26.

¹⁴⁹ Walter Benjamin: Briefe. Hrsg. v. G. Scholem und Th. W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966. Nr. 259/ 25. Mai 1935. S. 659.

¹⁵⁰ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. II.1. Frankfurt a.M. 1972. S. 300.

„ein Meister im Schachspiel“ präsentiert. Nach Benjamins Ansicht nimmt der 'historische Materialismus' die 'Theologie', „die heute bekanntlich klein und häßlich ist und sich ohnehin nicht darf blicken lassen“¹⁵¹, in seinen Dienst, um als der permanente Gewinner der Geschichte dazustehen. In Benjamins Geschichtsphilosophie liegt diese Ansicht seinen im Folgenden darzulegenden Thesen zu Grunde.

Der Rekurs auf die Theologie - wie er sie versteht - steht bei Benjamin in engem Zusammenhang mit der Vorstellung von „Glück“ und „Erlösung“. Beides stellt sich nicht als Beziehungsgefüge der Zukunft, sondern als eines der Vergangenheit dar. Das bedeutet, das Ziel der Geschichte liegt für Benjamin nicht in der Zukunft. Die „Erlösung“ in der menschlichen Geschichte lässt sich nicht durch das „Ideal der befreiten Enkel“, sondern im Gegenteil durch das Bild der Vergangenheit „der geknechteten Verfahren“¹⁵² ins Werk setzen. Wenn auch eine erlösende, „messianische“ Kraft nur „schwach“ ist, ist sie doch für die Erlösungsarbeit notwendig. Demnach handelt es sich für Benjamin um „das wahre Bild der Vergangenheit“. Es ist „Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt“¹⁵³. Die Aufgabe des 'historischen Materialismus' besteht darin, das aufblitzende Bild der Vergangenheit festzuhalten, „wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt“¹⁵⁴. Der 'historische Materialismus' Benjamins durchschlägt mit dem Bild des Aufblitzens das Geschichtsbild des Historismus, dem die Vergangenheit ein gegebener Sachverhalt ist.¹⁵⁵ Im Gegensatz zu den Versuchen des Historismus, das 'ewige' Bild der Vergangenheit herzustellen, macht „der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht. Er überlässt es andern, bei der Hure 'Es war einmal' im Bordell des Historismus sich auszugeben. Er bleibt seiner Kräfte Herr: Manns genug, das Kontinuum der Geschichte

¹⁵¹ Alle Zitate: Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I, 2. Frankfurt a. M. 1972. S. 693. (These I)

¹⁵² Beide Zitate. Ebd., S. 700. (These XII)

¹⁵³ Ebd., S. 695. (These V)

¹⁵⁴ Ebd. (These VI)

¹⁵⁵ Vgl. Gerhard Kaiser: Benjamin. Adorno. Frankfurt a. M. 1974. S. 26.

aufzusprengen“¹⁵⁶. Das Kontinuum der Geschichte ist das der Sieger. Somit opponiert Benjamins Geschichtstheorie vor allem gegen den Entwurf Hegels, der Fortschritt als kontinuierlich und unausweichlich konzipierte. Zudem begegnet er der hoffnungsfrohen, linearen und teleologischen Geschichtsphilosophie des Marxismus kritisch.

Walter Benjamin geht in seinen geschichtsphilosophischen Thesen vor allem von der Erkenntnis aus, dass der Historismus, mit dem er sich auf die bürgerliche Geschichtsauffassung des 19. Jahrhunderts bezieht, eine Geschichte aller Sieger schreibe, die jemals gesiegt hätten. Das heißt, der Historismus feiert Genies und Helden,¹⁵⁷ und diese Geschichtsschreibung dominiert. Benjamin sieht im Historismus eine Verabsolutierung der Vergangenheit und die Identifikation mit den historischen Helden durch das „Verfahren der Einfühlung“:

„Die Natur dieser Traurigkeit wird deutlicher, wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einfühlt. Die Antwort lautet unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut.“¹⁵⁸

Der Historismus bezeichnet demnach die menschliche Geschichte als diejenige der herrschenden Klasse. Benjamin verwarft sich dagegen, statt dessen müsse es dem materialistischen Historiker um eine Geschichte als Geschichte der Opfer und Unterdrückten gehen.

Seine Kritik umfasst auch den Bereich der „Kulturgeschichte“¹⁵⁹, d.h. die Destruktion des herrschenden Überlieferungszusammenhangs. Nach Benjamins Ansicht werden „Kulturgüter“, mit denen das bürgerliche „Kontinuum“ sich verherrlicht, als „Beute“ bezeichnet, die im Triumphzug der

¹⁵⁶ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 702. (These XVI)

¹⁵⁷ Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. I, 3. (Notizen und Vorarbeiten) Frankfurt a.M. 1972. S. 1249.

¹⁵⁸ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 696. (These VII)

¹⁵⁹ Vgl. Ebd.

Herrschenden mitgeführt wird. Sie entspringt dem Verdienst der „Sieger“ der Geschichte. Für Benjamin ist Kultur nicht identisch mit dem Gestus der „Erlösung“ der unterdrückten Klasse in der Geschichte. Vielmehr steckt für ihn die Barbarei im Begriff der Kultur selbst. Es geht ihm um die Sprengung dieses 'barbarischen Kontinuums' dadurch, dass der 'historische Materialist' die in der Überlieferung entstellten, unterdrückten Schöpfungen und Gedanken der Vergangenheit für die Gegenwart rettet und befreit.¹⁶⁰ Dem 'historischen Materialisten' müsse es darum zu tun sein, die Tradition als Beute der Herrschenden zu brandmarken. Der Geschichtsschreiber im Sinne Benjamins hat „es als seine Aufgabe“ anzusehen, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“¹⁶¹. Die Auffassung von der Notwendigkeit der Sprengung des historischen Kontinuums sei darauf zurückzuführen, dass das Kontinuum die Geschichte prozesshaft auf die Herrschenden der Gegenwart hin stilisiere und sie ihnen damit übereigne.¹⁶²

Hinzu kommt bei Benjamin die Kritik am Fortschrittsglauben, die in seiner neunten geschichtsphilosophischen These am zentralen Bild des „Engel[s] der Geschichte“ besonders deutlich wird. In seiner IX. Reflexion heißt es:

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die

¹⁶⁰ Ulfert Ricklefs (Hrsg.): Literatur. Bd. 2. (Das Fischer Lexikon) Frankfurt a.M. 1996. S. 1099.

¹⁶¹ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 696. (These VII)

¹⁶² Vgl. Gerhard Kaiser: Benjamin. Adorno. a. a. O., S. 31.

Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“¹⁶³

Das Bild vom „Engel der Geschichte“ repräsentiert hier „das Negativbild jeder vom normativen Fortschrittsbegriff bestimmten Geschichtsbetrachtung“¹⁶⁴. Der „Angelus Novus“ hat sein „Antlitz der Vergangenheit zugewendet“. Er vermag den Blick nicht abzuwenden von dem, was ihm vor die Füße geschleudert wird. Aus der Perspektive des Engels stellt sich die Geschichte als permanente Katastrophe dar, deren „Trümmerhaufen“, immer weiter „zum Himmel“ wächst. Damit wird die Vorstellung von einer progressiven Entwicklung in der Geschichte verneint, sie selbst erscheint als sinnlos und bestialisch.¹⁶⁵ Sie ist die Geschichte als Fortgang der immergleichen Katastrophe. Der „Engel der Geschichte“ Benjamins möchte verweilen, die Geschichte anhalten, er möchte die Menschen erlösen. Aber er kann nicht erlösen, da er weder die Toten zu erwecken noch das Zerschlagene zusammenzufügen vermag. Der Sturm, der den „Engel der Geschichte“ daran hindert, die Flügel zu schließen, um die Fortschrittskatastrophe zu stoppen und die Gegenwart zu erreichen,¹⁶⁶ ist Ausdruck einer zutiefst pessimistischen Geschichtsauffassung Benjamins.

In seinen geschichtsphilosophischen Reflexionen gewinnt die Katastrophe jene zentrale Bedeutung. „Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Daß es ‘so weiter’ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende, sondern das jeweils Gegebene.“¹⁶⁷ So existiert nun doch einen Fortschritt für Benjamin in der Geschichte, als Perpetuierung der Negativität: „Die Katastrophe ist der Fortschritt, der Fortschritt ist die Katastrophe.“¹⁶⁸

¹⁶³ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 697. (These IX)

¹⁶⁴ Krista R. Greffrath: Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. München 1981. S. 19.

¹⁶⁵ Vgl. Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991. S. 175.

¹⁶⁶ Vgl. Thomas Weber: Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. H. 2. 1993, S. 241-253, hier S. 243.

¹⁶⁷ Walter Benjamin: Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften Bd. V,1., a. a. O., S. 592.

¹⁶⁸ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. I,3. (Notizen und Vorarbeiten) a. a. O., S. 1244.

Schließlich ist für Benjamin - in religiöser Metaphorik - Fortschritt nur denkbar als Prozess kontinuierlicher Entfremdung vom 'Paradies', Geschichte wird zum Kontinuum der Barbarei.¹⁶⁹

Auf dem Hintergrund seiner Kritik an der herrschenden Geschichtsauffassung ist auch Benjamins Kritik an den politischen Kräften, namentlich der Sozialdemokratie zu verstehen. Die Geschichtsauffassung der Sozialdemokratie ist nach Benjamin charakterisiert durch 1. „das fetischistische Verhältnis zur Technik“, 2. „die evolutionistische Geschichtsauffassung als Grundlage des Fortschrittsoptimismus“ und 3. „die zur Bildungsveranstaltung verkommene politische Aufklärung der Massen“.¹⁷⁰ Aus der Sicht Benjamins basiert der diesen Missständen bzw. Fehleinschätzungen zu Grunde liegende Fortschrittsglaube auf der falschen Verhältnisbestimmung der Sozialdemokraten von „Natur“ und „Arbeit“¹⁷¹.

Weiterhin beklagt Benjamin, dass die Entwicklung der Technik den Sozialdemokraten als eines der sichersten Indizien für den allgemeinen Fortschritt der Menschheit gelte.¹⁷² Die Beherrschung der Natur werde von den Sozialdemokraten als Befreiung der Menschheit angesehen. Jedoch laufe die sozialdemokratisch-positivistische Vorstellung von einem „Fortschritt des Menschengeschlechts“ in Wahrheit ins Leere. „Die »Fortschritte der Naturbeherrschung« signalisieren unter diesen Bedingungen für Benjamin deshalb immer auch »Rückschritte der Gesellschaft«, denn der damit erreichten Beherrschung und Ausbeutung äußerer Natur entspricht unmittelbar die Beherrschung und Ausbeutung menschlicher Natur“.¹⁷³ Somit richtet sich Benjamins Kritik gegen den deterministischen Fatalismus und den fortschrittsgläubigen

¹⁶⁹ Vgl. Thomas Eckardt: a. a. O., S. 27; vgl. auch Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Frankfurt. a. M. 1984. S. 184.

¹⁷⁰ Alle Zitate: Krista R. Greffrath: Metaphorischer Materialismus, a. a. O., S. 13.

¹⁷¹ Benjamin kritisiert am Gothaer Programm(,) einen Begriff von Arbeit, der auf die »Ausbeutung der Natur« hinausläuft, »welche man mit naiver Genugtuung der Ausbeutung des Proletariats gegenüber stellt«, (XI) sowie die von dem Sozialdemokraten Josef Dietzgen angeführte Devise „Arbeit heißt der Heiland der neueren Zeit“. Dies stehe dem vulgärmarxistischen Begriff dessen, was Arbeit sei, entgegen. Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 698f. (These XI)

¹⁷² Vgl. Krista R. Greffrath: Metaphorischer Materialismus, a. a. O., S. 14.

¹⁷³ Christoph Hering: Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen Über den Begriff der Geschichte. Frankfurt a. M. 1983. S. 86.

Optimismus der Sozialdemokraten.¹⁷⁴ Der wahre Fortschritt sei „nicht in der Kontinuität des Zeitverlaufs, sondern in seinen Interferenzen zu Hause; dort wo ein wahrhaft Neues zum ersten Mal mit der Nüchternheit der Frühe sich fühlbar macht“¹⁷⁵.

In der geschichtsphilosophischen Auffassung Benjamins spielt die Vorstellung von der „Zeit“ eine wichtige Rolle. Zeitverlauf wird nicht nur entsprechend der traditionellen Vorstellung von der Kontinuität des Fortschritts in einem quantitativ-mechanischen Sinn als eine gleichförmige Sukzession von Ereignissen definiert, es werden auch qualitative Gewichtungen vorgenommen, und zwar ausgehend von der Besonderheit der einzelnen disparaten Zeitmomente.¹⁷⁶ Die „Konstruktion“ der Geschichte ist weder „das ‘ewige’ Bild der Vergangenheit“ noch das Geschichtsbild der Sozialdemokratie, das sich am positivistischen Ideal des linearen und unendlichen Fortschritts orientiert. In Benjamins Fassung des Zeitbegriffs zielt die Geschichte als Gegenstand einer „Konstruktion“ nicht auf ein zeitliches Kontinuum ab, „das bisher den Anschein schicksalhafter Unabwendbarkeit und Notwendigkeit“¹⁷⁷ erzeugte. Auf diesen Gedanken der diskontinuierlichen Zeit gründet sich die Kritik der historischen Vernunft. Benjamin konstituiert die Geschichte unter dem Aspekt der „Jetztzeit“. Statt nur „homogene“ und „leere“ Kontinuität zu bleiben, erscheint der Zeitverlauf als die von der messianischen „Jetztzeit“ erfüllte Zeit. Aus Benjamins Sicht meint diese die „Gegenwart des historischen Subjekts, die in der revolutionären Unterbrechung der Geschichte als einer bloßen Linearität von Ereignissen auf eine mit ihr objektiv korrespondierende Vorzeit

¹⁷⁴ Vgl. Krista R. Greffrath: Metaphorischer Materialismus, a. a. O., S. 16. In der XIII. These „Über den Begriff der Geschichte“ kritisiert Benjamin den sich auf den natürlichen Entwicklungsbegriff gründenden Fortschrittsglauben der Sozialdemokratie.

„Der Fortschritt, wie er sich in den Köpfen der Sozialdemokraten malte, war, einmal, ein Fortschritt der Menschheit selbst (nicht nur ihrer Fertigkeiten und Kenntnisse). Er war, zweitens, ein unabschließbarer (einer unendlichen Perfektibilität der Menschheit entsprechender). Er galt, drittens, als ein wesentlich unaufhaltsamer (als ein selbsttätig eine grade oder spiralförmige Bahn durchlaufender).“ („Über den Begriff der Geschichte“ . S. 700. These. XIII)

¹⁷⁵ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. V.1, a. a. O., S. 593.

¹⁷⁶ Vgl. Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins. Tübingen 1987. S. 232.

¹⁷⁷ Christoph Hering: Die Rekonstruktion der Revolution, a. a. O., S. 130.

zurückgreift und diese als Antizipation ihres eigenen Zustands entziffert“¹⁷⁸. Benjamins Perspektive der „Jetztzeit“ hat „den Anspruch der Toten und ihres Leidens wieder ins Blickfeld gerückt und an der gegenwärtigen Geschichte das aufgedeckt, was in ihr der Abschaffung der Ursachen diesen Leidens immer noch im Wege steht“¹⁷⁹.

Benjamins Entwurf der „Jetztzeit“ ist die „Konstruktion“ der Geschichte in doppeltem Sinne: „die von Jetztzeit erfüllte“, „mit Jetztzeit geladene Vergangenheit“. Außerdem meint der Begriff der „Jetztzeit“ „Stillstellung“ und „Herstellung“ von Geschichte: „Zerschlagung der Kontinuität des bisherigen Geschichtsprozesses als Gewaltzusammenhang und Befreiung eines bislang unter ihm verschütteten und von ihm unterdrückten Traditionszusammenhangs“.¹⁸⁰ Die „Stillstellung“ des historischen Ablaufs in der Gegenwart hat für Benjamin - wie in der erwähnten Allegorie des „Angelus Novus“¹⁸¹, dort aber nur implizit im Scheitern - vor allem einen positiven Sinn. Sie eröffnet eine Chance, aus dem Kontinuum der Geschichte auszubrechen, auf dem der Historismus beruht, indem sie die Gegenwart nicht einfach zu einem Glied in der Kette der Zeit macht.¹⁸² Das heißt, die „Stillstellung“ sprengt das etablierte „Kontinuum der Geschichte“ auf und wird damit zu einem revolutionären Akt.

Der Impuls, die „Zeit“ anzuhalten und zum „Stillstand“ zu bringen, entspringt für Benjamin einer Gesinnung, nach der Menschen einen sie beherrschenden Schicksalszusammenhang revolutionär aufsprengen. Dadurch verleiht Benjamin den Menschen eine neue Identität in der Geschichte.

¹⁷⁸ Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion, a. a. O., S. 233.

¹⁷⁹ Christoph Hering: Die Rekonstruktion der Revolution, a. a. O., S. 109.

¹⁸⁰ Heinrich Kaulen: Rettung und Destruktion, a. a. O., S. 233.

¹⁸¹ Der „Engel der Geschichte“ Benjamins „möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“. (These IX)

¹⁸² Vgl. Francine Maier-Schaeffer: Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Theo Buck / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Frankfurt a. M. 1995. S. 19-37, hier S. 23.

2. Heiner Müllers Geschichtsauffassung und Revolutionsbegriff

Heiner Müller teilt die Auffassung Walter Benjamins, die dieser in seinen „geschichtsphilosophischen Thesen“ entwickelt hat, in zweierlei Hinsicht. Dies gilt zum einen für die Erkenntnis Benjamins, dass ein teleologisches Geschichtskonzept den Horizont verstelle, die Möglichkeiten gesellschaftlicher Praxis reduziere und so zum Hindernis von Emanzipation geworden sei.¹⁸³ Dies stehe in Opposition zum Historismus, der zu beschreiben beanspruche, wie es denn eigentlich gewesen ist, weil eine solche Geschichtsschreibung immer die Geschichte der Sieger sei. Zum anderen bezieht sich Müller erkennbar auf die Überlegungen Benjamins zum Revolutionsbegriff.

Heiner Müller folgt in seiner Darstellung der Geschichte als „Trümmerhaufen“ und „Schlachthaus“ der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Auf Paul Dessaus Bitte hin versuchte Müller im Jahre 1958 ein bis heute unveröffentlichtes Brecht-Fragment »*Reisen des Glücksgotts*«¹⁸⁴ auszuarbeiten. Die Tatsache, dass Heiner Müller sich des Bildes eines „glücklosen Engels“ als Geschichtsallegorie bediente, lässt den Rückschluss zu, dass er Benjamins Reflexionen über Klees 'Angelus Novus' vor Augen hatte, wofür auch der folgende Wortlaut spricht:

„Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, schüttet Geröll auf Flügel und Schultern, mit Lärm wie von begrabnen Trommeln, während vor ihm sich die Zukunft staut, seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang

¹⁸³ Vgl. Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern, a. a. O., S. 175.

¹⁸⁴ „Dieses Fragment einer Oper, das Brecht 1941 begann und im Krieg weiter führte, ist bis auf einige Lieder daraus nicht veröffentlicht. Es ließ sich deshalb nicht ermitteln, ob es für den glücklosen Engel Müllers bei Brecht eine Vorlage gibt. Das wäre insofern interessant, als Brecht kurz vor der Arbeit an dieser verzweifelt optimistischen Oper in Los Angeles Kenntnis von Benjamins „Über den Begriff der Geschichte“ erhielt. Vielleicht handelt es sich aber auch um einen Zusatz Müllers anhand der Veröffentlichung der ausgewählten Werke Benjamins 1955.“ Lutz Niethammer: Posthistorie. Ist die Geschichte zu Ende? Hamburg 1989. S. 151.

sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, lauter je heftiger die vergebliche Bewegung, vereinzelt, wenn sie langsamer wird. Dann schließt sich über ihm der Augenblick: auf dem schnell verschütteten Stehplatz kommt der glücklose Engel zur Ruhe, wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem. Bis das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt.“¹⁸⁵

Benjamins Engel ließ sich von dem Sturm des Fortschritts, dem er keinen Widerstand entgegensetzen kann, zur Zukunft hin treiben. Im Gegensatz dazu läuft Müllers Engel, der die Utopie in der Zukunft sucht, Gefahr, in Bewegungslosigkeit zu erstarren. Während Benjamins Engel seinen Blick auf die Vergangenheit richtet, versucht Müllers Engel, sich der Zukunft zu stellen, „wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem“. Jedoch erweist sich eine derartige Orientierung als keineswegs zukunftssträchtiger denn die Perspektive des rückwärts gewandten Engels bei Benjamin. Die Zukunft staut sich vor dem Müllerschen Engel. Nach Heiner Müller wird die Zukunft zu einem „Angreifer“, der „seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern, das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem“. Der „glücklose Engel“ kann sich nicht bewegen, kann nicht sehen, nicht sprechen. Denn der Angreifer macht ihn blind und stumm. Müllers Engel hat also - zunächst - keine Aussicht auf eine Zukunft mehr. Nicht nur die Begriffe von Paradies und Himmel entschwinden, der Engel wird zum Opfer.¹⁸⁶

Benjamins Engel wird vom Sturm, „Fortschritt genannt“, daran gehindert, die Trümmer zusammenzufügen. Ebenso wenig kann Heiner Müllers „glückloser Engel“ die Verwirklichung des utopischen Moments erreichen. Denn dieser droht einerseits durch die auf ihn herabstürzenden Trümmer der Vergangenheit, vor denen er sich durch Flügelschlagen zu schützen sucht, erschlagen zu werden, andererseits bedrängt ihn zugleich die Zukunft.¹⁸⁷ Wie bei

¹⁸⁵ Heiner Müller: Glücksgott. In: Ders.: Theater-Arbeit. Berlin 1989, S. 7-18, hier S. 18.

¹⁸⁶ Vgl. Francine Maier-Schaeffer: Utopie und Fragment, a. a. O., S. 21.

¹⁸⁷ Vgl. Rolf Günter Renner: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988. S. 327.

dem „Engel der Geschichte“ Benjamins ließe sich das Bild des Engels auch bei Müller als die fragile Gestalt des ohnmächtigen Engels begreifen.

Wie schon erwähnt, schreibt Walter Benjamin der „Stillstellung“ einen revolutionären Charakter zu, während Müller in der Bewegung das positive Element sieht. Was er Bewegung nennt, bedeutet in der Tat den Bruch der Kontinuität. Aber die Bewegung des „glücklosen Engels“, seine Mühen um Veränderung scheinen vergeblich. Angesichts der Unmöglichkeit der Realisation von Utopie kommt er zur „Ruhe“. Schließlich lassen die Trümmer der Vergangenheit nicht nur den Engel selbst zu Stein werden, sondern der Engel wird von der Zukunft erdrückt, wenn gleich er voranzukommen versucht. Die Steinschläge zwingen ihn zum „Stillstand“. Der „Stillstand“, die Stagnationszeit der Geschichte, die Müller im Stück »DIE HAMLETMASCHINE«¹⁸⁸ im Gefolge von Marx die „Eiszeit“ nennt,¹⁸⁹ wird zum Inbegriff der kontinuierlichen Katastrophe. Mit dem Bild der zu Stein gewordenen Geschichte schafft Heiner Müller bereits 1958 eine Metapher für den Stillstand.

Während die Trümmer der Geschichte sich bei Benjamin zu den Füßen des Engels türmen, haben diese den Engel bei Müller begraben. Müllers Engel wollte im Gegensatz zum Engel Benjamins nicht die Zerschlagenen erlösen, sondern stellt die ins Stocken geratene geschichtliche Fortschrittsdialektik selbst dar. Noch unter den Ruinen setzt er erneut zum Flug an. Müllers Vision deutet damit auf ein vergleichsweise optimistisches Bild hin. Zwar hat Heiner Müller in einem Gespräch dieses positive utopische Moment merklich relativiert: „Der Schluß von 1958 kommt mir jetzt schon manchmal ein bisschen flach optimistisch vor“¹⁹⁰, auch spielt bei

¹⁸⁸ Vgl. Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Mauser. Berlin 1988. S. 89 - 97.

¹⁸⁹ Vgl. Francine Maier-Schaeffer: Utopie und Fragment, a. a. O., S. 23; vgl. auch Fritz Iversen / Norbert Servos: Sprengsätze. Geschichte und Diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers und der Theorie Walter Benjamins. In: Theo Girshausen (Hrsg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 129. Beide haben in ihrem Beitrag über Benjamins Geschichtstheorie und Müllers Ästhetik einen wichtigen Punkt des Geschichtsbildes von Müller herausgestellt: Heiner Müller begreife die bisherige Geschichte als Vor-Geschichte und betrachtete sie nach dem Kriterium des Fortschritts humaner Verhaltensformen. Er beschreibe die Vor-Geschichte metaphorisch als „Eiszeit“ oder „die Welt, die ein Schlachthaus ist“ und meine damit die Klassengesellschaft sowie den Kapitalismus.

¹⁹⁰ Heiner Müller: Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.): Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Text

Müller wie bei Benjamin das Bild der bisherigen Geschichte als einer Kette von anhaltenden Katastrophen eine wesentliche Rolle; doch ob man mit Frank Hörnigk das Bild des Engels so strikt als „Bild einer versteinerten Hoffnung“¹⁹¹ bezeichnen kann, erscheint gewagt. Vorsichtiger, den Akzent verschiebend, äußert sich Frank Raddatz:

„Zwar erweist sich die vom Fortschrittstheorem getragene Zukunft als utopisch verhindernde Mauer, an der der Engel, die Verkörperung der Hoffnung, versteinert und von Geschichte begraben wird, aber er wird dadurch nicht endgültig getötet.“¹⁹²

Bei Heiner Müller finden sich Walter Benjamins apokalyptische Visionen wieder.¹⁹³ Müllers Visionen dokumentieren einerseits die Erstarrung der ehemals - an Marx orientierten - dynamischen Geschichtsphilosophie,¹⁹⁴ deuten aber andererseits jene ursprüngliche Eschatologie subkutan um. Bereits in den sechziger und siebziger Jahren erkennt Heiner Müller die Schwierigkeit, die sozialistische Utopie in der DDR zu verwirklichen.¹⁹⁵

„Das Problem ist, daß Utopie und Geschichte sich immer weiter voneinander entfernen. Es ist unmöglich geworden, sich die Utopie innerhalb des historischen Prozesses vorzustellen. Die

zu Walter Benjamin. Leipzig 1992. S. 348-362, hier S. 350. Weber interpretiert diese Auffassung Müllers in seinem Aufsatz folgendermaßen: Diese Passage ist „eher Ausdruck einer deprimierenden Situation, wenn Hoffnung nur im Warten auf die Wende liegt.“ Thomas Weber: Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin, a. a. O., S. 243.

¹⁹¹ Frank Hörnigk: "Texte, die auf Geschichte warten ...". Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In: Ders. (Hrsg.): Heiner Müller Material. Göttingen 1989. S. 123-137, hier S. 127.

¹⁹² Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern, a. a. O., S. 177.

¹⁹³ Vgl. Rolf Tiedemann: Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? In: Peter Bulthaupt (Hrsg.): Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“. Frankfurt a.M. 1975. S. 108. Walter Benjamins historischer Materialist bleibt „gebannt von der mythischen Verfassung der Welt“ und kann sich die Revolution nur als „apokalyptische Zerstörung und eschatologisches Ende“ imaginieren.

¹⁹⁴ Heiner Müller bemühte sich in seinen „Produktionsstücken“ um einen konkreten Beitrag zur sozialistischen Veränderung der Gegenwart. „Ganz im Sinne der marxistischen Theorie und ihrer Vorstellung einer säkularisierten Eschatologie basiert Müllers kommunistische Geschichtsvorstellung Ende der fünfziger Jahre auf einer linearen und dynamischen Geschichtsphilosophie.“ Vgl. Gerd Katthage / Karl-Wilhelm Schmidt: Langsame Autofahrten. Studien zu Texten ostdeutscher Schriftsteller. Köln 1997. S. 20f.

¹⁹⁵ Vgl. Georg Wieghaus: Heiner Müller. München 1981. S. 80. Für Heiner Müller sei der Sozialismus nicht die bereits verwirklichte Utopie, nicht das „Endbild“ Kommunismus, sondern, „der sich ändernde Kapitalismus, der sich ändernde Feudalismus“.

Utopie steht heute jenseits oder neben der Geschichte, jenseits oder neben der Politik.“¹⁹⁶

Die Fortsetzung des Raddatzschen „Engel“-Zitats stellt keinen Widerspruch zu Müllers Statement dar, sondern trägt Müllers veränderter Sicht Rechnung:

„Es ändert sich seine Stellung zur Utopie. Sein Telos liegt nicht mehr im Erreichen der Zukunft, sondern vorrangig gilt es, die Versteinerung das Kontinuum der Herrschaft, aufzubrechen. (...) Damit aber ist das Dilemma des zur Ohnmacht verurteilten ‘glücklosen Engels’ behoben, sein unmittelbar utopisches Ziel liegt nun in der Subversion des Bestehenden, dessen Negation Momente des Utopischen anhaften.“¹⁹⁷

Betrachten wir im Folgenden die Beziehung Müllers zum Benjaminschen Revolutionsbegriff. Im Gegensatz zur Marxschen Revolution¹⁹⁸ sieht Walter Benjamin in der kämpfenden, unterdrückten Proletarierklasse diejenige Kraft, „die das Werk der Befreiung im Namen von Generationen Geschlagener zu Ende führt“¹⁹⁹. Die Revolution ist der ‘Tigersprung’ nicht in die Zukunft, sondern ins Vergangene, Tigersprung „unter dem freien Himmel der Geschichte“²⁰⁰, getrieben von Hass und Opferwillen. Für Benjamin handelt es sich um die Einlösung von Forderungen, die die Vergangenheit als Unvollendete an die Gegenwart stellt. Das bedeutet die Revolution als Erlösung der Vergangenheit. Die Revolution soll nicht mehr im Namen des „Ideal[s] der befreiten

¹⁹⁶ Heiner Müller: Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer. In: Ders.: Rotwelsch. Berlin 1982. S. 49-86, hier S. 62

¹⁹⁷ Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern, a. a. O., S. 177.

¹⁹⁸ Marx zieht die Grenze zwischen bürgerlicher und proletarischer Revolution. Er verweist auf den beschränkten Inhalt der bürgerlichen Revolutionen. Die sozialen Revolutionen des neunzehnten Jahrhunderts haben nach Marx keinen beschränkten Inhalt. Marx bemerkt in seinem „Achtzehnten Brumaire“: „Die soziale Revolution des neunzehnten Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft. Sie kann nicht mit sich selbst beginnen, bevor sie allen Aberglauben an die Vergangenheit abgestreift hat. Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um sich über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eigenen Inhalt anzukommen.“ Vgl. Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke. Berlin 1960. Bd. 8. S. 117.

¹⁹⁹ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 700. (These XII)

²⁰⁰ Ebd., S. 701. (These XIV)

Enkel“ gemacht werden, sondern im Gegenteil im Namen „der geknechteten Vorfahren“²⁰¹.

Die revolutionäre Erfahrung der handelnden unterdrückten Klasse stellt Benjamin in seiner fünfzehnten These dar. Reales Ereignis und die ihm zugehörige Metapher fügen sich zueinander:

„Noch in der Juli-Revolution hatte sich ein Zwischenfall zugetragen, in dem dieses Bewußtsein zu seinem Recht gelangte. Als der Abend des ersten Kampftages gekommen war, ergab es sich, daß an mehreren Stellen von Paris unabhängig von einander und gleichzeitig nach den Turmuhren geschossen wurde.“²⁰²

Dieser Antrieb, die Zeit zum „Stillstand“²⁰³ zu bringen, ist für Benjamin das Bewusstsein, das Kontinuum der etablierten Geschichte durch die revolutionäre Handlung zu durchschlagen. Benjamin zielt darauf ab, den „Sturm“ des Fortschritts in der Katastrophe anzuhalten. Müllers Bezugspunkt zu Benjamins Bild von der Stillstellung der Zeit durch das kontinuumssprengende revolutionäre Handeln wird in einem Gespräch mit Raddatz deutlich:

„Wenn man die kommunistische Utopie auf ihren religiösen Kern zurückführt, ist sie ein Unsterblichkeitsglaube. Die Kommunarden in Paris haben 1871 auf die Uhren geschossen. Das war der revolutionäre Impuls - die Zeit anzuhalten, darin steckt der Wunsch nach Unsterblichkeit.“²⁰⁴

Darüber hinaus stehen Benjamins Ausführungen zur Sprengung des „barbarischen Kontinuums“ für Müller in engem Zusammenhang mit der Funktion der Literatur:

„Es war also eigentlich nicht die Wiederkehr des Gleichen, sondern unter ganz anderen Umständen die Wiederkehr des Gleichen und dadurch auch die Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen. Das wäre eine Differenz. Mein Interesse an der Wiederkehr des Gleichen ist ein Interesse an der Sprengung des

²⁰¹ Ebd., S. 700. (These XII)

²⁰² Ebd., S. 702. (These XV)

²⁰³ Ebd., S. 702. (These XVI)

²⁰⁴ Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft (Gespräch mit Frank Raddatz. Fünfte Folge). In: Transatlantik . H.4. 1990. S. 40-45, hier S. 43.

Kontinuums, auch an Literatur als Sprengsatz und Potential von Revolution.“²⁰⁵

Müller modifiziert die Marxsche Auffassung von der Revolution als der Triebfeder der Geschichte:

„Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.“²⁰⁶

Heiner Müller stimmt der „Marx-Korrektur von Benjamin“ verschiedentlich zu: „Revolution nicht als Beschleunigung, sondern Revolution als Notbremse. Der Sozialismus war eine Notbremse.“²⁰⁷ Und: „Man kann über Revolutionen natürlich sehr verschieden denken. Ich denke inzwischen anders über sie als früher. Die europäischen Revolutionen nach dem Modell der Französischen, oder nach dem Modell der Bauernkriege, das waren eigentlich Bremsversuche. Der poetische Satz von Marx, die Revolutionen seien die Lokomotiven der Geschichte, ist sicherlich falsch. Revolutionen sind eher Versuche, die Zeit anzuhalten, die Beschleunigung der Geschichte zu bremsen. Solche Versuche wird man heute wohl positiv bewerten: Die totale Beschleunigung führt zum Nullpunkt, in die Vernichtung. Diese revolutionären Bremsversuche waren etwas grundsätzlich anderes als das, was vor zwei Jahren in Deutschland geschah. Die DDR erlebt heute eine enorme Beschleunigung. Eine Beschleunigung, die Wirbel produziert, in denen ungeheuer viel untergeht - auch an menschlicher Substanz.“²⁰⁸

²⁰⁵ Heiner Müller: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. *Ein Gespräche mit Ulrich Dietzel über Nietzsche, Bündnispolitik, Revolution, die Hoffnungen der Väter, die Darstellung des Negativen und die kulturelle Situation in der DDR* (1985). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a.M. 1986. S. 155-175, hier S. 168.

²⁰⁶ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. 3. S. 1232.

²⁰⁷ Beide Zitate. Heiner Müller: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. *Gespräch mit Thomas Assheuer für »Frankfurter Rundschau«, 22. 5. 1993*. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 3*. Frankfurt a.M. 1994. S. 179-195, hier S. 193.

²⁰⁸ Heiner Müller: Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. *Gespräch mit Uwe Wittstock für »Neue Rundschau« 2/1992*. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 3*, a. a. O., S. 148-167, hier S. 154. Überdies hat Heiner Müller in verschiedenen Gesprächen über die „Bremsversuche“ als veränderten Revolutionsbegriff gesagt: „Das ist eine neue Erkenntnis von mir: bisher habe ich immer traditionell gedacht, Revolutionen seien Beschleunigungsvehikel des Fortschritts. Aber wenn man sich die

Für Müller stehen Revolutionen als „Bremsversuche“ nicht nur in Opposition zur traditionellen marxistisch-leninistischen Vorstellung, sondern auch zum technisch-industriellen Fortschritt und dem damit einhergehenden Fortschrittsoptimismus, dem er in seinen Texten eine radikale Absage erteilt.

3. Fragmentarisierung als Dekonstruktion von Gesellschaft und Geschichte

In jüngerer Zeit haben Michel Foucault und Jacques Derrida das geistige Leben der „Postmoderne“ und des „Poststrukturalismus“ zunehmend beeinflusst. In dieser Epoche stehen ihre ästhetischen Reflexionen, die sich vom normativen oder utopischen Gehalt der idealistischen Ganzheitsidee distanzieren, im Mittelpunkt. Anhand des Verfahrens der Dekonstruktion, das Foucault und Derrida anwenden, wird die Strukturierung des Textes als subversive Schreibweise in Heiner Müllers Texten der siebziger Jahre aufgezeigt werden. Diese Texte Heiner Müllers stellen einen Wendepunkt dar, derart, dass sich Müller den tradierten Normierungen des Dramas versperrt. Stellvertretend werden einige Überlegungen Foucaults sowie Derridas zur Verdeutlichung der poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Literaturtheorie dargelegt.

Revolutionen ansieht in diesem Jahrhundert, waren es eigentlich immer nur Bremsversuche, und das einzig revolutionäre Element, das steht ja schon bei Marx, ist das Kapital. Doch die zunehmende Beschleunigung hat kein anderes Ende als die Vernichtung. Revolutionen waren immer der Versuch, die Zeit aufzuhalten und Prozesse zu verlangsamen. Dieser letzte Versuch ist nun gescheitert und jetzt kommt die totale Beschleunigung aller Probleme. Es eskaliert.“ Heiner Müller: Ich bin kein Held, das ist nicht mein Job. *Gespräch mit Rüdiger Schaper und C. Bernd Sucher für »Süddeutsche Zeitung«, 14./15. 9. 1991.* In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer* 3, a. a. O., S. 129-136, hier S. 135; und Ders.: *Das Jahrhundert der Konterrevolution.* In: Ders.: *Zur Lage der Nation.* Berlin. 1990. S. 84: „Revolutionen waren nie Beschleunigungskräfte, sondern der Versuch, die Zeit anzuhalten.“

3.1 Das dezentrierte Subjekt - Michel Foucault

In den sechziger Jahren beginnt Michel Foucault eine »*Archäologie der Humanwissenschaft*« von der Renaissance über die Klassik bis zur Moderne zu formulieren. In seinem Werk »*Die Ordnung der Dinge*« von 1966 untersucht er die neuzeitlichen Wissensformen. Foucault bemerkt einleitend, jede Epoche habe ihr kognitives Ordnungsschema, ihre „Episteme“. Sie lege für die Wissenschaften den jeweils unübersteigbaren Horizont von Grundbegriffen fest. Die maßgebenden Wissensordnungen bzw. die „Episteme“ der Ähnlichkeiten, der Repräsentationen und des Subjekts sowie der Geschichte werden von Foucault in den genannten drei Epochen strukturiert. Vor allem das „historische Apriori“, das die empirischen Formen des Wissens in Renaissance, Klassik und Moderne bestimmt, erklärt Foucault mittels des Begriffs der „Episteme“²⁰⁹.

Foucault bezeichnet die vorklassische Epoche der Renaissance als das „Zeitalter der Ähnlichkeit“. Im Raum des Wissens der abendländischen Kultur habe die Ähnlichkeit bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts eine fundamentale Rolle gespielt. Er fasst für dieses Zeitalter die Form des Zeichens mit dem Begriff der Signatur zusammen: „Es gibt keine Ähnlichkeit ohne Signatur. Die Welt des Ähnlichen kann nur eine bezeichnete Welt sein.“²¹⁰ Foucault begreift auch die Signatur als eine Form der Ähnlichkeit. Die Ähnlichkeit entspringe der Terniärität des Zeichens - „das, was markiert wurde, das, was markierend war, und das, was gestattete, im Einen die Markierung des Anderen zu sehen“²¹¹ - in der Renaissance. Ähnlichkeit und Signatur verschränkten sich. Die Welt

²⁰⁹ Grund der archäologischen Sicht ist das, was Foucault die „Episteme“ der jeweiligen Epoche nennt. „Was wir an den Tag bringen wollen, ist das epistemologische Feld, die Episteme, in der die Erkenntnisse, außerhalb jedes auf ihren rationalen Wert oder ihre objektiven Formen bezogenen Kriteriums betrachtet, ihre Positivität eingraben und so eine Geschichte manifestieren, die nicht die ihrer wachenden Perfektion, sondern eher die der Bedingungen ist, durch die sie möglich werden.“ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1994. S. 24f.

²¹⁰ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, a. a. O., S. 57.

²¹¹ Ebd., S. 98.

der Dinge werde sprachlich durch ein System der Ähnlichkeiten bezeichnet. Das Prinzip der Ähnlichkeit leite die Ordnung der Sprache aus der Ordnung der Dinge ab.

„In ihrem rohen und historischen Sein des sechzehnten Jahrhunderts ist die Sprache kein willkürliches System; sie ist in der Welt niedergelegt und gehört zu ihr, weil die Dinge selbst ihr Rätsel wie eine Sprache verbergen und gleichzeitig manifestieren und weil die Wörter sich den Menschen als zu entziffernde Dinge anbieten.“²¹²

Mit dem Ende der Renaissance gilt die Ähnlichkeit nicht mehr als unerlässliche Voraussetzung des Wissens. An die Stelle der Ähnlichkeit tritt die „Repräsentation“ als die Episteme des klassischen Zeitalters. Hier ist das Zeichen nicht mehr als eine natürliche Form der Ähnlichkeit von Sprache und Welt vorhanden. Vielmehr steht die Trennung der Sachen und der Wörter im Mittelpunkt. Repräsentation vermag die Wirklichkeit im Spiegel einer transparenten Sprache vollkommen darzustellen, ohne eines Erkenntnissubjekts zu bedürfen.²¹³ Im Gegensatz zur Renaissance erscheint die Zeichentheorie des klassischen Zeitalters als dualistisch. Foucault begründet diesen Strukturwandel mit der Sprachphilosophie Port-Royals. Insbesondere wird die binäre Struktur des Zeichens hervorgehoben, die zur Unterscheidung von Signifikant und Signifikat führt: „Das Zeichen schließt zwei Vorstellungen ein, die eine von dem Ding, das repräsentiert, die andere von dem repräsentierten Ding; seine Natur besteht darin, die zweite durch die erste hervorzurufen.“²¹⁴ In diesem Zusammenhang weist Foucault darauf hin, dass Port-Royals Definition des Zeichens zur Antizipation der Linguistik Saussures geführt habe.

Mit Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zeichnet sich nach Foucault die Ordnungsstruktur durch das Auftreten des „Menschen“ im abendländischen Raum des Wissens aus. Danach ist der Mensch hier für Foucault „eine völlig junge Kreatur, die die Demiurgie des Wissens eigenhändig vor noch nicht einmal zweihundert Jahren

²¹² Ebd., S. 66.

²¹³ Vgl. Hans Herbert Kögler: Michel Foucault. Stuttgart, Weimar 1994. S. 59.

²¹⁴ Zitat nach Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, a. a. O., S. 98.

geschaffen hat“²¹⁵. In der modernen Epoche wird der Mensch als subjektive Quelle und zugleich als empirisches Objekt seiner Erkenntnis angesehen. Der Mensch wird „als dichte und ursprüngliche Realität, als schwieriges Objekt und souveränes Subjekt jeder möglichen Erkenntnis“²¹⁶ betrachtet. Vor allem beschäftigt sich Foucault mit der epistemologischen Zweideutigkeit der subjektphilosophischen Vorstellung vom Menschen. Foucaults Kritik richtet sich gegen die empirische und transzendente Doppelstellung des Menschen.

„Der Mensch ist (...) eine seltsame, empirisch-transzendente Dublette, weil er ein solches Wesen ist, in dem man Kenntnis von dem nimmt, was jede Erkenntnis möglich macht.“²¹⁷

In Bezug auf die moderne Analytik der Endlichkeit, die den Menschen als lebendes, arbeitendes und sich in Sprache artikulierendes Subjekt reflektiert, komme diesem geschichtlich situierten Menschen selbst eine erkenntnistheoretische Figuration der Endlichkeit zu. Damit gelangt Foucault zur Ablehnung der Deutung des Menschen als Bezugspunkt des Denkens. Es geht Foucault um das Programm einer Subversion der dominanten modernen Subjektphilosophie. Das „Ende des Menschen“²¹⁸ als Subjekt wird von Foucault wie folgt beschrieben:

„In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung eines Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.“²¹⁹

Aus der im Mittelpunkt der Ausführungen Foucaults stehenden Entdeckung der Zerstörung des Subjekts folgt die Infragestellung seiner Souveränität. Das Subjekt philosophischen Denken wird von Foucault als Geschichtsmythos disqualifiziert.

²¹⁵ Ebd., S. 373.

²¹⁶ Ebd., S. 375.

²¹⁷ Ebd., S. 384.

²¹⁸ Ebd., S. 412.

²¹⁹ Ebd.

Foucault steht der 'Kontinuitäts-Geschichte' kritisch gegenüber. Vielmehr spielen Brüche, Schwellen und Strukturwandlungen in der archäologischen Perspektive eine wichtige Rolle. Die kontinuierliche Geschichte ist für Foucault „das unerlässliche Korrelat für die Stifterfunktion des Subjekts: die Garantie, daß alles, was ihm entgangen ist, ihm wiedergegeben werden kann; die Gewissheit, daß die Zeit nichts auflösen wird, ohne es in einer erneut rekonstruierten Einheit wiederherzustellen; das Versprechen, daß all diese in der Ferne durch den Unterschied aufrechterhaltenen Dinge eines Tages in der Form des historischen Bewußtseins vom Subjekt erneut angeeignet werden können und dieses dort seine Herrschaft errichten (...) könnte.“²²⁰

In der Foucaultschen Philosophie richtet sich sein dezidiert diskontinuierliches Geschichtsmodell unter anderem gegen jede Form einer dialektischen Theorie der Geschichte.²²¹ In diesem Zusammenhang hat Manfred Frank zu Recht erklärt: „Das Verfahren der 'Archäologie' ist nicht teleologisch, nicht ziel- und mithin auch nicht sinngerichtet.“²²²

Nach dem Ausklingen des Repräsentationszeitalters der Aufklärung betont Foucault den veränderten Status der Sprache in der Moderne im Bereich der Literatur.²²³ Er betrachtet das „Sein der Sprache“²²⁴ nicht länger als materiales Prinzip der Ähnlichkeit wie in der Renaissance, sondern als reine „Selbstreferenz“.

„Seit dem neunzehnten Jahrhundert stellt die Literatur die Sprache in ihrem Sein wieder ins Licht, aber nicht so, wie noch die Sprache am Ende der Renaissance erschien. Denn jetzt gibt es nicht mehr jenes ursprüngliche Sprechen, das absolut anfänglich war und wodurch die unendliche Bewegung des

²²⁰ Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1986. S. 23.

²²¹ Vgl. Achim Geisenhanslüke: Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung. Opladen 1997. S. 40.

²²² Manfred Frank: Das Sagbare und das Unsagbare, Frankfurt a. M. 1989. S. 369; vgl. auch Ders.: Was ist Neostrukturalismus? Frankfurt a.M. 1984. S. 220.

²²³ Foucault unterteilt die Sprache der Moderne in zwei Formen, historische Philologie und Literatur. Die historische Philologie stellt Sprache allein als empirisches Objekt des Wissens dar. Dies bedeutet die „Nivellierung der Sprache, die sie auf den reinen Status eines Objekts bringt.“ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, a. a. O., S. 361.

²²⁴ Ebd., S. 77.

Diskurses begründet und begrenzt wurde. Künftig wird die Sprache ohne Anfang, ohne Endpunkt und ohne Verheißung wachsen. Die Bahn dieses nichtigen und fundamentalen Raumes zeichnet von Tag zu Tag den Text der Literatur.“²²⁵

Foucault zufolge steht die Literatur in einer *Gegenposition* zu den herrschenden wissenschaftlichen und philosophischen Diskursen der Moderne. Die Position der Literatur ist gekennzeichnet von der Missachtung und Verletzung der Regeln herrschender diskursiver Ordnungen. Sie kreierte eine Befreiung des Wortes.²²⁶ Die wesentliche Funktion der Literatur liegt in ihrer intransitiven Selbstbezüglichkeit. Foucault spricht von einer radikalen „Intransitivität“²²⁷, die der Literatur zukommt. Dies steht in engem Zusammenhang mit dem autonomen Selbstverhältnis in der Moderne. Jede Form der Dinglichkeit ist entbehrlich geworden: „Schließlich taucht Sprache für sich selbst in einem Schreibakt auf, der nichts anderes als sich selbst bezeichnet.“²²⁸

In seinem Werk »*Die Ordnung der Dinge*« fasst Foucault die Funktion der Literatur als „eine Art Gegendiskurs“²²⁹ zum Wissen der Moderne.

„‘Die Literatur’ wird zur reinen und einfachen Offenbarung einer Sprache, die zum Gesetz nur die Affirmation - gegen alle anderen Diskurse - ihrer schroffen Existenz hat. Sie braucht also nur noch in einer ständigen Wiederkehr sich auf sich selbst zurückzukurven, so als könnte ihr Diskurs nur zum Inhalt haben, seine eigene Form auszusagen.“²³⁰

Das „Sein der Sprache“ wird als rein sprachliches Phänomen betrachtet. Im Zusammenhang mit der Auffassung Foucaults vom autonomen „Sein der Sprache“ in der Literatur der Moderne seit

²²⁵ Ebd., S. 77.

²²⁶ Vgl. Clemens Kammler: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. Opladen 1997. S. 32-56, hier S. 40.

²²⁷ Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, a. a. O., S. 365.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Ebd., S. 76.

²³⁰ Ebd., S. 366.

Mallarmé spricht Peter Bürger von einer „ästhetizistischen Radikalisierung der Kunstautonomie“²³¹.

„In der modernen Zeit ist die Literatur das, was das signifikative Funktionieren der Sprache kompensiert (und nicht bestärkt). Durch sie glänzt das Sein der Sprache erneut an den Grenzen der abendländischen Kultur und in ihrem Herzen, denn es ist seit dem sechzehnten Jahrhundert das, was ihr am fremdesten ist.“²³²

Foucault verknüpft des weiteren die Frage nach dem „Sein der Sprache“ mit der nach dem Sein des Menschen. Die Literatur vermittele „die fundamentalen Formen der Endlichkeit in ihrer empirischen Lebhaftigkeit“²³³. Wie schon erwähnt, richtet sich Foucaults Kritik des anthropologischen Denkens vor allem gegen den Vorrang der Subjektivität in der modernen Philosophie: „Die Auflösung der philosophischen Subjektivität, ihre Zerstreuung in einer Sprache, die sie entmächtigt und im Raum ihrer Leere vervielfältigt, ist wahrscheinlich eine der grundlegenden Strukturen des zeitgenössischen Denkens.“²³⁴ Bemerkenswert ist, „daß sich an der Stelle des sprechenden Subjekts der Philosophie (...) eine Leere aufgetan hat“²³⁵, eine Leere, die den Verlust der Subjektivität erfahrbar macht. Nach Foucault wird das Verschwinden des Subjekts zur Bedingung der Möglichkeit des „Seins der Sprache“: „(...) das Sein der Sprache kommt für sich selbst nur im Verschwinden des Subjekts zur Erscheinung.“²³⁶ Die moderne Subjektivität wird durch das „Sein der Sprache“ ersetzt.

Somit werden Literatur und Kunst bei Foucault nicht nur „Verbündete im Kampf für eine vom Subjekt befreite Erfahrung“²³⁷, sondern sie nehmen auch die Funktion einer Subversion der Philosophie war.

²³¹ Peter Bürger: Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults „Die Ordnung der Dinge“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankfurt a.M. 1988. S. 45-52, hier S. 48.

²³² Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, a. a. O., S. 77.

²³³ Ebd., S. 458.

²³⁴ Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a.M. 1987. S. 37.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Michel Foucault: Von der Subversion des Wissens, a. a. O., S. 48.

²³⁷ Hans Herbert Kögler: Michel Foucault, a. a. O., S. 71.

In den siebziger Jahren hat sich Foucaults philosophische Perspektive verändert. Foucault verknüpft den Diskursbegriff, der die Literatur zum Gegenstand hat, mit einer Analytik der Macht. Für ihn ist keine Macht ohne Wissen und umgekehrt: „Tatsächlich ist jeder Punkt der Machtausübung zur gleichen Zeit ein Ort der Wissensbildung. Und umgekehrt erlaubt und sichert jedes etablierte Wissen die Ausübung einer Macht.“²³⁸

Machtausübung bringt also ständig neues Wissen hervor. Je nach den institutionell verankerten Machtverhältnissen und dem jeweiligen Standort des Rezipienten lässt sich die moderne Literatur unterschiedlich bestimmen.

Die Funktion des Autors sieht Foucault aus der diskursanalytischen Perspektive: „Es wäre sicherlich absurd, die Existenz des schreibenden und erfindenden Individuums zu leugnen. Aber ich denke, daß - zumindest seit einer bestimmten Epoche - das Individuum, das sich daran macht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, die Funktion des Autors in Anspruch nimmt. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen läßt - dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autorfunktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert.“²³⁹

Der Autor ist Foucault zufolge „nicht geniales Schöpfer-Subjekt und alleiniger Urheber 'seines' Diskurses, sondern er bündelt Funktionen zur Gruppierung von Texten, Definition eines Wertniveaus, einer stilistischen Einheit usw.“²⁴⁰. Vor allem spielt die „Verknappung des Diskurses“²⁴¹ bei Foucault in Bezug auf die

²³⁸ Michel Foucault: Die Macht und die Norm. In: Ders.: Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin 1976. S. 118.

²³⁹ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. München 1974. S. 20f.

²⁴⁰ Clemens Kammler: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault), a. a. O., S. 46. Axel Spree führt im Zusammenhang mit Foucaults These vom Tod des Autors aus: „Die Literaturwissenschaft faßte das Autorproblem bisher als externe Relation eines Textes zu seinem (realen) Erzeuger; statt dessen will Foucault nun die Frage des Autors als interne Funktion des Textes behandeln.“ Axel Spree: Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995. S. 157.

²⁴¹ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses, a. a. O., S. 18f. Hier bestimmt Foucault die Autorfunktion „als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts“.

Autorfunktion eine wichtige Rolle, wie aus seiner Antrittsvorlesung »*Die Ordnung des Diskurses*« hervorgeht.

Der Werkbegriff wie auch der des Autors ist bei Foucault von wesentlicher Bedeutung. Statt der traditionellen Konzeption einheitlicher, geschlossener Werke öffnet sich der Textbegriff in poststrukturalistischer Auffassung. Dies bedeutet die Entgrenzung der traditionellen Interpretationen und billigt dem Leser Freiheiten zu.²⁴² Auf der Seite des Poststrukturalismus werden Texte als unbegrenzte unendliche 'Gewebe von Differenzen' bezeichnet.²⁴³ Die verschiedenen Texte werden vernetzt.

Die Funktion eines subjektlosen Machtwillens in der modernen Literatur stellt bei Foucault einen zentralen Gedanken dar.

Ostermann erklärt in einer Zusammenfassung, das Kunstwerk, verliere „nicht nur seinen Status als Ort einer spezifisch ästhetischen Wahrheit oder einer tieferen Bedeutung, den es bei Foucault ohnehin nie besessen hatte, sondern auch als Ort einer möglichen Selbstüberschreitung von Subjektivität (...)“²⁴⁴.

3.2 Derridas Konzept einer dekonstruktivistischen Textlektüre

In seiner »*Grammatologie*« setzt Derridas Methode der Dekonstruktion an, die ein bestimmtes Verfahren bei der Textlektüre herausfordert:

„Die Bewegungen dieser Dekonstruktion rühren nicht von außen an die Strukturen. Sie sind nur möglich und wirksam, können nur etwas ausrichten, indem sie diese Strukturen (...) *in bestimmter Weise* bewohnen, denn man wohnt beständig und umso sicherer, je weniger Zweifel aufkommen. Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu

²⁴² Vgl. Axel Spree: Kritik der Interpretation, a. a. O., S. 168.

²⁴³ Vgl. Ebd., S. 164.

²⁴⁴ Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 203.

operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, daß heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können.“²⁴⁵

Jacques Derridas (methodisches) Verfahren der Dekonstruktion bildet den Kern seiner Theorie aus. Derrida versucht, dieses Verfahren mit dem Denken gegen die kulturelle Ordnung und die Ordnung der Sprache, die in der abendländischen Philosophie als vorherrschende Denktraditionen betrachtet werden, zu verwirklichen. Zum einen übt Derrida in seiner Dekonstruktion Kritik am abendländischen metaphysischen Denken, zum anderen zieht er die Begriffe des klassischen Strukturalismus in Zweifel.

In der Tat ist Derridas dekonstruktive Schreibweise ein Versuch, die Problematik der Philosophie seit Platon neu zu durchdenken. Derrida stellt den strukturalistischen Grundsatz, nach dem Sprache Denken reguliere, grundsätzlich in Frage. Er kritisiert an der Tradition der abendländischen Metaphysik die Tendenz, die gesprochene Sprache gegenüber der Schriftsprache zu privilegieren, bei gleichzeitiger Abwertung des Schriftlichen zu einem Sekundärphänomen. Denn in der metaphysischen Philosophie des Abendlandes komme es auf die unmittelbare Gegenwart des Sinnes, auch „Sinnpräsenz“ genannt, an. Dies hat wesentlich mit der „Metaphysik der Präsenz“ zu tun. Derrida charakterisiert dieses Denken in seiner „Grammatologie“ als „Logozentrismus“²⁴⁶. Für ihn ist die Kritik am „Logozentrismus“ oder „Phonozentrismus“, wie es gelegentlich auch bei ihm heißt, der abendländischen Kultur nichts anderes als Kritik an der Konsequenz der „Präsenz“. Dies stellt eine radikale Kritik an der mit dem logozentrischen Diskurs legitimierten kulturellen Ordnung dar. Derrida plädiert für „ein Denken der Nicht-Präsenz“²⁴⁷. In dieser Hinsicht erweist sich das Verfahren der Dekonstruktion als Angriff auf das wesentliche Repräsentationsmodell der gesamten abendländischen Kultur. Infolgedessen wird die metaphysische Prämisse der „Präsenz“ zum Gegenstand der Derridaschen Dekonstruktion.

²⁴⁵ Jacques Derrida: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974. S. 45.

²⁴⁶ Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 25.

²⁴⁷ Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt a.M. 1979. S. 117.

In einem Gespräch mit Julia Kristeva stellt Derrida Saussures Auffassung vom relativ geschlossenen Charakter des Sprachsystems im metaphysischen Denken heraus:

„Es ist bekannt, auf welche Weise Saussure, einem traditionellen Verfahren gemäß, das auch von Platon, Aristoteles, Rousseau, Hegel, Husserl usw. vollzogen wurde, die Schrift aus dem Feld der Linguistik - der Sprache und des Sprechens - ausschloss, als ein zugleich unnützes und gefährliches Phänomen äußerlicher Repräsentation.“²⁴⁸

Im Hinblick auf die 'repräsentativistische' Konzeption der Schrift Saussures greift Derrida, wie bereits erwähnt, die Privilegierung der Sprache über die Schrift an:

„Sprache und Schrift sind zwei verschiedene Systeme von Zeichen; das letztere *besteht nur zu dem Zweck*, um das erstere zu *repräsentieren*.“²⁴⁹

Derridas Metaphysikkritik richtet sich grundsätzlich gegen Saussures Vorstellung von Hierarchie als Ausdruck der Priorität der gesprochenen Sprache. Im Gegensatz zu der Priorität der Sprache versucht Derrida auf der Ebene der Schrift, Saussures Einsicht von der Arbitrarität des Zeichens und von den Differenzen in der Sprache zu radikalieren. In seiner »*Grammatologie*« beginnt Derrida seine Überlegung zum Stellenwert der Schrift zu entwickeln:

„Tatsächlich pflegte man vor einiger Zeit für Aktion, Bewegung, Denken, Reflexion, Überbewußtes, Erfahrung, Affektivität usw. »Sprache« zu sagen; (...) Heute jedoch neigt man dazu, für all das und vieles andere »Schrift« zu sagen: nicht allein, um die physischen Gesten der piktographischen, der ideographischen oder der Buchstabenschrift zu bezeichnen, sondern auch die Totalität dessen, was sie ermöglicht; dann über den Signifikanten hinaus das Signifikat selbst, sowie all das,

²⁴⁸ Jacques Derrida: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Wien 1986. S. 64.

²⁴⁹ Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 54.

was Anlaß sein kann für die Ein-Schreibung überhaupt, sei sie nun alphabethisch oder nicht.“²⁵⁰

Die Schrift ist Derridas strategischer Einsatz gegen das, was er den fundamentalen Phonozentrismus der Philosophie nennt, „die Privilegierung der Stimme“²⁵¹. Der Paradigmawechsel vom Komplex der Sprache zu dem der Schrift lässt sich als das Umstürzen einer traditionell-vorherrschenden Hierarchie begreifen.²⁵² Denn während es bei Saussure um die Privilegierung der gesprochenen Sprache über die Schrift geht, spielt für Derrida die Verwandlung des „hierarchischen Denkens“ in das „Denken eines Nebeneinander“²⁵³ eine große Rolle. Derrida macht die Neudefinition der Schrift in der poststrukturalistischen Ästhetik zum zentralen Ausgangspunkt.

Derrida richtet sein Augenmerk auf die Tatsache, dass einem zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Saussure entwickelten semiotischen Wissen, was für diesen eng mit der Vollendung des linguistischen Systems zusammenhing,²⁵⁴ metaphysische und theologische Wurzeln zu Grunde liegen:

„Das Zeichen und die Göttlichkeit sind am gleichen Ort und zur gleichen Stunde geboren. Die Epoche des Zeichens ist ihrem Wesen nach theologisch. Sie wird möglicherweise nie enden. Dennoch zeichnet sich ihre historische Vollendung ab.“²⁵⁵

Saussure legt somit das Zeichen auf das Prinzip der Differenz fest. In der Tradition metaphysischen Denkens erscheint dies als eine Beziehung der Entgegensetzung und der Rangordnung. Folglich erkennt Derrida die hierarchisierende Binarität auch im strukturalistischen Zeichenbegriff. Er bezeichnet nicht zuletzt die Struktur der binären Oppositionen als „gewaltsame Hierarchie“²⁵⁶. Das bedeutet, dass einer der Ausdrücke den anderen beherrscht, so

²⁵⁰ Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 20f.

²⁵¹ Vgl. Bettine Menke: Dekonstruktion - Lektüre: Derrida literaturtheoretisch. In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen 1997. S. 242-273, hier S. 234.

²⁵² Vgl. Rolf Günter Renner: Die postmoderne Konstellation. Freiburg 1988. S. 232.

²⁵³ Kimmerle Heinz: Derrida zur Einführung. Hamburg 1988, S. 39; vgl. auch Peter Tepe: Postmoderne, Poststrukturalismus. Wien 1992. S. 156.

²⁵⁴ Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 28; vgl. auch Rolf Günter Renner: Die Postmoderne Konstellation, a. a. O., S. 234.

²⁵⁵ Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 28.

²⁵⁶ Jacques Derrida: Positionen, a. a. O., S. 87.

dass es zu der im Diskurs übergeordneten Idee von Welt kommt. Die hierarchisierenden Oppositionen von Präsenz und Absenz sind charakteristisch für metaphysisches Denken. Bei Derrida heißt es:

„Dieser Notwendigkeit gerecht werden heißt anerkennen, daß man es bei einem klassischen philosophischen Gegensatz nicht mit der friedlichen Koexistenz eines Vis-à-Vis, sondern mit einer gewaltsamen Hierarchie zu tun hat. Einer der beiden Ausdrücke beherrscht (axiologisch, logisch usw.) den anderen, steht über ihm.“²⁵⁷

Die Idee der Dichotomie, die in oppositioneller Differenz (Sprache/Schrift, Seele/Körper, männlich/weiblich usw.) begründet ist, lässt sich in der Tat als das ideologische Vorbild betrachten. Das Binaritätsmodell des Zeichens im Sinne hierarchischer Denkstrukturen gilt Derrida als entlarvend für eine metaphysische Einstellung.

Das zentrale Interesse Derridas liegt darin, die Struktur des Gegensatzes als hierarchisches Modell zu dekonstruieren und die „gewaltsame Hierarchie“ innerhalb der Opposition aufzubrechen. Derridas Dekonstruktionstheorie zerstört den Glauben an die Priorität des 'reinen Ersten' gegenüber dem 'unreinen Zweiten' in der hierarchischen Binarität. Das Verhältnis der beiden muss hier nicht als das des Gegensatzes oder der Rangordnung, sondern als das der komplementären Vorstellung begriffen werden.²⁵⁸ Sie sind miteinander verwoben.

Derridas Dekonstruktionsdenken ist allerdings keine einfache Umkehrung der Zuordnung, in der eine klare Unterordnung des Signifikanten unter das Signifikat vorherrscht, sondern die Dekonstruktion der Abgrenzung zwischen binären Oppositionen. Es geht darum, die Einrichtung neuer Hierarchien zu vermeiden. „Denn die Hierarchie des dualen Gegensatzes stellt sich immer wieder her.“²⁵⁹ Die dekonstruktive Schreibweise Derridas ist ein Versuch, „die Dualität in der Argumentation der traditionellen Philosophie zu durchbrechen, binäre Oppositionen zu unterlaufen und sie auf

²⁵⁷ Ebd., S. 87f.

²⁵⁸ Vgl. Bettine Menke: Dekonstruktion - Lektüre: Derrida literaturtheoretisch, a. a. O., S. 244.

²⁵⁹ Jacques Derrida: Positionen, a. a. O., S. 88.

graduelle Unterschiede, welche sich nicht dialektisch auflösen lassen, zu reduzieren und damit gleichzeitig auch zu erweitern.“²⁶⁰

Gegen die dichotomischen Differenzen und Gegensätze wie Signifikant/Signifikat bei Saussure versucht Derrida mit dem Neologismus „différance“ den Prozess der unendlichen Sinnverschiebung darzustellen. Der Begriff der „différance“ steht im Mittelpunkt dessen, was Derrida in »*Positions*« (1972) als „allgemeine Strategie der Dekonstruktion“²⁶¹ bezeichnet. Nach Derrida ist die Sinnpräsenz nicht zu verwirklichen. Derridas Überlegungen zur „différance“ weisen auf „die Verzögerung und den Aufschub der Präsenz“²⁶² hin. Der Begriff der „différance“ tritt an die Stelle der Abgrenzung des grundlegenden binären Gegensatzes. Im philosophischen Kontext handelt es sich um das Verhältnis von Hegels Aufhebung zur „différance“. Im Gegensatz zur Aufhebung durch dialektische Synthesen ist es Derrida nicht einfach um die Neutralisierung der binären Gegensätze der Metaphysik zu tun, sondern ihre Subversion und Ersetzung muss betrieben werden²⁶³:

„Könnte man die *différance* definieren, so müßte man sagen, daß sie sich der Hegelschen Aufhebung überall, wo sie wirkt, als Grenze, Unterbrechung und Zerstörung entgegenstellt.“²⁶⁴

Derrida versucht mit der Verwendung der „différance“, Oppositionen schon von innen heraus aufzubrechen und damit eine Synthese auszuschließen.²⁶⁵ Derridas „différance“ kann als permanente Aufschiebung des Unterschiedes und der Zerstörung der Sinnpräsenz definiert werden.²⁶⁶ Nach Derrida ist der Signifikant nicht durch ein genau bestimmbares Signifikat festgelegt. Infolgedessen ist das Zeichen nicht seiner selbst gegenwärtig: „Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es

²⁶⁰ Holger Mathias Briel: Adorno und Derrida. Oder wo liegt das Ende der Moderne? New York, Berlin, Bern, Frankfurt a.M., Paris, Wien 1993. S. 75f.

²⁶¹ Jacques Derrida: Positionen, a. a. O., S. 87.

²⁶² Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1976. S. 99 (Anmerkung des Übersetzers)

²⁶³ Vgl. Jacques Derrida: Positionen, a. a. O., S. 87.

²⁶⁴ Ebd., S. 86.

²⁶⁵ Vgl. Holger Mathias Briel: Adorno und Derrida, a. a. O., S. 116.

²⁶⁶ Vgl. Peter V. Zima: Literarische Ästhetik. Moderne und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen 1995. S. 325.

nimmt dessen Stelle ein. (...) Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (différée) Gegenwart.“²⁶⁷

Jedes Zeichen verweist unablässig auf andere, vorausgegangene oder nachfolgende Zeichen und bewirkt dadurch den Zerfall der eigenen Identität und der Sinnpräsenz. Der Sinn kann nie gegenwärtig sein, denn er verschiebt sich in einem stets offenen Verweisungszusammenhang und unterliegt dadurch einem Bedeutungswandel.²⁶⁸ Dies weist auf die Negation der für gewöhnlich postulierten Präsenz von Bedeutung hin.

Die Bedeutung eines Zeichens ist in einem Zeichen selbst nur in seiner Abwesenheit vorhanden.²⁶⁹ Im Begriff des Zeichens wie auch in dem der Schrift ist die abwesende Präsenz mitgedacht, die Bedeutung kann niemals festgeschrieben werden.

Die nicht fixierbare Bedeutung wird bei Derrida im Geflecht eines Spiels der Signifikanten verwoben. Alle Zeichen bilden in der Verkettung der Bedeutung eine endlose komplizierte „Vernetzung“, indem die Bedeutung des Zeichens durch die „Spur“ der immer wieder abwesenden Anderen entscheidet. Hier gewinnt die Bedeutung bei Derrida ihre Dynamik. In dieser Hinsicht erscheint bei Derrida die Dynamik der Bedeutung.

„Diese Differenzierung geht auf das Prinzip der Differenz selbst zurück, von dem aus ein Element nur dann funktionieren und bezeichnen, nur dann einen 'Sinn' haben oder geben kann, wenn es im Rahmen der Ökonomie der Spuren auf ein anderes, vergangenes oder zukünftiges, Element verweist.“²⁷⁰

Derridas Denken hinsichtlich der „Spur“ entspricht dem „Prozeß freischwebender multipler Eintragungen“. „Aus Zeichen werden Spurelemente, die sich je nach Kontext neu ausrichten und den Text mit einer Reihe von Schwerpunkten versehen.“²⁷¹

²⁶⁷ Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie, a. a. O., S. 35.

²⁶⁸ Vgl. Peter V. Zima: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen, Basel, Franke 1994. S. 52.

²⁶⁹ Vgl. Holger Mathias Briel: Adorno und Derrida, a. a. O., S. 61.

²⁷⁰ Jacques Derrida: Positionen, a. a. O., S. 70.

²⁷¹ Beide Zitate. Dieter Wenk: Postmodernes Konversationstheater. Wolfgang Bauer. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995. S. 13.

Im Zusammenhang mit dem Begriff der „différance“ erläutert Derrida den der „Supplementarität“ des Zeichens.

„So verstanden, ist die Supplementarität eben die ‘Differenz’: jene Operation des Aufschiebens, die die Präsenz zugleich spaltet und verschiebt, indem sie sie mit einem Schlag der ursprünglichen Teilung und dem ursprünglichen Aufschub unterwirft. (...) Die supplementäre Differenz fungiert als Stellvertreter für die ihrer selbst ermangelnde ursprüngliche Präsenz.“²⁷²

Somit lässt sich das Spiel der Signifikanten als Supplement eines anderen niemals aufhalten. Durch das unendliche Aufschieben von Bedeutung dekonstruiert Derrida die Abgrenzung des Gegensatzpaares Anwesenheit/Abwesenheit.

Die Bedeutung bei Derrida beinhaltet eine Art endloser Kreuzung zwischen „Präsenz“ und „Nicht-Präsenz“, sie ist immer in der Bewegung einer „Spur“ im Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit vorhanden: „In Wirklichkeit ist die Spur der absolute Ursprung des Sinns im allgemeinen; was aber bedeutet, (...) daß es einen absoluten Ursprung des Sinns im allgemeinen nicht gibt. Die Spur ist die *différance*, in welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen.“²⁷³

Ferner wendet Derrida die dekonstruktive Methode auch auf den Text aus traditioneller, z. B. strukturalistischer Sicht an. Die hinsichtlich der Signifikanten bereits angesprochene „Vernetzung“ findet sich bei den Texten in gleicher Weise wieder. Somit wird die Bedeutung eines Textes auch nur in dem komplizierten strukturellen Geflecht der Spuren der gleichzeitig vorherigen und nachfolgenden Anderen begriffen.²⁷⁴ Demzufolge können Texte als Ketten und Systeme verstanden werden. Für Derrida gibt es keine in sich

²⁷² Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen, a. a. O., S. 145.

²⁷³ Jacques Derrida: Grammatologie, a. a. O., S. 114.

²⁷⁴ Vgl. Roland Barthes: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. 1974. S. 94. Barthes äußert sich über die „Intertextualität“ in ähnlicher Weise: „Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe - dieser Textur - verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.“

geschlossenen und eindeutig begrenzbaren Texte, da kein Zentrum vorhanden und ein letzter Sinn im Text als unendlichem Gewebe nicht zu ermitteln ist.

„Eine unbewußte Wahrheit ist daher nicht auffindbar, weil sie anderswo eingeschrieben wäre. (...) Es gibt keinen präsenten Text im allgemeinen und selbst keinen gegenwärtig-vergangenen Text. (...) Der Text läßt sich nicht in der ursprünglichen oder in einer modifizierten Form der Präsenz denken. Der unbewußte Text ist schon aus reinen Spuren und Differenzen gewoben.“²⁷⁵

Jeder Text verweist mittels der Spur auf andere Wörter bzw. andere Texte. Dadurch wird er notwendigerweise intertextuell. „Intertextualität“ bezeichnet eine Relation zwischen verschiedenen Texten, deren Identität und deren Grenzen auf syntaktischem Weg festgelegt wurden. In semantischer Hinsicht impliziert der Intertextualitäts-Begriff die Offenheit jedes Textes.²⁷⁶

Gegen die Geschlossenheit und scheinbare Identität bestreitet Derridas „Dissemination“ die unterstellte Einheit des Begriffs, den die Polysemie voraussetzt, und verlangt, einen Begriff immer als Fragment zu sehen.²⁷⁷ Im Hinblick auf den disseminalen Charakter eines Textes handelt es sich hier um eine pluralistische Textlektüre. Derrida sieht jeden Text als Fragment einer „fundamentalen textuellen Produktivität“ an, einer Manifestation eines nie unmittelbar anwesenden 'allgemeinen Textes'²⁷⁸: „Das Fragment ist kein bestimmter Stil und kein bestimmtes Scheitern, es ist die Form des Geschriebenen.“²⁷⁹

In einer Zusammenfassung des Textverständnisses Derridas beschreibt Ostermann das Wesen der Dekonstruktion:

„Die Dekonstruktion kann als jene Strategie der Entgrenzung begriffen werden, die der Erfahrung des 'allgemeinen Textes' in der Weise zum Durchbruch verhelfen will, daß sie im Innern

²⁷⁵ Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, a. a. O., S. 323.

²⁷⁶ Vgl. Axel Spree: Kritik der Interpretation, a. a. O., S. 164.

²⁷⁷ Vgl. Holger Mathias Briel: Adorno und Derrida, a. a. O., S. 63.

²⁷⁸ Vgl. Eberhard Ostermann: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher in der ästhetischen Moderne, a. a. O., S. 204.

²⁷⁹ Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, a. a. O., S. 111.

eines Textes das disseminale Spiel der Signifikanten gegen die prätendierte Einheit und Ganzheit des Textes zur Geltung bringt.“²⁸⁰

Die Dezentrierung des Subjekts, des Logos und der Geschichtsgenealogie der metaphysischen Philosophiekonzeptionen ist das Ziel der Derridaschen Dekonstruktion, und damit ein revolutionärer Akt.

²⁸⁰ Eberhard Ostermann: Das Fragment, a. a. O., S. 206.

III. 'NICHT-DISKURSIVES THEATER' IN DER POSTMODERNE

Der Umgang mit postmoderner Literatur erfordert zunächst eine Klärung dessen, was „Postmoderne“ ist. Heute ist dieser Terminus in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zu einer Art Modebegriff geworden. Schon seit längerem gibt es eine weltweite Diskussion um den Begriff der „Postmoderne“ unter verschiedenen Aspekten, wie etwa im Hinblick auf die Bereiche der Architektur, Kunst, Literaturkritik, Soziologie, Philosophie und Musik etc. Aber eine das gesamte semantische Spektrum umfassende Definition dieses Terminus ist auf Grund der verschiedenen Perspektiven und Methoden nicht erkennbar. Zu Recht stellt Michael Köhler fest, dass „noch immer keine Übereinstimmung der Autoren darüber herrscht, was als 'postmodern' gelten kann“²⁸¹, und es ist nicht abzusehen, dass sich daran etwas ändern wird. Das bedeutet aber, dass die „Postmoderne“, wie sie in verschiedenen Diskursen und Praktiken artikuliert wird, für nichts anderes als eine Multidimensionalität steht.

Der Begriff der Postmoderne trägt einen zweidimensionalen Charakter; auf der einen Seite das Merkmal des Epochenbegriffs,²⁸² d.h. einer neuen literarischen Epoche nach der Moderne, auf der anderen Seite steht eine nicht-chronologische Sicht. Jedoch erübrigt es sich an dieser Stelle, „Postmoderne“ auf solche Weise zu untersuchen, weil nicht nur der Versuch schon von vielen Theoretikern in größerem Maßstab unternommen worden ist, sondern vor allem, weil kein direkter Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit besteht.

²⁸¹ Michael Köhler: 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Amerikastudien 22. H.1. Stuttgart 1977. S. 8-18, hier S. 8.

²⁸² In Bezug auf die chronologische Definition, die insbesondere von Hans Robert Jaus vertreten wird. Nach ihm ist ein allgemeiner Übergang von der Moderne zur Postmoderne etwa in der Mitte der sechziger Jahre festzustellen. Vgl. Hans Robert Jaus: Studien zum Epochenwandel der Moderne. Frankfurt a.M. 1989; vgl. auch Ders.: „Die literarische Moderne - Rückblick auf eine umstrittene Epochenschwelle“. In: Jahrbuch 4. Bayerische Akademie der schönen Künste. Schaftlach 1990.

Meine Überlegungen werden sich vor allem auf die „Vision der Pluralität“²⁸³ beziehen, wie sie Wolfgang Welsch in seinem Buch »*Unsere postmoderne Moderne*« angestellt hat. „Dezentralisierung“, „Differenzierung“, „Diskontinuität“, „Fragmentarisierung“, „Heterogenität“, „Multiplizität“, „Polytheismus“, „Vielfalt“, „Widerstreit“ usw. sind für Welsch Schlüsselbegriffe für die „Postmoderne“. „Postmoderne“ ist insbesondere in ihren Bezügen auf die gesamtgesellschaftliche Situation zu sehen. Im Anschluss an Welsch mache ich den momentan dominanten Gesichtspunkt einer „radikalen Pluralität“ in der Postmoderne zum eigentlichen Bezugspunkt meiner Überlegungen.

Bei der Dekonstruktion der von den alten Paradigmen - „Totalität“, „Einheit“, „Teleologie“, „Linearität“ usw. - geprägten ästhetischen Dominanz werden die traditionellen Werte der Ganzheitlichkeit, der Geschlossenheit etc. durch die neuen Paradigmen der „Fragmentarisierung“, „Pluralisierung“, „Heterogenität“, „Dezentralisierung“ usw. ersetzt. Welsch schreibt dazu: „Die Postmoderne beginnt dort, wo das Ganze aufhört.“²⁸⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Auflösung des Ganzen eine Vorbedingung der postmodernen Pluralität ist,²⁸⁵ die im Zentrum der Postmoderne steht.²⁸⁶ Die durch einseitige Betonung der Rationalität gekennzeichnete westliche Gesellschaft soll enthierarchisiert und pluralisiert werden.

Ein solches Verständnis von „Postmoderne“ findet sich z.B. im Theaterbereich bei Autoren wie Botho Strauß, Heiner Müller und Thomas Bernhard, die in den siebziger Jahren einen repräsentativen Rang einnahmen.

Im Folgenden sollen zunächst die Ansätze postmodernen Theaters als Grundlage der kritischen Analyse von Heiner Müllers Dramen untersucht werden.

²⁸³ Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin 1993. S. 39. Wolfgang Welsch gehört zum allgemein akzeptierten postmodernen Kanon. Unter anderem in Deutschland ist sein Buch »*Unsere postmoderne Moderne*« seit seinem Erscheinen im Jahr 1987 zu einem Knotenpunkt der Postmoderne-Diskussion geworden.

²⁸⁴ Ebd., S. 39.

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 32.

²⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 5 und 34.

1. Das Verschwimmen der Grenzen theatraler Gattungen

1.1 Multimediales Theater

Nach Peter von Becker präsentiert sich die Haupttendenz des postmodernen Theaters im Sinne eines Theaters nach der Moderne als „Theater der non-verbale(n) oder zumindest nicht-literarischen Zeichen. Theater als autonome Kunst, und dessen Handlung(en) weitgehend unabhängig von fixen Textvorgaben; sein semantisches System gebildet vom Raum, von Musik (oder: Tönen), von Gebärden, die nicht mehr der gesprochenen Sprache entsprechen, beeinflusst auch von den Zuschauern, die durch ihre Anwesenheit oder Beteiligung den szenischen Vorgang mitkonstituieren.“²⁸⁷

In der Auseinandersetzung um den Begriff der Postmoderne im Bereich des Theaters gibt es bis heute keine klare Definition. Verschiedene Definitionsversuche sind auf der Grundlage sehr verschiedener theoretischer Ansätze unternommen worden. Daher ist der Diskurs über das postmoderne Theater durch eine Pluralität von Zugängen gekennzeichnet. Deutlich erkennbar ist die Herausbildung einer Autonomie der einzelnen Gattungen im Sinne einer Vermischung verschiedener Zeichensysteme in der mediatisierten Wirklichkeit gegenüber den traditionellen Formen.

Handlung, Raum und Zeit, Figuren und Dialoge als Strukturelemente des traditionellen Dramas können nicht mehr fraglos vorausgesetzt werden.

Nunmehr werden zwei verschiedene Perspektiven bezüglich des postmodernen Theaters diskutiert werden. Auf der einen Seite soll der Begriff der Postmoderne medienbezogen anhand verschiedener Darstellungsformen in einem genetischen Zusammenhang mit den neuen technischen Medien, die in keine traditionelle

²⁸⁷ Peter von Becker: „Der Tanz auf dem Eisberg. Zur internationalen Theaterszene am Ende der siebziger Jahre“. In: Theater 1979. Hrsg. v. Ders. und Henning Rischbieter. Jahrbuch der Zeitschrift 'Theater heute'. Seelze. 1979. S. 38-49, hier S. 42.

Gattungsbestimmung passen, innerhalb der Theaterproduktionen erläutert werden. Auf der anderen Seite zielt die Analyse auf ein neues erkenntnistheoretisches Phänomen ab, das eine sogenannte „Grundlagenkrise“ zu Beginn 20. des Jahrhunderts voraussetzt.²⁸⁸

1.1.1 Der Ansatz Helga Finters

Helga Finter konstatiert im Hinblick auf die Postmoderne-Diskussion seit Beginn der siebziger Jahre das Herausstellen des Zeichencharakters als Kennzeichen des postmodernen Theaters, das nicht nur als Rebellion gegenüber dem gefestigten traditionellen Theater, sondern auch als Distanzierung von den Theaterformen der historischen Avantgarde zu interpretieren ist.²⁸⁹ Die systematische Setzung des Zeichens ist im Kontext der Postmoderne als Versuch zu verstehen, „ein Drama jenseits realistischer Bedeutungen und verbindlicher Sinnaussagen zu schaffen“²⁹⁰. Im Zusammenhang mit der Bewegung der „Dekonstruktion“ werden im Anschluss an Jacques Derrida die Voraussetzungen von Hören und Sehen im Theater selbst interpretiert. Finter sieht in dem Zusammenspiel unterschiedlicher theatraler Zeichensysteme das Hauptmerkmal des postmodernen Theaters:

„So entwickelt sich im postmodernen Theater das Drama nicht mehr primär unter der Dominanz eines Textes, d.h. eines verbalen Zeichensystems, das die Logik der Inszenierung nach Handlungsmotivationen, Raum- und Zeitdeterminationen regelt.“²⁹¹

Das Drama wandelt sich folgerichtig durch den Wegfall der Rollenpersonen, Raum, Zeit und Handlungskontinuum in ein System,

²⁸⁸ Vgl. Wolfgang Welsch: a. a. O., S. 185.

²⁸⁹ Vgl. Helga Finter: Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Christian W. Thomsen (Hrsg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters, Heidelberg 1985. S. 46-71.

²⁹⁰ Dieter Kaffitz: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. In: Wilfried Floeck (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. Tübingen 1988. S. 157-176, hier S. 160.

²⁹¹ Helga Finter: a. a. O., S. 47.

in dem die Zeichen dominieren. Das postmoderne Theater geht über den Rahmen eines Text- oder Handlungstheaters hinaus, betreibt die Zerstörung der traditionellen dramatischen Kategorien des Illusionstheaters. Herkömmliche Bestandteile des Theaters wie Figuren, Handlung, Raum und Zeit werden dekonstruiert. Die einzelnen Zeichensysteme erscheinen nicht mehr hierarchisch gegliedert, sondern parallelisiert.²⁹² Diese Konzeptionen haben ihren Grund in einer postmodernen Ästhetik, die sich in der Fragmentarisierung des Theaters und in der Vereinigung einer Vielzahl verschiedener Kodizes manifestiert.

Finter befasst sich mit dem Medium 'Film' und seinem Einfluss auf das Modell des postmodernen Theaters: „Inwieweit wird der Film selbst zum Modell des postmodernen Theaters?“²⁹³

Finter wendet das Montageprinzip im Anschluss an Eisenstein hauptsächlich auf die Zeichenstruktur des postmodernen Theaters an. Sie skizziert die folgenden drei Punkte²⁹⁴: 1. die filmische Inszenierung (*mise en scène*) - Durch das Bühnengeschehen zerfällt das Theater in Montageeinheiten, was eine Fragmentarisierung der Bildfolge zur Konsequenz hat. Die Zeichen werden signifikant bezüglich ihrer Wahrnehmung als Punctum. 2. die Montage der Einstellungen und Sequenzen der Aufnahme - Gesten und Handlungen sind Wirkungen eines audiovisuellen Zeichensystems. 3. die Tonmontage - In Finters postmodernen Theaterproduktionen ist der Ton „nicht primär gesprochener Dialog, der von den Spielpersonen auf der Bühne kommt und kausal mit der Handlung verknüpft wäre. Er ist Text, Musik und Geräusch, die, getrennt gemischt, schon auf Tonbändern zum Teil fixiert sind.“

In Bezug auf die Wirkung des Films sind nach Finter die Beziehungen der auditiven und visuellen Zeichensysteme im postmodernen Theater neu geregelt. Der „Prozesscharakter“ der unterschiedlichen Zeichenmaterialität wird betont. Die Zuschauer werden mit der Erfahrung der Vielfältigkeit unmittelbar konfrontiert,

²⁹² Vgl. Ebd., S. 47.

²⁹³ Ebd., S. 48.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 50 - 61.

mit einem vielfältigen Sinnpotential, das sich als Differenz zu Theater- und Alltagscodes erweist.²⁹⁵

Finter führt unter Bezugnahme auf Eisensteins Ausführungen über das Montageprinzip in der Postmoderne aus, dass die Bewegung als solche nicht von Bedeutung sei, es ziele nicht auf das Sehen, sondern auf das Verstehen ab. Daher komme es auf die „Bewegung des Denkens“ an.²⁹⁶

Im Zusammenhang mit der multimedialen Funktion versucht Finter, das postmoderne Theater gegen das 'mimetisch-referentielle Theater' abzugrenzen. Das heißt, sie zieht ein 'anti-mimetisch', 'anti-hierarchisierendes Theater' in Betracht.

1.1.2 Der Ansatz Alfonso de Toros

Alfonso de Toro konzentriert sich auf das zeitgenössische Theater im Hinblick auf die Aufführungstexte, und betont deren multimediale Aspekte. Zwei Tendenzen zeigen sich im gegenwärtigen Theater paradigmatisch: Auf der einen Seite zeichnet sich das aktuelle Theater durch die „Auflösung der Mimesis mit identifizierender Zielstellung“ aus. Auf der anderen Seite ist es durch die optische und akustische Übertragung mittels „Sequenzen von Licht-Klang-Bild“ oder mittels „einer hochgradigen Gestualisierung des Wortes“ sowie mittels „eines hohen Maßes an kinesischer Funktion“²⁹⁷ charakterisiert. Ausführlich äußert sich Alfonso de Toro zum Verhältnis von traditioneller, mimetisch-fiktionaler Dramenform und „postmodernem multimedialem Theater“ im Bereich visuell-klanglich-gestisch-kinetischer Materie. Unter

²⁹⁵ Vgl. Ebd., S. 49.

²⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 52.

²⁹⁷ Alfonso de Toro: Die Wege des zeitgenössischen Theaters - Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters? In: Forum Modernes Theater Bd. 10. Tübingen 1995. S. 135-183, hier S. 180.

anderem stellt er fest, dass das Theater der Gegenwart auf Grund der hohen Pluralität seine eigene 'Theater-Wirklichkeit' zelebrierte.²⁹⁸

In diesem Zusammenhang hebt Alfonso de Toro folgende Merkmale des postmodernen Theaters hervor:

„Das postmoderne Theater ist durch seine Ambiguität, seine Diskontinuität, seine Heterogenität, durch Pluralismus, Subversion, Perversion, Deformation, Dekonstruktion und Dekreation gekennzeichnet. Es ist antimimetisch und widersetzt sich der Interpretation.“²⁹⁹

Schließlich verliert der Text im postmodernen Theater seine Bedeutung, und der Schauspieler wird nicht zum Träger eines Charakters, sondern rückt ins Zentrum. Wie bereits erwähnt, spielen strukturelle Merkmale (Handlung, Figuren, Dialog, Raum- und Zeitgestaltung) im postmodernen Theater keine Rolle mehr.

Unter diesem Gesichtspunkt besagt de Toros Ansatz, dass sich das postmoderne Theater bezüglich des multimedialen Aufführungstextes allen Kommunikationsformen öffnet. Zum Beispiel verliert der Dialog im Vergleich zu seiner herausragenden Rolle in der traditionellen Dramatik gegenüber optischen und akustischen Signifikanten und dem choreographischen Bewegungsspiel der Figuren seine Bedeutung. Neuartige Kommunikationsformen treten hervor. Insbesondere kommt dem Wort nicht mehr seine bisherige privilegierte Stellung zu.³⁰⁰ Darüber hinaus widersetzt sich das postmoderne Theater einer Interpretation herkömmlichen Standards.

Aus diesem Grund spielt die Manipulation der Alltagssprache in Kombination mit der Montagetechnik eine große Rolle. In Fragmentierung, Montage und Wiederholung sieht Alfonso de Toro die gemeinsamen Performance-Organisationsprinzipien des postmodernen Theaters.³⁰¹ Ein weiteres hervorstechendes Merkmal

²⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 135.

²⁹⁹ Ebd., S. 137.

³⁰⁰ Vgl. Alfonso de Toro: a. a. O., S. 137.

³⁰¹ Vgl. Ebd.

besteht in der „Intertextualität“³⁰². Der Terminus „Intertextualität“ wird in der Bedeutung einer intendierten Bedeutungskonstitution durch Bezüge zwischen vielen anderen literarischen Texten der Vergangenheit und der Gegenwart verwendet. Postmoderne Texte sind sich der konstitutiven Rolle des Mediums Literatur sehr bewusst. Julia Kristeva charakterisiert dieses Verfahren wie folgt: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“³⁰³

Schließlich ist literarisches Verstehen des Textes nichts anderes als sein intertextuelles Verstehen. Diese Merkmale und Phänomene werden als Ansatz für die Analyse der Theatralität bei Heiner Müller verwandt. Müllers Dramen der siebziger Jahre sind als Musterbeispiele von „Intertextualität“ anzusehen. Seit den siebziger Jahren experimentiert Heiner Müller mit unterschiedlichen Spielarten von „Intertextualität“ im Umgang mit anderen Texten oder Textgruppen.

Alfonso de Toro typisiert im weiteren vier Erscheinungen des postmodernen Theaters:

1. Auf der Ebene des „multimedialen bzw. intermedialen Theaters“ - Alle künstlerischen Genres werden zusammengefasst, Abgrenzungen verschwinden.

2. Auf der Ebene des „gestualen oder kinesischen Theaters“ - Die Darstellung einer Handlung reduziert sich radikal auf den Gestus.

3. Auf der Ebene des „dekonstruktionistischen Theaters“ - Mittels der Dekonstruktion entsteht ein eigener Typus des Sprechtheaters.

³⁰² Was unter „Intertextualität“ zu verstehen sei, definiert Thomas Hennig gleich zu Beginn seiner Untersuchung: „Intertextualität stellt aber nicht nur eine monistische Textkonstitution in Frage, sondern ist darüber hinaus selbst als komplexer Theorien- ‘Pluralismus’ zu betrachten.“ Thomas Hennig: Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“. Würzburg 1996, S. 15; vgl. auch Manfred Pfister: „Konzepte der Intertextualität“. In: Ulrich Broich und Manfred Pfister: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 1-30.

³⁰³ Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967). In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd.3. Frankfurt a.M. 1972. S. 345-375, hier S. 348.

4. Auf der Ebene des „traditionalisierenden restaurativen oder historisierenden dekonstruktionistischen Theaters“³⁰⁴ - Es ist gekennzeichnet durch die absolute Anonymität des Diskurses.

Diese vier Erscheinungen lassen sich daher - ausgehend von der Einheit dominierender Elemente - auf eine gemeinsame Definition reduzieren. Schwerpunktmäßig ist festzustellen, dass es Alfonso de Toro einerseits auf die Aufführungstexte, andererseits auf die Differenzierung zwischen der klassischen Modellform des Theaters und dem „postmodernen multimedialen Theater“ ankommt.

Am Ende seines Aufsatzes zieht er ein Resümee über das gegenwärtige Theater im Zusammenhang mit dem zentralen Aspekt der Postmoderne:

„Das Theater kann heute als Zeichen-Karnevalisierung verstanden werden, das heißt, als ein ständiges Zelebrieren in der Darstellung. Das Theater feiert sich selbst, es feiert sich als Schauspiel und benötigt damit Schauspieler mit einer Ausbildung in verschiedenen Zweigen der Kunst. Die palimpsestisch-dekonstruktionistische, intertextuell-interkulturelle Konzeption des Theaters ist das herausragendste Merkmal der gegenwärtigen Formen des Schauspiels.“³⁰⁵

Dieses Zitat fasst zusammen, was de Toro unter dem Aspekt postmoderner Gestaltung auf dem Gebiet des Theaters verstanden wissen will.

1.1.3 Der Ansatz von Dieter Kafitz

In der Auseinandersetzung mit dem postmodernen Theater sind die Ansätze von Helga Finter und von Alfonso de Toro wohl der wichtige Versuch, das postmoderne Theater als Theater der 'Dekonstruktion' zu begreifen. Wo Helga Finter und Alfonso de Toro Tendenzen des postmodernen Theaters als multimediales Phänomen

³⁰⁴ Alle Zitate: Alfonso de Toro: a. a. O., S. 141.

³⁰⁵ Ebd., S. 180.

im Hinblick auf die hochgradige Informationsgesellschaft betrachten, stellt Dieter Kafitz diese Tendenzen des Gegenwartstheaters im Zusammenhang mit neuen erkenntnistheoretischen Aspekte in die Kategorie des postmodernen Diskurses. Kafitz geht davon aus, dass die Abgrenzung der Postmoderne von der klassischen Moderne eine „methodische Vorentscheidung“³⁰⁶ voraussetze. Gerade auf dem Gebiet der Dramenliteratur spreche bei Betrachtung der bereits seit dem Expressionismus anerkannten Darstellungsmittel viel für eine Zuordnung zur klassischen Moderne, der im Laufe der siebziger Jahre zu Tage getretene „Bewußtseins- und Stimmungswandel“ eher für eine Zugehörigkeit zur Postmoderne.

Kafitz weist in seinem Aufsatz vor allem auf die Verlagerung des Gestaltungsprinzips der Repräsentation auf das der Artikulation als Merkmal des „deutschen Dramas der Postmoderne“ hin, die er in den Dramentexten verschiedener Autoren, Ludwig Fels, Harald Mueller und Friedrich Roth.

Nach Kafitz - im Anschluss an Adorno - wird die Moderne als Zäsur in dem Sinne angesehen, dass eine Verwirklichung der Utopien und Ideale nicht mehr stattfinden kann. Bei der Definition der Postmoderne wird Kafitz von Lyotards Gedanken der Ersetzung der aufklärerisch-individualistischen Vernunft der Experten sowie von Baudrillards Begriff der Simulation geleitet.³⁰⁷ Kafitz benutzt den Begriff als Ansatz einer Ästhetik des Dramas der Postmoderne. Er zeigt den „erscheinenden Bewusstseins- und Stimmungswandel“ im Lauf der siebziger Jahre auf. Dieser Wandel habe zu einer „Entpolitisierung und Enthistorisierung des Denkens“³⁰⁸ geführt. Unter anderem seien im Hinblick auf den neuzeitlichen skeptischen Bewusstseinsstand die „weltanschaulich-philosophischen Theoreme der Postmoderne“ als heuristisches Prinzip für die Untersuchung von Dramen in Betracht zu ziehen. Die postmoderne Skepsis führt zur

³⁰⁶ Dieter Kafitz: a. a. O., S. 158.

³⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 158f.

³⁰⁸ Beide Zitate: Ebd., S. 157.

Vorstellung eines Subjekt- und Geschichtsverlustes, verbunden mit einem „Endzeitgefühl“³⁰⁹ im Medienzeitalter.

Im Anschluss an Lyotard vertritt Kafitz die These, die „Pluralität der Sprache“ nehme die Stelle der aufklärerisch-individualistischen Vernunft ein. Der Mensch erfahre in der hochindustriellen Gesellschaft eine „Auflösung der Identität“³¹⁰.

Das postmoderne Theater zeichnet sich dadurch aus, dass Figuren und Dinge ihren Repräsentationscharakter verlieren. Dies führt zu einer Indifferenz der Zeichen, so dass eine emotionale Identifikation beim Betrachter ausgeschlossen wird.³¹¹ Schließlich wird die traditionelle Auffassung des Dramas als szenische Repräsentation von Lebenswelt verabschiedet.

Exkurs: Wilsons „Theater der Bilder“

Das Theater Robert Wilsons steht hauptsächlich unter dem Einfluss der historischen Avantgarde, vor allem im Zusammenhang mit der Bildenden Kunst wie mit dem modernen Tanz, der modernen Malerei und der Bauhaus-Ästhetik. Wilson betont die Funktion diese Versatzstücke für die 'nonverbale Kommunikation' im postmodernen Theater.

„Der Hintergrund für meine Arbeit ist die Malerei und die Architektur. (...) Mich interessiert mehr die FORM als eine Situation mit einer narrativen Struktur, mit einer Geschichte. Das war ganz sicher der stärkste Einfluß für meine Theaterarbeit.“³¹²

In der Theaterkunst Wilsons spielt die lineare Abfolge der Zeichen keine Rolle mehr. Für Wilson kommt es weniger auf die

³⁰⁹ Ebd., S. 158.

³¹⁰ Beide Zitate: Ebd., S. 159.

³¹¹ Vgl. Ebd., S. 160.

³¹² Robert Wilson: „Die Balance zwischen den Wachträumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finden.“ Zweites Gespräch: Über Robert Wilsons Theater. In: Theater heute. Nr. 13/1981 (Jahrbuch). S. 77-82, hier S. 77.

sprachlichen Zeichen als auf die visuellen theatralen Zeichen an. Visuelles Material prägt die Theaterarbeiten Wilsons der sechziger und frühen siebziger Jahre. Diese stellen somit eine Gegenposition zu den traditionellen, auf sprachlichen Zeichen basierenden Dramentexten dar. Für Wilson hatten die sprachlichen Zeichen „entweder nur klangmalerische Funktion oder es wurden dekontextualisierte Fragmente der Alltagssprache verwendet“³¹³. Mit anderen Worten: Bei ihm kann die Sprache nicht mehr als bedeutungsvolles Zeichen wahrgenommen werden, sondern kommt nur noch als Geräusch vor.³¹⁴ Der Redetext im Drama bei Wilson im Hinblick auf die dramatischen Figuren soll nicht mehr interpretiert werden.

Erwähnenswert ist, dass seit Ende der siebziger Jahre die Zusammenarbeit zwischen Robert Wilson und Heiner Müller ihren Anfang nahm. Alfonso de Toros Auffassung von Interpretation im postmodernen Theater entspricht dem, was Heiner Müller bezüglich seiner Zusammenarbeit mit Wilson äußert:

„Was mich interessiert bei Wilson, nach der Arbeit mit ihm, ist, daß er den Bestandteilen, den Elementen von Theater die Freiheit läßt. Er würde nie einen Text interpretieren, was die übliche Art von Regisseuren im europäischen Theater ist, mit Texten umzugehen. Aber ein guter Text braucht nicht die Interpretation durch einen Regisseur oder durch einen Schauspieler. Was der Text sagt, sagt der Text. Das muß der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen und interpretieren. Wilson interpretiert nie, und das finde ich eine ganz wesentliche Qualität, und das interessiert mich. (...) Es ist ein demokratisches Theaterkonzept. Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden.“³¹⁵

³¹³ Katharina Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen 1998. S. 171.

³¹⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Zur Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts*. In: Götz Grossklaus / Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. S. 481.

³¹⁵ Heiner Müller: *Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie* (1985). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a.M. 1986. S. 141-154, hier S. 153.

Heiner Müller misst folglich der radikalen Offenheit seiner Dramenkonzeption für den Zuschauer eine bedeutende interpretierende Rolle zu.

Erika Fischer-Lichte bemerkt zu Wilsons Theaterästhetik: Sie (Wilson's Theaterästhetik) ist „weder (...) das Resultat eines bedeutungserzeugenden Prozesses noch auch (...) der bedeutungserzeugende Prozeß selbst“, sondern betrifft vielmehr „einerseits das Resultat von Dekonstruktionsprozessen und andererseits diese Dekonstruktionsprozesse selbst“³¹⁶.

³¹⁶ Erika Fischer-Lichte: Jenseits der Interpretationen. Anmerkungen zum Text von Robert Wilsons/ Heiner Müllers „CIVIL warS“. In: Wilhelm Voßkamp/Eberhard Lämmert (Hrsg.): Alte und neue Kontroversen. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Bd. 11: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. – Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft. Tübingen 1986. S. 191-201, hier S. 200.

IV. MÜLLERS FRAGMENTARISCH-OFFENE DRAMATURGIE DER 70ER JAHRE

1. Die Strategien des literarischen Schaffens bei Heiner Müller

In diesem Abschnitt wird die spezifische Intention Heiner Müllers von Kunst im Umgang mit den theoretischen Reflexionen im Gesellschaftsprozess thematisiert. Heiner Müllers innovative Dramaturgie operiert angesichts einer veränderten gesellschaftlichen Wirklichkeit auf einer anderen Ebene und steht gegen die traditionellen dramatischen Kategorien des bürgerlichen Illusionstheaters.

Bei der Betrachtung der Überlegungen, die Heiner Müllers Theaterkonzeption zu Grunde liegen, die in seine Essays, Diskussionsbeiträge, Reden und Interviews sowie in die scheinbar private Briefform³¹⁷ einfließen und die als Kunstwerk anzusehen sind, wird die Bedeutung seiner theoretischen Äußerungen erkennbar.

In den siebziger Jahren richtet sich Heiner Müllers schriftstellerische Arbeit nicht nur auf einen umfassenden Wandel der Bedingungsfaktoren und poetologischen Voraussetzungen, sondern auch auf Verschiebungen in der dramatischen Konzeption.³¹⁸

In einem Gespräch mit Gregor Edelmann bestätigt Heiner Müller, dass sich Anfang der siebziger Jahre wichtige Veränderungen in seiner Schreibpraxis vollzogen haben.

„Sie können das auch Höhepunkt nennen. Aber auch ein Höhepunkt ist ein Nullpunkt, weil da etwas ausgeschrieben ist,

³¹⁷ Heiner Müllers Briefe sind zwar an Einzelpersonen - Kritiker, Literaturwissenschaftler, Bühnenbildner und Regisseure - adressiert, jedoch meist schon kurze Zeit später veröffentlicht worden und haben die Rezeption von Müllers Dramen maßgeblich beeinflusst. Vgl. Andreas Keller: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Frankfurt a.M. 1992. S. 35.

³¹⁸ Vgl. Ebd., S. 67.

und deswegen kommt das auch zur Ruhe, und dann ist es ein Höhepunkt. Man kann von da aus nicht weitermachen, man muß etwas anderes machen. Ich muß woanders ansetzen. Wenn ich davon ausgehe, daß Textgeschichte auch etwas ist, das eine Spirale beschreibt, Textgeschichte als eine Spirale gesehen (...). Ich meine zum Beispiel von »LOHNDRÜCKER« bis »ZEMENT«, danach fängt dann etwas anderes an. Oder es wird in einer anderen Sicht gearbeitet und mit anderen Mitteln. Das geht wieder bis zu einem Punkt, und dann setzt man da wieder an, wo man angefangen hat. Natürlich auf einer neuen Ebene.“³¹⁹

Wie Theodor W. Adorno in seiner »*Ästhetischen Theorie*« formuliert hat, ist Authentizität der Kunst unabhängig „von der erlogenen oder sogar wirklichen Relevanz ihrer Gegenstände“³²⁰. Dem entspricht der Versuch Müllers, „Kunst aus dem ideal-klassischen Ghetto zu befreien“³²¹.

Subversion und Ideologizertrümmerung sind Heiner Müllers Elemente der Theater-Kunst, und die „Funktion der Kunst“ ist es, „die Wirklichkeit unmöglich zu machen“³²².

Die Theatertexte³²³ Heiner Müllers zielen auf „eine Neuordnung der literarischen und theatralen Kommunikation“³²⁴ ab. In einem

³¹⁹ Der Dramatiker Müller hat mit guten Gründen »BILDBESCHREIBUNG« als einen „Endpunkt und Nullpunkt“ seines Schreibens bezeichnet. Heiner Müller: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. *Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über BILDBESCHREIBUNG, WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens* (1986). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a.M. 1986. S. 182-194, hier S. 184. „Theater ist die Suche nach dem Nullpunkt, von dem aus alles neu beginnen und einfach anders werden kann.“ Heiner Müller: Erinnerung an Bochum. In: *Theater heute*. Jahrbuch 1986. S. 108-109, hier S. 108.

³²⁰ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1998. S. 224.

³²¹ Genia Schulz / Hans-Thies Lehmann: *Protoplasma des Gesamtkunstwerks*. Heiner Müller und die Tradition der Moderne. In: Gabriele Förg (Hrsg.): *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*. Frankfurt a.M. 1984. S. 50-84, hier S. 54.

³²² Heiner Müller: Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren. *Kolloquium in der Volksbühne Berlin/DDR* (1981). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt a.M. 1990. S. 22-25, hier S. 24.

³²³ Heiner Müllers innovativste Texte sind kaum als Dramen zu bezeichnen, eher schon als nahezu hermetische Texte der Sinndestruktion. Ein Beispiel dafür ist »BILDBESCHREIBUNG«. Im Theatertext wird insbesondere der Begriff der 'dramatischen Form' zur Bezeichnung der rein äußerlichen Strukturmerkmale des Dramas eingeführt. Hans-Thies Lehmann schreibt in seiner Untersuchung von Heiner Müllers »BILDBESCHREIBUNG« im Umgang mit dem Begriff 'Theatertext' als dynamischen, offenen Gattungsbegriff: „Der Text wurde für (...) ein Theaterfestival geschrieben; Müller deklarierte ihn mehr als einmal als Theatertext und nach der Uraufführung (...) stehen weitere Inszenierungen an. Doch inwiefern handelt es sich um einen Theatertext? Es gibt keine szenischen Anweisungen, keine eindeutige Handlung, keine Rollen, kein Drama. (...) Die

Brief an den Literaturredakteur Martin Linzer bringt Heiner Müller seine experimentelle Haltung als ästhetisches Programm zum Ausdruck: „Kunst legitimiert sich durch Neuheit = ist parasitär, wenn mit Kategorien gegebener Ästhetik beschreibbar.“³²⁵ Diese Passage ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Das Bedürfnis nach 'Neuheit' als ästhetische Provokation gehört für Heiner Müller zum Wesen seiner Kunstauffassung. Heiner Müller verdeutlicht seine Position in einem Essay:

„Das Theater braucht den Widerstand der Literatur, die mit neuem Wirklichkeitsmaterial die Überprüfung seiner Mittel und Techniken und die Herausbildung neuer Mittel und Techniken erzwingt. Kein neues Theater mit alten Stücken.“³²⁶

Hier wird Heiner Müllers Bestreben nach Entwicklung einer neuen Theaterästhetik als „Re-Literarisierung der Bühne“³²⁷ evident.

Bemerkenswert ist auch, dass Heiner Müller eine von den französischen Poststrukturalisten theoretisierte fundamentale Kritik der abendländischen Repräsentationssysteme betreibt, deren Mechanismen sich exemplarisch im neuzeitlichen Theatermodell spiegeln.³²⁸ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Michel Foucault von dem neuen Denken „der Philosophie als Theater“ als einer Experimentierbühne für ein nicht klassifizierendes Denken von Differenzen spricht, das „das Ende der Philosophie der Repräsentation“³²⁹ verkündet.

Unterscheidung von dramatischem und theatralischem Text muss am Anfang der Analyse von Müllers neueren Texte stehen.“ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers »BILDBESCHREIBUNG«. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): Dramatik der DDR. Frankfurt a.M. 1987. S. 186-202, hier S. 186.

³²⁴ Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen 1998. S. 2; vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989. S. 23.

³²⁵ Heiner Müller: Ein Brief. In: Ders.: Theater-Arbeit. Berlin 1989. S. 124-126, hier S. 124. Dieser Brief bezieht sich auf die Doppelinszenierung von »SCHLACHT/TRAKTOR« in der Spielzeit 1975/76.

³²⁶ Heiner Müller: Sechs Punkte zur Oper. In: Ders.: Theater-Arbeit, a. a. O., S. 117-118, hier S. 117.

³²⁷ Katharina Keim: Vom Theater der Revolution zur Revolution des Theaters. Bemerkungen zur Dramen- und Theaterästhetik Heiner Müllers seit den späten siebziger Jahren. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik. Heiner Müller. Heft 73/3 München 1997. S. 86-102, hier S. 86.

³²⁸ Vgl. Ebd.

³²⁹ Beide Zitate. Michel Foucault: Der Ariadnefaden ist gerissen. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990. S. 406-410, hier S. 406, 408; vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 24.

Heiner Müllers Interesse an neuer Dramaturgie durch die Destruktion der tradierten Kommunikationsweisen hängt mit der Entwicklung gesellschaftlicher Reformen zusammen.³³⁰ Daraus resultiert sein Verzicht auf kanonisierte literarische Texte. Dies stellt eine Akzeptanzverweigerung der Tradition der abendländischen Metaphysik dar, die die hierarchisch gegliederte gesellschaftliche und göttliche Ordnung repräsentiert und auf der Logik des binären Zeichens basierende Strukturen herausgebildet hat.

Der experimentelle Grundgestus, der als Programm einer sich den Verbindlichkeiten tradierter ästhetischer Standards entziehenden Kunst anzusehen ist, kann als durchgängiges Merkmal der künstlerischen Verfahrensweise Müllers ausgemacht werden. Heiner Müllers experimentelle Methode mit ihren innovativen Gestaltungselementen gehört durchaus nicht einer bestimmten Phase seines Werkes an, sondern ist für sein Gesamtwerk charakteristisch, und steht im Zusammenhang mit seinem ästhetischen Programm gegen die „fertigen Muster“³³¹ künstlerischer Kommunikation.

Theater-Kunst muss nach Heiner Müllers Ansicht „zur Quelle neuer Erkenntnis und Erfahrung“³³² werden. Darüber hinaus sieht er in der Infragestellung von Werte- und Denksystemen die wesentliche Funktion von Kunst überhaupt.

Diese Merkmale von Müllers Schreibpraxis geben Anlass, seine seit den siebziger Jahren entstandenen Theatertexte aus einem neuen Blickwinkel zu beleuchten.

³³⁰ Heiner Müller betont hier die spezifisch politische Funktion des Theaters: „Das neue Theater sollte ein ausschließlich politisch sein.“ Vgl. Marianne Streisand: „Das Theater braucht den Widerstand der Literatur.“ Heiner Müllers Beitrag zur Veränderung des Verständnisses von Theater in der DDR. In: Weimarer Beiträge, H.7, 1988. S. 1156-1179, hier S. 1160.

³³¹ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. *Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud* (1976). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 31-49, hier S. 39.

³³² Georg Wieghaus: *Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers*. Frankfurt a.M. 1984. S. 212.

1.1 Das Theater als "Laboratorium sozialer Fantasie"

Nach Marc Silbermann sind Heiner Müllers Theatertexte „gegen das Theater geschrieben. Für Müller ergibt sich die Bedeutung eines Stückes aus seiner Herausforderung an die Schöpferkraft und die Veränderbarkeit des modernen Theaters (hierzu zählt auch das Publikum)“³³³.

Heiner Müllers dramatische Schreibpraxis als „Re-Literarisierung der Bühne“ erfährt, wie oben bereits angedeutet, ihre Prägung dadurch, „daß Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant“³³⁴. Heiner Müller visiert in Fritz Iversens und Norbert Servos' Worten „ein antiquetistisches Theater“³³⁵ an. Der Bruch mit den tradierten dramatischen Kategorien ist als eine grundsätzliche Herausforderung an die Kulturinstitution Theater zu verstehen.³³⁶

Heiner Müller hat die von Wolfgang Heise entwickelte Formel für sein Theater übernommen, der es als „Laboratorium sozialer Fantasie“³³⁷ betrachtet, als Organ der Selbstbesinnung der

³³³ Marc Silbermann: Heiner Müller (Forschungsbericht). Amsterdam 1986. S. 10.

³³⁴ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert* (1975). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 14-30, hier S. 18.

³³⁵ Fritz Iversen / Norbert Servos: Sprengsätze. Geschichte und Diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers und der Theorie Walter Benjamins. In: Theo Girshausen (Hrsg.): *Die Hamletmaschine*. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 128-138, hier S. 134.

³³⁶ Vgl. Katharina Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, a. a. O., S. 161.

³³⁷ Dieser Terminus wurde vom Philosophen Wolfgang Heise geprägt. „Wenn wir von der Funktion des Theaters in der neuen Gesellschaft sprechen, müssen wir das Theater von den anderen Formen der Massenkommunikation unterscheiden und fragen: Worin liegt seine Spezifik - neben Film und Fernsehen? Es erfasst viel weniger Menschen, aber es ist eine größere Unmittelbarkeit im Verhältnis von Bühne und Zuschauer, erzwingt einen höheren Aktivitätsgrad, gibt Möglichkeiten auch sozusagen des Modellgebens. Denken wir an die Perspektive der zunehmenden Freizeit für Laienbetätigung usw.. Hier betrachte ich das Theater unter dem Aspekt seiner Aktivierungsleistung des Zuschauers als durch keine andere Kunstgattung zu ersetzen. Von hier hat es inhaltliche Funktionen, einmal als Organ der Selbstbesinnung der Gesellschaft auf seine historisches Gewordensein - darin geht alles ein, was wir unter Erbe verstehen, ohne darin aufzugehen; zum zweiten als Organ der Selbstgestaltung, der Selbstdarstellung unserer Gesellschaft, einschließlich der Selbstkritik, der Überwindung des Hemmenden; und drittens ein Organ (...) als eine Art (...) Laboratorium sozialer Phantasie. (...) Ich möchte das ein Organ der demokratischen Selbstgestaltung nennen und verstehe darunter nicht nur ein Organ zur Diskussion politischer Probleme, zur Entscheidung von Gestaltungsfragen sozialer

Gesellschaft auf seine geschichtliche Entwicklung, als Organ der Selbstdarstellung der Gesellschaft mit der zugehörigen Selbstkritik.

Heiner Müller wie Wolfgang Heise haben mit dieser Formel die Vorstellungen über die Perspektiven des Theaters in der sozialistischen Gesellschaft aufgezeigt.

Entgegen der zunehmenden Funktionalisierung des Menschen durch die traditionelle Mechanisierung und Technologisierung der Sinnlichkeit setzt Heiner Müller auf ein Modell von Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“. Hier wird vor allem die Spezifik des Theaters gegenüber den modernen visuellen Massenmedien hervorgehoben, damit von den produktiven Möglichkeiten im Hinblick auf die Unmittelbarkeit des Theaters Gebrauch gemacht werden kann.³³⁸ Darüber hinaus will Heiner Müller mit seiner Konzeption eines Laboratorium[s] sozialer Fantasie“ die Kunst vor ihrer missbräuchlichen Verwendung als Herrschafts- und Unterdrückungsinstrument schützen.

Heiner Müllers Theater ist auf die Weigerung angelegt, „Sinn als geschlossenes System ideologischer oder ästhetischer Vorgaben literarisch zu vermitteln“³³⁹. Ein solches dramaturgisches Konzept entspricht seiner künstlerischen Reaktion auf die moderne Informationsgesellschaft. In einem Gespräch beschreibt Heiner Müller seine Konzeption des Theaters als Strategie der Störung:

„Das war enorm, denn plötzlich war etwas ganz Fremdes eingesprenzt in diesem Vorgang, etwas nicht Rezipierbares. Das war schön. Ich glaube, solche Möglichkeiten gibt es überall, daß

Beziehungen. Es ist zugleich ein Organ sozusagen der Entdeckung dessen, was wir eigentlich sind, der Entdeckung unserer eigenen Möglichkeiten (...).“ Sekretariat des Brecht-Dialogs (Hrsg.): Dialog der Theaterleute mit Philosophen, Politikern und Naturwissenschaftlern. In: Brecht 1968. Politik auf dem Theater. Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968. Berlin/DDR 1968. S. 207-236, hier S. 216f.

³³⁸ In verschiedenen Interviews hat Heiner Müller sein Verständnis von der Rolle des Theaters in der modernen Industriegesellschaft dargelegt: „(...) das Theater hat es auch nötig, daß es seine Spezifik ausprägt gegenüber Fernsehen und Film“, um „Phantasie freizumachen und Erfahrungen zu machen, die man begrifflich nicht so schnell formulieren und fassen kann.“ Heiner Müller: Die Differenz nicht wegmogeln. *Ein Gespräch mit Andreas W. Mytze über LOHNDRÜCKER, ZEMENT und die Rezeption der Produktionsstücke* (1974). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 9-13, hier S. 13; und Ders.: Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. *Ein Gespräch mit Harun Farocki über Kulturgrenzen und Film, über Godard und Walt Disney* (1981). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 61-68, hier S. 66.

³³⁹ Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 20.

man einen Kodex, einen Kode oder einen Kanon durch etwas stört, was da nicht reinpaßt.“³⁴⁰

Dieser Hinweis ist als Auflösung der Mimesis durch die Verweigerung der literarischen Kanonisierung, als Enthierarchisierung des organischen geschlossenen Kunstwerks zu verstehen, was die Suspendierung des logozentrischen Systems der Interpretation bedeutet. Durch die Verweigerung der Interpretation wird der Pluralismus der Bedeutungen aufrechterhalten. Dieser drückt sich als Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts aus. Es handelt sich um eine Schaffung von Rezeptionsfreiräumen in dem Sinne, dass die Zuschauer im Prozess der Sinnkonstitution zum Mitdenken veranlasst werden. Deshalb macht es für Heiner Müller wenig Sinn, das Stück anhand traditioneller semantischer Parameter zu interpretieren. Besonders im Hinblick auf postmoderne Theaterformen ist zu vermerken, dass die wesentlichen Gesichtspunkte der seit den 70er Jahren innovativen Dramatik Müllers auf besagter Anti-Kanonisierung beruhen. Für Heiner Müller bedeutet innovatives Theater nicht länger einen Raum der Repräsentation, es kann vielmehr als Ort der kritisch-analytischen Auseinandersetzung mit seinen Mechanismen und Voraussetzungen genutzt und so ‘als Imaginations- und Beziehungsraum’ neu definiert werden. Theatrale Bedeutung wird für den Zuschauer dann als Prozess einer Konstruktion von Sinnbezügen erfahrbar.³⁴¹

Insoweit können Müllers schriftstellerische Produktionen seit den 70er Jahren als eine Reflexion des europäischen Dramen- und Theatermodells der Neuzeit, das als Spiegel der okzidentalen Kultur und ihrer Denkweisen fungiert, bewertet werden.

Es gilt festzuhalten, dass Heiner Müller die Funktion seines Schreibens ganz wesentlich als Störung von Einsichten betrachtet.

Heiner Müller setzt mit der aktuellen Strategie ein, die emphatische Wahrnehmungsweise seiner Texte für die Leser bzw. Zuschauer unmittelbar erfahrbar zu machen. Er sieht Theater-Kunst

³⁴⁰ Heiner Müller: Am Anfang war *Ein Gespräch unter der Sprache mit Rick Takvorian* (1986). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 41-49, hier S. 48.

³⁴¹ Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen 1997. S. 46.

vor allem als „Verzögerung“, „Störung“ und Verhinderung einer „totalen Besetzung mit Gegenwart“³⁴² an. Georg Wieghaus wertet in diesem Sinne „Kunst als Störung und Provokation des Status quo“³⁴³.

Ein innovatives Theater wird mit einem gänzlich neuen Funktionsverständnis vor allem unter Einbeziehung des Publikums propagiert. Mit der von Müller befürworteten Formel vom Theater als „Laboratorium sozialer Fantasie“, die den Zuschauer in den Mittelpunkt rückt, tritt die besondere Akzentuierung einer offenen „Kommunikation und Diskussion mit dem Publikum“³⁴⁴ hervor. Schon im Prolog zu seinem Stück »LOHNDRÜCKER« bemerkt Heiner Müller zur Funktion des Publikums:

„Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückschreiber nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen; es versucht, ihn in das neue Publikum zu tragen, das ihn entscheidet.“³⁴⁵

Die Müllerschen Texte verlangen durch die Verweigerung sofort ausmachbaren Sinns auf Grund der Unübersichtlichkeit einer zunehmend komplexen Wirklichkeit dem Rezipienten selbst eine intellektuelle Leistung ab.³⁴⁶

Heiner Müllers Theater-Konzeption als kommunikativer Prozess geht vom „Laboratorium sozialer Fantasie“ statt vom „Mausoleum für Literatur“, vom „Instrument von Fortschritt“ statt vom „Konservierungsmittel für abgelebte Zustände“³⁴⁷ aus. Norbert Otto Eke erblickt darin die „Projektion einer zukünftigen demokratischen Gesellschaft, von der sich der Anspruch der Kunst für Müller allein herschreibt“³⁴⁸. „Gegen diesen Imperialismus der Besetzung von

³⁴² Vgl. Heiner Müller: Fünf Minuten Schwarzfilm. *Gespräch mit Rainer Crone* (1988). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 137-150, hier S. 149.

³⁴³ Georg Wieghaus: *Zwischen Auftrag und Verrat*, a. a. O., S. 212.

³⁴⁴ Rüdiger Mangel / Georg Wieghaus: *Abgrenzung und Teilhabe. Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozeß der DDR*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Heiner Müller*. H. 73. München 1982. S. 32-44, hier S. 35.

³⁴⁵ Heiner Müller: *Der Lohndrücker*. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin 1974. S. 15-44, hier S. 15.

³⁴⁶ Vgl. Norbert Otto Eke: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*, a. a. O., S. 20.

³⁴⁷ Heiner Müller: *Ein Brief*, a. a. O., S. 126.

³⁴⁸ Norbert Otto Eke: *Heiner Müller*, a. a. O., S. 45.

Phantasie und der Abtötung von Fantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien“ werden „Freiräume für Fantasie“³⁴⁹ geschaffen, die die Reflexion des Publikums als aktive Widerstandskraft gegen die Widersprüche zwischen der Wirklichkeit und der Geschichte offenhält. Schließlich sei es die Hauptfunktion der Kunst, Fantasie als revolutionäre Energie zu mobilisieren.³⁵⁰ Der Widerstand kann hier im Theater eine Aufwertung des Prozesshaften als eines offenen Kommunikationsverhältnisses gegenüber den Resultaten bewirken, und Theater kann nicht länger als „Zustand“, als Verkündung von Botschaften angesehen werden.³⁵¹

Hinter dieser Funktion des Theaters als offenem Kommunikationsverhältnis, in der das Publikum zum Koproduzenten wird, steht Heiner Müllers Strategie, „das Publikum auf das Wie einer Sache aufmerksam zu machen und es vom bloß stofflichen Interesse etwas wegzubringen“³⁵², d.h. den Zuschauer in höherem Maße zu aktivieren. Schließlich ist es Heiner Müllers Absicht, das Publikum zu spalten, wie auch Georg Wieghaus erkennt, der Heiner Müllers Konzeption des Theaters nicht auf „die Atmosphäre bequemen Kunstgenusses“³⁵³ ausgerichtet, sondern durch „Experimente ästhetisch-spielerischen Charakters“³⁵⁴ gekennzeichnet sieht. Um eine solche Veränderung der Haltung des Publikums herbeizuführen, sucht Heiner Müller im Widerspruch zu Geschichte und Gesellschaft „die Verwicklung, ja Kollision“³⁵⁵ mit dem Publikum. Zur Ermöglichung neuer Sichtweisen soll der Zuschauer

³⁴⁹ Beide Zitate. Heiner Müller: Mich interessiert der Fall Althusser. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 173-178, hier S. 177.

³⁵⁰ Vgl. Thomas Eckardt: a. a. O., S. 80; vgl. auch Carlotta von Maltzan: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a.M. 1988. S. 46. In einem Gespräch nennt Heiner Müller als einen Grund dafür, dass „jede moderne Industriegesellschaft (...) die Tendenz hat, Phantasie zu unterdrücken, zu instrumentalisieren, auf jeden Fall zu drosseln“. Heiner Müller: Gespräch mit Bernhard Umbrecht. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 107-124, hier S. 111.

³⁵¹ Vgl. Heiner Müller: Ein Diskussionsbeitrag. In: Ders.: Theater-Arbeit, a. a. O., S. 121-123, hier S. 121.

³⁵² Heiner Müller: Die Differenz nicht wegmogeln, a. a. O., S. 13.

³⁵³ Georg Wieghaus: Heiner Müller. München 1981. S. 14.

³⁵⁴ Jorge Riechmann: Ein „Tableau Vivant“ jenseits des Todes. Annäherung an »BILDBESCHREIBUNG«. In: Frank Hörnigk (Hrsg.): Heiner Müller Material. Göttingen 1989. S. 203-212, hier S. 210.

³⁵⁵ Georg Wieghaus: Heiner Müller, a. a. O., S. 12; vgl. Theo Buck: Heiner Müller. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (=KLG). Göttingen S. 3-22, hier S. 14.

in Vorgänge verwickelt, also selbst beteiligt werden.³⁵⁶ Diese Müllersche Dramaturgie lässt sich als eine Variante operativer Theaterprogrammatis verstehen.

Um Disparates und scheinbar Zusammenhangloses zusammen zu denken, d.h. um das Chaos auf der Bühne zu verstehen, wo Zeit und Raum bedeutungslos sind, muss der Zuschauer sich auf Heiner Müllers Intentionen konzentrieren.³⁵⁷ Schließlich verlangen alle seine Texte das dialektische Mitdenken des Adressaten;³⁵⁸ damit gerät das Theater zum „Denkprozess“³⁵⁹. Gerda Poschmann führt dazu aus:

„Was dieses Mitdenken des Zuschauers bedeuten kann, war an Texten der kritischen Nutzung und Überwindung der dramatischen Form zu sehen, die traditionelle, auf szenischer oder sprachlicher Repräsentation beruhende Verstehensprozesse bewußt machen, sie des- und umorientieren, Unschärfen, Leerstellen und Paradoxien von »Bedeutung« nicht mehr ausgrenzen und stattdessen bewußt mit Gleiten von Sinn, mit Polyphonie und Polysemie sprachlicher und sprachlich entworfenen szenischer Signifikanten arbeiten.“³⁶⁰

Im postmodernen Theater hat vor allem die repräsentierende Funktion der Sprache als Zeichen seine Bedeutung verloren. Eine Minderung der Dominanz der sprachlichen Zeichen - Dekonstruktion des sprachlichen Zeichensystems bzw. Desemantisierung der Verbalsprache - führt zu einer Emanzipation des Signifikanten vom Signifikat in der Theatersprache.³⁶¹ Hieraus entsteht eine permanente Bedeutungsverschiebung im Prozess der Bedeutungskonstitution.

³⁵⁶ Vgl. Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht, a. a. O., S. 111.

³⁵⁷ Theodor W. Adorno in »MINIMA MORALIA«: „Aufgabe von Kunst heute ist es, Chaos in die Ordnung zu bringen.“ Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. §143, Frankfurt a.M. 1981. S. 298.

³⁵⁸ Vgl. Theo Buck: Heiner Müller, a. a. O., S. 15.

³⁵⁹ Heiner Müller: Fatzer ± Keuner. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 140-149, hier S. 147.

³⁶⁰ Gerda Poschmann: a. a. O., S. 291.

³⁶¹ Antonin Artaud hat die neue theatrale Sprache beschrieben: „Es geht darum, die artikulierte Sprache durch eine von ihr abweichende Natursprache zu ersetzen, deren Ausdrucksmöglichkeiten der Wörtersprache ebenbürtig sein werden, deren Ursprung aber an einem noch verborgeneren und weiter zurückliegenden Punkt des Denkens erfaßt werden wird. Die Grammatik dieser neuen Sprache bleibt noch zu finden. (...) Sie fördert wieder die in den Schichten der menschlichen Silbe eingeschlossenen und festgelegten Beziehungen, die diese abgetötet hat, indem sie sich in sich selbst verschloß, zutage. (...) Denn meiner grundsätzlichen Annahme nach wollen die Wörter gar nicht alles sagen; infolge ihrer Beschaffenheit und auf Grund ihres festgesetzten, ein für allemal festgelegten Charakters halten sie das

Bezüglich des veränderten Darstellungsproblems und der Destruktion der traditionellen dramatischen Kategorien beschreibt Gerda Baumbach die neue Orientierung der Müllerschen Theatertexte:

„Sie (Texte Müllers aus den sechziger und frühen siebziger Jahren) reißen den Leser/Zuschauer in einen Prozeß hinein, der weder Anfang noch Ende hat. Sie intendieren, Anstoß daran zu nehmen, sie (zu) beunruhigen, und dem Vernehmen nach ist das nach Müllers Ansicht schon sehr viel. Die Texte, begegnet man ihnen mit Ehrfurcht als 'Werke', sind unverständlich, ja wirken einschüchternd. Sie fordern eine naive Haltung im Brechtschen Sinne.(Brecht STh Bd.1.S.73-75) Sie bieten Raum zum Mitschaffen; mit ihnen muß gearbeitet werden. Nicht der Autor ist es, der sie 'fertigmachen' könnte, denn er macht schreibend die 'Werkstatt' auf. Die Texte sind Versuchsanordnungen für ein 'Laboratorium sozialer Fantasie'“.³⁶²

Schließlich entspricht Müllers Konstruktion des Theaters einem „Laboratorium“ der „Erkundung und Erweiterung des gesellschaftlichen und kulturellen Möglichkeitsspielraums“³⁶³.

Um die rezeptive Haltung der Zuschauer zu aktivieren, verweigert ihnen Heiner Müller jegliche Hilfestellung zum Verständnis seiner Texte. Müller selbst formuliert, dass er im wesentlichen dem Leser/Zuschauer Informationen über seine Arbeit gar nicht zu geben vermag. Das heißt, er hat eine mögliche Leseart für seine Texte nicht vorgesehen. Müller kann sich seiner Adressaten immer weniger sicher sein, weil er 'für das Theater' statt 'für ein Publikum' geschrieben hat.³⁶⁴ Eine entscheidende Rolle spielt für ihn die Verweigerung von Eindeutigkeit in seinen Texten, alles bleibt in

Denken an und paralisieren es, anstatt seine Entwicklung zu ermöglichen und zu begünstigen. Und unter Entwicklung verstehe ich wirklich konkrete, ausgedehnte Eigenschaften, befinden wir uns doch in einer konkreten und ausgedehnten Welt. Diese Sprache zielt darauf ab, die Ausdehnung, das heißt den Raum zu umfassen und zu nutzen und, indem sie ihn nutzt, zum Sprechen zu bringen.“ Antonin Artaud: Briefe über die Sprache. In: Ders.: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M. 1969. S. 113-130, hier S. 118f.

³⁶² Gerda Baumbach: Dramatische Poesie für Theater. Heiner Müllers "Bau" als Theatertext. Leipzig 1977. S. 186.

³⁶³ Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, a. a. O., S. 59.

³⁶⁴ Vgl. Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 85; vgl. auch Ders.: Ein Brief, a. a. O., S. 126; und Ders.: Gespräch mit Bernard Umbrecht, a. a. O., S. 111.

der Schwebe. Das vielfältige Sinnpotential in den Texten lässt dem Leser/Zuschauer die Möglichkeit differenten Verstehens, diverser Interpretationen. So formuliert Heiner Müller in seinem Brief an den Literaturredakteur Martin Linzer 1975 programmatisch: „(...) ich habe nicht das weit genug verbreitete Talent, ein abgearbeitetes Publikum mit Harmonien aufzumöbeln, von denen es nur träumen kann.“³⁶⁵

Im Gegensatz zu dem konventionellen Paradigma der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauer handelt es sich hier um die Neuorganisation ihres Verhältnisses mit der nicht-repräsentationalen Theatralität.

Wesentlich gewinnt für Heiner Müller das Theater erst seine eigentliche Funktion durch die Aufhebung der traditionellen Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, d.h. „[s]eine wirkliche Funktion als Laboratorium“. Darüber hinaus wirkt diese Aufhebung für Heiner Müller als „einzig[e] Möglichkeit des Theaters in der Zukunft“³⁶⁶.

„Dann hat das Theater erst seine eigentliche Funktion: nämlich daß die Leute ihr Leben durchspielen können und Variationen von Situationen. (...) Dann hat das Theater eine wirkliche Funktion als Laboratorium.“³⁶⁷

Radikal kritisiert Heiner Müller die belehrende Vorbilddramaturgie, die den Zuschauer auf die Reproduktion vorbildlicher Muster festlegt.³⁶⁸

Nach Katharina Keim versteht Heiner Müller das Theater als eine soziale Praxis, die weder auf die Durchsetzung noch auf die Konsolidierung bestimmter vorgefertigter Weltanschauungsmodelle abzielt, sondern die eigengesetzliche theatrale Wirklichkeit als

³⁶⁵ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 125.

³⁶⁶ Beide Zitate. Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, a. a. O., S. 39f.

³⁶⁷ Ebd., S. 40; vgl. Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M. 1969. S. 102f. Artaud schrieb in bezug auf das Verhältnis der Bühne und des Zuschauerraums: „Wir schaffen Bühne wie Zuschauerraum ab. Sie werden ersetzt durch eine Art von einzigem Ort ohne Abzäunung oder Barriere irgendwelcher Art, und dieser wird zum Theater der Aktion schlechthin. Zwischen Zuschauer und Schauspieler, zwischen Schauspieler und Zuschauer wird wieder eine direkte Verbindung geschaffen werden, denn der im Zentrum der Handlung befindliche Zuschauer wird von ihr umhüllt und durchzogen.“

³⁶⁸ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 32.

Projektionsfläche für den Entwurf eines ganz anderen Denkens produktiv macht.³⁶⁹

Theater sei wesentlich ein „Spiel zwischen Bühne und Zuschauerraum. (...) Das ist Drama. Das Theater, das Drama, findet nicht auf der Bühne statt, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum“³⁷⁰. Norbert Otto Eke bezeichnet dieses Verhältnis als ein „System des intersubjektiven Austauschs“³⁷¹.

Entgegen der theatralischen Form vom Typus des traditionellen 'Schaustücks' - die Trennung von Bühne und Publikum - werden Müllers Texte dem Leser/Zuschauer nicht als 'fertig' präsentiert, sie werden ihm vielmehr, so wie es Michel Foucault formuliert, als 'Dispositiv'³⁷² beigebracht. Der Leser/Zuschauer wird somit veranlasst, die Texte zu supplementieren.³⁷³

Heiner Müllers Theaterästhetik ermöglicht es dem Zuschauer, nicht länger passiver Rezipient von vorgefertigten ideologischen Handlungs- und Bedeutungsmustern zu sein, sondern vielmehr im Rezeptionsakt des dramatischen bzw. theatralen Textes zum eigentlichen Subjekt des Kunstwerks zu avancieren.³⁷⁴ Heiner Müller verzichtet nicht nur darauf, den Zuschauer mit der Rolle des passiv konsumierenden Adressaten der großen moralisierenden oder belehrenden Schaustücke zu behaften, er reißt ihn aus der passiven Konsumhaltung heraus.

Für Heiner Müller spielt es eine große Rolle, dass die „Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum, aus der allein Dramatik leben kann“³⁷⁵, aufgerichtet wird:

³⁶⁹ Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 267.

³⁷⁰ Heiner Müller / Michael Meiger: „Der Krieg muß lange dauern“. In: „Zitty“. Illustrierte Stadtzeitung Berlin, 15. Jg., Nr. 6/1991. S. 22-25, hier S. 25; vgl. auch Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, a. a. O., S. 39.

³⁷¹ Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 28.

³⁷² Michel Foucault geht vom Vorliegen des 'Dispositives' aus, „wenn sich diskursive und nichtdiskursive Elemente einer solchen Option unterordnen (einem gemeinsamen 'strategischen Imperativ'). (...) Ein Dispositiv ist eine zielgerichtete Konstellation aus diskursiven und nichtdiskursiven Kräften.“ Vgl. Clemens Kammler: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Ein Einführung. Opladen 1997. S. 32-56, hier S. 44.

³⁷³ Vgl. Hans-Thies Lehmann / Genia Schulz: Protoplasma des Gesamtkunstwerks. Heiner Müller und die Tradition der Moderne, a. a. O., S. 83; vgl. auch Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 28.

³⁷⁴ Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 172.

³⁷⁵ Heiner Müller: Ein Diskussionsbeitrag. In: Ders.: Theater-Arbeit, a. a. O., S. 121-123. hier S. 121.

„Das Theater wird seine Funktion nicht finden, solange es sich aus der Teilung in Spieler und Publikum konstituiert. Es lebt aus der Spannung zwischen Bühne und Zuschauerraum, von der Provokation der Texte.“³⁷⁶

Dieser Hinweis bedeutet, die Integration einer kommunikativen Zuschauer-Schauspieler-Relation zu verfolgen. Im Zusammenhang mit der Veränderung der kommunikativen Funktion konzipiert Heiner Müller die Neuordnung der kommunikativen Bedingungen zwischen Text/Bühne und Publikum. In dieser Revision interessieren Heiner Müller die künstlerischen Verfahren, die die Eigenständigkeit des Publikums herausfordern.

Des Weiteren betont Heiner Müller die Bedeutsamkeit des 'Experiments' in der Anmerkung zu seinem Stück »MAUSER«. Darin fordert er:

„Aufführung vor Publikum ist möglich, wenn dem Publikum ermöglicht wird, das Spiel am Text zu kontrollieren und den Text am Spiel, (...) wenn die Reaktion des Publikums kontrolliert werden durch Asynchronität von Text und Spiel, Nichtidentität von Sprecher und Spieler. (...) ;das Training der (individuellen) Fähigkeit, Erfahrungen zu machen, ist eine Funktion des Spiels.“³⁷⁷

1.2 „Verabschiedung des Lehrstücks“ - „konstruktiver“ Defaitismus“: „Schockdramaturgie“

In den Müllerschen Texten spielt das Aufbrechen standardisierter Wahrnehmungsmuster als Aufgabe des Lesers/Zuschauers eine wichtige Rolle, da es die Voraussetzung für neue Erkenntnisse bildet.

³⁷⁶ Heiner Müller: UND VIELES WIE AUF DEN SCHULTERN EINE LAST VON SCHREITERN IST ZU BEHALTEN ... (Hölderlin). In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 88-92, hier S. 92.

³⁷⁷ Heiner Müller: Mauser, a. a. O., S. 69.

Im Zusammenhang mit dem ästhetisch-theatralen Positionswechsel Müllers in den siebziger Jahren weist Norbert Otto Eke darauf hin, dass Heiner Müller „aus dem Gefühl der Echolosigkeit seiner künstlerischen Arbeit und der Erfahrung der Verlangsamung von Geschichte heraus das bloß Utopische (...) dieser Weiterentwicklung des Theaters (der Gesellschaft) betont“³⁷⁸ hat. Ähnlich wie Eke äußert sich Uwe Wittstock dahingehend, dass der Geschichtsprozess aus Müllers Sicht zu unübersichtlich, zu unvernünftig auf der Stelle tritt.³⁷⁹ Dies führe zu einem Rückzug des Autors, d.h. zu kritischer Selbstreflexion über die Rolle als Autor in der gesellschaftlichen Gesamtentwicklung.

Darüber hinaus fällt die zeitliche Nähe zu einem einschneidenden kulturpolitischen Ereignis der DDR-Geschichte, der Ausbürgerung Wolf Biermanns am 16. November 1976, auf. In mehrfacher Hinsicht sind diese Enttäuschungen symptomatisch für die künstlerische Arbeit Müllers in den siebziger Jahren. Aus dieser Perspektive Müllers wird die geschichtliche Situation der Gegenwart von der Art und Weise des Lehrstücks, dessen Theorie Brecht in den zwanziger Jahren entwickelte,³⁸⁰ nicht mehr beeinflusst. Letztlich dehnt Heiner Müller seine Kritik an Brecht auf den von ihm als theoretisches Formprinzip eingeschätzten Lehrstücktypus aus.

Unter diesem Aspekt liest Heiner Müller den Verlauf der Gegenwartsgeschichte als eine Art barbarische Gestaltung, wie er in

³⁷⁸ Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 63. „Eine andere Seite von dem, was Sie vorhin sagten, mit der Verlangsamung von Geschichtsbewegung, ist ja, daß sie andererseits viel schneller wird. Für den Einzelnen wird sie langsamer, in Europa, für uns vielleicht, subjektiv. Nur objektiv wird sie ja immer schneller, und es ist immer weniger Zeit, einzugreifen, etwas zu verändern.“ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 19.

³⁷⁹ Vgl. Uwe Wittstock: Nachwort. In: Ders. (Hrsg.): Heiner Müller. Revolutionsstücke. Stuttgart 1988. S. 119-146, hier S. 143.

³⁸⁰ Zum Ziel des Brechtschen Lehrstücks: Theater dient dem Publikum nicht als passiv rezipierbarer und harmlos-vergnüglicher Genuss, sondern fungiert in erster Linie zur lehrenden Selbstverständigung der Schauspieler und Autoren der Stücke. Gegen die rationalen Verschlussfiguren der sozialistischen Regelpoetik mit ihrer pädagogischen Vereinnahmung der Kunst führt Heiner Müller die irritierenden Gestaltungsformen der Moderne ins Feld: als Sprengsätze eingerasteter Wirklichkeitsbilder, die Teile der Wirklichkeit ausblenden und den Zuschauer als passiven Adressaten definieren. Zwar schlug Brecht keine fertigen Lösungen vor und übergab dem Zuschauer bzw. dem Schauspieler der didaktischen Stücke die Aufgabe, die „Lektion“ der Fabel aus seiner eigenen Erfahrung herauszuziehen. Doch gab er Hinweise, legte Handlungen nahe, um die Widersprüche zu überwinden. Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 48; vgl. auch Jean-Louis Besson: Hellsicht und Undurchsichtigkeit im Werke Heiner Müllers. In: Theo Buck / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Frankfurt a.M. 1995. S. 117-130, hier S. 120f.

einem Brief schreibt; „der Humanismus kommt nur noch als Terrorismus vor, der Molotow-Cocktail ist das letzte bürgerliche Bildungserlebnis“. Das hat zur Folge: „Was bleibt: einsame Texte, die auf Geschichte warten.“³⁸¹

In verschiedenen Interviews kritisiert er heftig die gegenwärtige Funktionslosigkeit des Brechtschen Lehrstückmodells, die er mit seiner grundlegenden gesellschaftsgeschichtlichen und kulturpolitischen Enttäuschungserfahrung in Zusammenhang bringt. Er hebt die dringende Notwendigkeit neuer Formen hervor, die Produktion künstlerischer Reflexionen sein müssten.

Im Januar 1977 schrieb Heiner Müller einen Brief an den Literaturwissenschaftler Reiner Steinweg über die „Verabschiedung des Lehrstückes“:

„(...) mir fällt zum Lehrstück nicht mehr ein. (...) Ich kenne 1977 meinen Adressaten weniger als damals; Stücke werden, heute mehr als 1957 (die Entstehungszeit von 'Der Lohndrucker'), für das Theater geschrieben statt für ein Publikum. (...) ich denke, daß wir uns vom Lehrstück bis zum nächsten Erdbeben verabschieden müssen. Die christliche Endzeit der Maßnahme ist abgelaufen (...).“³⁸²

Mit der „Verabschiedung des Lehrstücks“³⁸³ artikuliert Heiner Müller den endgültigen Bruch mit einer an Brechts utopischem Theatermodell ideell orientierten Dramen- bzw. Theaterpraxis. Heiner Müllers Theater-Kunst, deren entscheidende strukturelle Innovation sich in den siebziger Jahren vollzog, kündigt hier „den Auftakt zu einer neuen »metadramatischen« Dramaturgie“³⁸⁴ an.

Heiner Müller hat diese operative Strategie des Theaters, wie er es in dem Brief an Steinweg von der „Verabschiedung des Lehrstücks“ ausdrückt, auf der einen Seite wegen des Verlustes des

³⁸¹ Beide Zitate. Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 85.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Hans-Thies Lehmann verweigert in seinem Aufsatz auf den Einfluss der Theorien französischer Poststrukturalisten, die Heiner Müller dazu veranlassten ab Mitte der siebziger Jahre vom Brechtschen Lehrstückmodell in seinen Theatertexten Abstand zu nehmen. Hans-Thies Lehmann: Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik. Heiner Müller. H. 73. München 1982. S. 71-81.

³⁸⁴ Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 45.

Publikums, auf der anderen Seite wegen der Stagnation des gesellschaftlichen Reformprozesses entwickelt. Als Konsequenz wird sich notwendigerweise ein Funktionswandel der Institution Theater sowie ein Statuswechsel von dramatischen Texten einstellen. Angesichts des Prozesses der zunehmenden technischen Entwicklung der Zivilisation ergibt sich ein Verlust an sozialistischer Utopie. In dieser Hinsicht ist die Theaterkonzeption Müllers als Strategie der Desillusionierung zu charakterisieren. Auf Grund der veränderten politischen und kulturellen Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft tritt die Zivilisationskritik an die Stelle der Sozialismuskritik.³⁸⁵

Heiner Müller konstatiert, dass bei Brecht „das Netz seiner (Brechts) Dramaturgie zu weitmaschig für die Mikrostruktur der neuen Probleme [war]“³⁸⁶. Heiner Müller strebt eine genauere Realitätserfassung an, die tiefer reicht. Diese ist wegen der „Mikrostruktur“ der Wirklichkeit letztlich zwangsläufig fragmentarisiert.

In der geschichtsphilosophischen Verzweiflung muss der Autor „etwas für Dritte Brauchbares“³⁸⁷ als neue Verfahrensweisen des Theaters suchen. In dieser Situation erscheint Heiner Müllers Selbstreflexion als treffende Beschreibung:

„Und das löchrige Gedächtnis, die brüchige Weisheit der Massen, vom Vergessen gleich bedroht. Auf einem Gelände, in dem die LEHRE so tief vergraben und das außerdem vermint ist, muß man gelegentlich den Kopf in den Sand (Schlamm Stein) stecken, um weiterzusehen. Die Maulwürfe oder der konstruktive Defaitismus.“³⁸⁸

Solange die Geschichte „vom Vergessen bedroht“ werde und ihre Wahrheit „so tief vergraben“ sei, beinhalte sie das Erbe der Vergangenheit wie eine Mine, eine Gefahr. Demzufolge müssten die Intellektuellen verpflichtet werden, die LEHRE aus dem Gelände des Vergessens hervorzuholen und die Mine des gesellschaftlichen Erbes

³⁸⁵ Vgl. Wilfried Grauert: a. a. O., S. 266.

³⁸⁶ Heiner Müller: Fatzer ± Keuner, a. a. O., S. 146.

³⁸⁷ Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks, a. a. O., S. 85.

³⁸⁸ Ebd.

zu eliminieren und, da sie in besonderem Maße soziale Verantwortung trügen, dazu beitragen, dass die Gesellschaft sich mit der Verzweiflung produktiv auseinandersetzt. Sie hätten, ihre Sonderstellung zum Vorteil für die Gesellschaft zu nutzen:

„Privilegien müssen bezahlt werden: zu den Arbeiten der Intelligenz gehört ihre Selbstkritik.“³⁸⁹

Müller kann - angesichts der Verhältnisse in der DDR (Ende der 70er Jahre) - seinen „konstruktiven Defaitismus“ als produktive Verweigerung verstehen. Textproduktion und ‘Maulwurfsarbeit’ werden zu synonymen.³⁹⁰

Nach Wieghaus wird Kunst zur Seele des verzweifelten Subjekts, aus deren Tiefen sich der ebenso verzweifelte Künstler - Heiner Müller - „Energien und Impulse für deren Umwälzung, aber auch Aufschlüsse über die Ursache ihrer Apathie und Erstarrung“³⁹¹ erhofft.

Von daher lässt sich Müllers These vom „konstruktiven Defaitismus“ erklären. „Wirkungsästhetisch ist dies aber eine 'aktive Form' der Hoffnungslosigkeit. Denn der einzige Ausweg, der dem Autor angesichts der Versteinerungen und Stauungen in der Geschichte bleibt, besteht darin, die eigenen Bewusstseinsstadien zu veröffentlichen, damit die Gesellschaft eine Debatte darüber beginnt und auf diese Weise Lösungen gefunden werden.“³⁹²

Diese Formel vom „konstruktiven Defaitismus“, die für Müller nicht als ein Anzeichen passiver Resignation, sondern als eine neue Stufe kritischer Selbstreflexion gekennzeichnet ist, stellt sich für ihn als geistiger Antrieb in Bezug auf sein Theater in den siebziger Jahren dar und bringt das Programm einer Schriftpraxis zum Ausdruck. Diese Programmformel hat zwei Merkmale:

³⁸⁹ Heiner Müller: UND VIELES WIE AUF DEN SCHULTERN EINE LAST VON SCHEITERN IST ZU BEHALTEN..., a. a. O., S. 91.

³⁹⁰ Vgl. Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks, a. a. O., S. 85.

³⁹¹ Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat, a. a. O., S. 212f.

³⁹² Vgl. Rüdiger Mangel / Georg Wieghaus: Abgrenzung und Teilhabe. Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozeß der DDR. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik. H. 73. München 1982. S. 32-44, hier S. 38f.

Auf der einen Seite beinhaltet sie Subversion und Ideologiezertrümmerung. In einem Gespräch stellt Heiner Müller im Hinblick auf die Produktion von Kunst fest; „(...) das hat wirklich mehr mit der Zerstörung von Ideologie als mit ihrer Produktion zu tun.“³⁹³ Auf der anderen Seite schließt er eine nicht nur die Verbindlichkeiten der tradierten ästhetischen Klassifikations- und Ordnungssysteme unterlaufende Schreibpraxis ein, die auf die Zerstörung der ästhetischen Norm als Bedingung zur Schaffung einer neuen Syntax des Theaters in einer veränderten Gesellschaft gerichtet ist.³⁹⁴

Das ist das Ziel der auf dem „konstruktiven Defaitismus“ als geistigem und künstlerischem Antrieb basierenden Theaterstücke Müllers.

Wie gesagt, möchte Heiner Müller den Widerspruch zwischen Bühne und Zuschauerraum, der ihm im Brechtschen Lehrstück verlorengegangen zu sein scheint, durch Provokation und Wachrütteln seines Publikums wieder herstellen. Anders als Brecht suggeriert Heiner Müller keine Lösung und belässt die Gegensätze in ihrer Spannung. In Müllers Produktionsweise ist der Widerspruch in seiner spezifischen Funktion nichts anderes als „Motor der gesellschaftlichen Entwicklung“³⁹⁵. Konfrontation, Widerspruch, Differenz, die Zuspitzung offener Probleme, und nicht das Anbieten fertiger Lösungen, versteht er, wie wir sahen, als Ausgangspunkt seiner schriftstellerischen Produktion.³⁹⁶

In einem Gespräch mit Sylvère Lotringer hat Heiner Müller die Folgen der Zielstellung für seine theatrale Methode kategorisch dargelegt:

„Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewußtsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen

³⁹³ Heiner Müller: Ich weiß nicht, was Avantgarde ist. *Gespräch mit Eva Brenner* (1987). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, a. a. O., S. 94-104, hier S. 102.

³⁹⁴ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 24.

³⁹⁵ Bernhard Greiner: *Von der Allegorie zur Idylle: Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR*. Heidelberg 1974. S. 91.

³⁹⁶ Vgl. Thomas Eckardt: a. a. O., S. 94f.

interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte.“³⁹⁷

Für Heiner Müller besteht die Funktion des Theaters darin, die Gesellschaft an ihre Grenze zu zwingen und ihre Illusionen zu zerstören:

„Ich habe doch zunächst ganz primitiv das Bedürfnis, Illusionen zu zerstören. Ich habe einen großen Spaß davon, Illusionen zu zerstören. Vielleicht, weil sie bei mir sehr früh zerstört worden sind. Und nun will ich diesen Effekt bei anderen auch erleben.“³⁹⁸

Heiner Müller macht das Theater für das Publikum zur Schocksituation, um diesem die Erfahrung von der Substanz der Geschichte der Verzweiflung zu ermöglichen. Er verwendet den 'Schock' als zentrales Element der Wirkungsästhetik. Unter dem Motto „Das Kriterium für Kunst ist der Schock“³⁹⁹, wird Müllers Theaterästhetik als innovative Bewegung bestimmt, wie Theodor W. Adorno in seiner »*Ästhetische[n] Theorie*« postuliert: „Künstlerisch zu erreichen sind die Menschen überhaupt nur noch durch den Schock, (...)“⁴⁰⁰. In diesem Sinne können Heiner Müllers Theatertexte als „Aufforderungen zum Erschrecken“⁴⁰¹ verstanden werden. Heiner Müller hebt in einem Gespräch mit Werner Heinitz die 'kollektive' Produktivität durch einen Schrecken als wirkungsästhetische Strategie hervor:

„(...) Es hat noch nie eine größere Gruppe von Menschen etwas gelernt ohne Erschrecken, ohne Schock.“⁴⁰²

Mit der Zerstörung durch die Kombination assoziativ erzeugter Textstrukturen betreibt Müller den Effekt des 'Schocks'. 'Schock'

³⁹⁷ Heiner Müller: Mauern. *Gespräch mit Sylvère Lotringer*, a. a. O., S. 65.

³⁹⁸ Heiner Müller: Das Wiederfinden der Biographien nach dem Faschismus. *Gespräch mit Matthias Langhoff und anderen* (1977). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 9-21, hier S. 13f.

³⁹⁹ Heiner Müller: BIBLIOGRAPHIE. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 178-201, hier S. 184.

⁴⁰⁰ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 1998. S. 476; vgl. auch Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a.M. 1981. S. 224. „(...) ohnehin ist der Schock vielleicht die einzige Möglichkeit, durch Sprache heute den Menschen zu erreichen.“

⁴⁰¹ Heiner Müller: *Aufforderung zum Erschrecken*. In: Ders.: *Rotwelsch*, a. a. O., S. 161-163, hier S. 163.

⁴⁰² Heiner Müller: *Man muß nach der Methode fragen*. *Gespräch mit Werner Heinitz* (1983). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 26-32, hier S. 32.

wird für Müller als Voraussetzung für Erkenntnis und Lernen wirksam, indem er bezüglich der Erinnerungsbilder die geistige und emotionale Konstitution des Zuschauers in ihren Grundfesten erschüttert. Heiner Müller hat diese provokative Wirkung von Theater, die festgefügte Gedankengebäude des Lesers bzw. Publikums aufbricht und neue Erkenntnis schafft, als „Pädagogik durch Schrecken“⁴⁰³ bzw. als „Lernen durch Schrecken“⁴⁰⁴ bezeichnet. Indem Heiner Müller erstarrte Gedankengebäude durch die Erfahrung des Schreckens zerstört, wird die schockartige Reaktion des Publikums für ihn als die produktive Funktion im Zusammenhang mit der Wirkungsstrategie verstehbar.

„Ich habe noch nie so schockiertes Publikum gesehen. Und es war ein relativ normales Publikum, auch viele Arbeiter darunter und Funktionäre. Das war ein Angriff plötzlich; das tut man nicht. (...)“⁴⁰⁵

In Müllers Texten beeinflussen die Elemente des Schreckens in starkem Maße die psychische Disposition des Lesers/Zuschauers, und sie dienen dazu, das Assoziationsfeld des Zuschauers auszuweiten.

Ähnlich wie in der „Chockrezeption“ von Walter Benjamin⁴⁰⁶ auf der Grundlage der psychoanalytischen Theorien Sigmund Freuds wird in Müllers wirkungsästhetischen Vorstellungen im Hinblick auf die Schockdramaturgie Angst bzw. Furcht für Schreckerfahrungen furchtbar gemacht. Hinsichtlich der Wirkung des Schreckens stellt Heiner Müller fest: „Ich meine Schrecken als etwas Positives.“⁴⁰⁷

⁴⁰³ Heiner Müller: Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren. *Kolloquium in der Volksbühne Berlin/DDR* (1981). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 22-25, hier. 23.

⁴⁰⁴ Heiner Müller: Man muß nach der Methode fragen, a. a. O., S. 31.

⁴⁰⁵ *Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller.* In: Reinhold Grimm / Jost Hermand: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, Bd. VI. Frankfurt a.M. 1976. S. 48-64, hier S. 58.

⁴⁰⁶ Vgl. Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Walter Benjamin Gesammelte Schriften. I.2.* Frankfurt a.M. 1974. S. 607-653, hier S. 615. Bei Benjamin lassen Chocks den Reizschutz des Bewusstseins unterlaufen und hinterlassen Dauerspuren im Gedächtnis: „Je größer der Anteil des Chockmoments an den einzelnen Eindrücken ist, je unablässiger das Bewußtsein im Interesse des Reizschutzes auf dem Plan sein muß, je größer der Erfolg ist, mit dem es operiert, desto weniger gehen sie in die Erfahrung ein.“

⁴⁰⁷ Heiner Müller: Man muß nach der Methode fragen, a. a. O., S. 31. In einem anderen Gespräch definiert Heiner Müller die Funktion von Angst in seiner Theaterarbeit in Bezug auf die Wirkungsstrategie: „Die Angst ist ja etwas ungeheuer Pädagogisches. Ohne Angst gäbe es keinen Fortschritt, ohne Angst gäbe es keine Kultur, Und das bleibt auch so bei aller Inflation der Angst, die durch die Medien jetzt produziert wird. Die Angst produziert auch Kreativität. Sie ist konstruktiv.“

Die Konfrontation mit der Art des Schreckens führt zu einer gedanklichen Dynamik. Nach Horst Domdey fungiert der 'Schock' für Heiner Müller als „Energiespender“, und der Schrecken ist eine Art „Kraftwerk“⁴⁰⁸. Müllers Hauptziel ist es, den ‚Schock‘ als Wirkungsfaktor in seine Stücke zu integrieren:

„Es geht grundsätzlich darum, das Furchtzentrum einer Geschichte zu finden, einer Situation und der Figuren, und dem Publikum das auch zu vermitteln als Furchtzentrum. Nur wenn es ein Furchtzentrum ist, kann es ein Kraftzentrum werden. Aber wenn man das Furchtzentrum verschleiert oder zudeckt, kommt man auch nicht an die Energie heran, die daraus zu beziehen ist. Überwindung von Furcht durch Konfrontation mit Furcht.“⁴⁰⁹

Die Texte Heiner Müllers suchen die soziale Wirkung, die in einem engen Zusammenhang mit der produktiven Störung steht. In diesem Sinne lassen sich hauptsächlich die Erfahrung des Schreckens und des emotional angreifenden Schocks als Mobilisierung des erstarrten Erkenntnisvermögens, d.h. als Vorbereitungsstufe für künftige Veränderungen verstehen. Andreas Keller fasst in Bezug auf die Wirkung des Phänomens 'Schock' zusammen:

„Die schockierenden Elemente des Dramas setzen den Zuschauer unter psychischen Druck, bedrängen ihn so sehr, daß er zu einer Reaktion förmlich gezwungen ist. Selbst wenn seine Empörung sich gegen das Kunstwerk selbst richtet und er unter Protest den Theatersaal verläßt, hat sich unterhalb der Schwelle seines Bewusstseins eine neue, irritierende Erfahrung in sein Gedächtnis eingebrannt. Müller rechnet damit, dass sich trotz der vehementen Abwehrreaktionen (zumindest eines Teils der

Angst zwingt zu Lösungen. Wenn man die Angst verdrängt, dann verzögert man den Widerstand gegen das, was Angst macht.“ Heiner Müller: *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. Ein Gespräch mit Uwe Wittstock über konstruktive Angst und das defätistische Gerede vom Untergang sowie über die Arbeit des Schriftstellers im Atomzeitalter* (1986). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 176-181, hier S. 179.

⁴⁰⁸ Vgl. Horst Domdey: 'Historisches Subjekt' bei Heiner Müller. Müllers Bühnen-Preisrede „Die Wunde Woyzeck“. In: Paul Gerhard Klusmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): *Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller*. Bonn 1990. S. 93-114, hier S. 96f.

⁴⁰⁹ Heiner Müller: *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* (1986). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 50-70, hier S. 56.

Zuschauer) Veränderungen ergeben, die sich auf die Lebenspraxis der Rezipienten auswirken.“⁴¹⁰

Schließlich bewirken der Schrecken und die Furcht als Vorboten künftiger Veränderungen die grundsätzliche Bereitschaft, sich auf Neues einzulassen.⁴¹¹ Die Form dieses Schreckens trägt dazu bei, überlieferte Denkschablonen zu destrukturieren und die Grenze zu überschreiten.

Der Autor Heiner Müller zielt auf die Bühne/Kunst als Fantasieraum, der „Freiräume für Fantasie“ erzeugt und zu einem „potentiellen Kriegsschauplatz“ gegen vorgefabrizierte Klischees und Standards der modernen Massenmedien wird.⁴¹²

Angst und Schrecken sollten „geradezu körperlich spürbar“ sein. Heiner Müllers vielzitierte wirkungsästhetische Formel lautet: „DIE ERSTE GESTALT DER HOFFNUNG IST DIE FURCHT DIE ERSTE ERSCHEINUNG DES NEUEN DER SCHRECKEN.“⁴¹³

Darüber hinaus ist es für Heiner Müller gerade die Lust an der Katastrophe, die den eigentlichen Spaß am Schreiben ausmacht.⁴¹⁴ Vor allem bedeutet Zerstörung, wie erwähnt, für ihn paradoxerweise das Schaffen „neuer Möglichkeiten“⁴¹⁵. Die Zerstörung stellt sich dabei als Voraussetzung neuen Produzierens dar. Heiner Müllers Texte fordern zu produktivem Widerspruch heraus. Im Zusammenhang mit der katastrophenhaften und konfliktreichen Welt heißt es bei Heiner Müller: „Ich finde es langweilig, sich ständig auf eine mögliche Welt zu fixieren.“⁴¹⁶

⁴¹⁰ Andreas Keller: a. a. O., S. 100f. Bemerkenswert ist, dass Müllers Auffassung von Angst und Furcht als wirkungsästhetisches Moment im Theater nichts mit einer allgemeinen apokalyptischen Weltuntergangsstimmung und -propaganda zu tun hat. Vgl. Heiner Müller: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden, a. a. O., S. 176.

⁴¹¹ Vgl. Andreas Keller: a. a. O., S. 65.

⁴¹² Vgl. Florian Vaßen: Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik H. 73. München 1982. S. 45-57, hier S. 55.

⁴¹³ Heiner Müller: Mauser, a. a. O., S. 68f.

⁴¹⁴ Vgl. Heiner Müller: Schreiben aus Lust an der Katastrophe. *Gespräch mit Horst Laube*. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 179-185, hier S. 179 und 181.

⁴¹⁵ Zitat nach Thomas Eckardt. S. 87. In einem Gespräch mit Alexander Kluge formuliert Heiner Müller: „Wenn du nichts zerstörst, kannst du nichts produzieren.“ „Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. (...) Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.“ Heiner Müller: Mauern. *Gespräch mit Sylvère Lotringer*, a. a. O., S. 81.

⁴¹⁶ Heiner Müller: Schreiben aus Lust an der Katastrophe. *Gespräch mit Horst Laube*, a. a. O., S. 181f.

1.3 Die Dramaturgie der „Überschwemmung“

In Müllers Texten steht die radikale Modifikation der habitualisierten Wahrnehmung seit den siebziger Jahren im Mittelpunkt. Heiner Müller intendiert, eine Verschmelzung zwischen Bühnengeschehen und dem kulturellen wie auch individuellen Vorwissen des Zuschauers zu einem Bewusstseinsobjekt zu realisieren.⁴¹⁷

Der Zuschauer soll keine Konsumentenhaltung einnehmen, vielmehr soll er in den Müllerschen Theatertexten als produktiver Adressat fungieren. Erst aus der Erlangung von Erkenntnissen, die Heiner Müller durch die Provokation ideologischer, politischer und gesellschaftlicher Normen heraufzubeschwören sucht, wandelt sich das passiv rezipierende Publikum in einen aktiven Theateradressaten. Wie bereits aufgezeigt wurde, soll das Theater zur Ermöglichung eines produktiven Disputs mit dem Publikum die Situation des Widerspruchs und des Konflikts in verschiedener Weise deutlich machen. Dieser Versuch wird auf der Basis der Wirkungsästhetik unternommen. Im Gegensatz zu den Intentionen der sogenannten Brechtschen Parabeldramatik wird in vielen Theatertexten Heiner Müllers eine aktuelle Wirkungsabsicht verfolgt.⁴¹⁸ Von Seiten der Wirkungsstrategie steht die Erfahrung der Selbstreflexion durch das Theater bei Müller im Mittelpunkt.

Heiner Müller beabsichtigt, den Leser/Zuschauer durch den Einsatz aller verfügbaren Theatermittel unmittelbar in den dramatischen Vorgang hineinzureißen. Außerdem versetzt er ihn in „einen Wahl- und Entscheidungszwang“, „der auch ihn selbst zur Disposition stellt und verwandlungsfähig macht“⁴¹⁹. Demzufolge werden die Zuschauer mit möglichst vielen Problemkonstellationen gleichzeitig konfrontiert. Heiner Müller geht davon aus, „daß sie

⁴¹⁷ Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 261.

⁴¹⁸ Brecht wollte den Zuschauer von der Darstellung auf der Bühne distanzieren, um ihm den rationalen Nachvollzug des Spielgeschehens zu ermöglichen.

⁴¹⁹ Beide Zitate. Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 57.

nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen“⁴²⁰. Müllers „Überschwemmungstechnik“ überfordert den Zuschauer willentlich, um den linearen Rezeptionsfluss zu durchkreuzen, einen von den herrschenden tradierten Kommunikationsformen abweichenden Erfahrungsspielraum für den Rezipienten zu kreieren.

Zwar zielt Heiner Müller auf den Impuls der Erkenntnis durch den übersteigerten Einsatz verschiedener theatraler Zeichen ab, aber dies bewirkt weniger eine Erkenntnissteigerung der Zuschauer als vielmehr deren Verwirrung. In diesem Sinne führt Müllers Theatertext, so Carlotta von Maltzan in ihrer Untersuchung, in Bezug auf die Wirkungsstrategie den Rezipienten immer „in eine Dialektik von Erkenntnis und Nicht-Erkentnis“⁴²¹.

Nach Joachim Fiebach kann die Wahrnehmungsintention durch die „Überschwemmungstechnik“ verfälscht werden, weil sie das Verhältnis der Bedeutungen demontiert; die „Überschwemmung“ mit Bildern und Zeichen, mit Bedeutungen und Anspielungen womöglich zur Überfülle werde die Wahrnehmung abstumpfe und den Sinn verdunkele, statt beide zu schärfen, die, statt wach zu machen, zuletzt in Langweile ermüde.⁴²² Zu einer ähnlichen Kritik kommt Uwe Wittstock; „Doch sein 'Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen,' jene dramatischen Überschwemmungen (...) überfordern eher, als daß sie aufstörn, ihr gleißendes Licht blendet eher, als daß es erhellt. So geraten die Stücke Heiner Müllers zusehends in die Gefahr, ihrem Publikum nicht nur voran-, sondern auch davonzueilen.“⁴²³ Trotzdem nimmt Heiner Müller diese Konsequenz in Kauf. Ihm genügt die Überzeugung, dass die beabsichtigte „Überschwemmung“ notwendig auf die Wirkung der aktiven Wahrnehmung bezogen ist, weil der

⁴²⁰ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert* (1975). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 14-30, hier S. 20.

⁴²¹ Carlotta von Maltzan: a. a. O., S. 46.

⁴²² Vgl. Joachim Fiebach: Nachwort. In: Heiner Müller: *Die Schlacht, Traktor, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. Berlin/DDR 1977. S. 112-138, hier S. 134.

⁴²³ Uwe Wittstock: Das Dilemma des Dramatikers Heiner Müller. Aus Anlaß neuer Ausgaben einiger seiner Theaterstücke. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 7. Dezember 1982, Nr. 283. S.L.4. In Müllers Texten ist diese fast hermetische Vielfalt ein Angriff auf das Publikum, gleichzeitig bieten sich diese Texte auch der Rezeption nicht mehr zu einer gedanklich zu interpretierenden Verdopplung an. Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, a. a. O., S. 19.

Einsatz verschiedener Zeichen in der Theaterpraxis die Neugier und die Spannung der Rezipienten hervorruft. Heiner Müller postuliert die Technik der „Überschwemmung“ als Voraussetzung seiner grundlegenden Theaterarbeit in folgender Äußerung:

„Ich habe, wenn ich schreibe, immer das Bedürfnis, den Leuten so viel aufzupacken, daß sie gar nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen, und ich glaube, das ist auch die einzige Möglichkeit. Die Frage ist, wie man das im Theater erreicht. Daß nicht, was noch für Brecht ein Gesetz war, eins nach dem anderen gebracht wird. Man muß jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so daß die Leute in einen Wahlzwang kommen. D.h., sie können vielleicht gar nicht mehr wählen, aber sie müssen schnell entscheiden, was sie sich zuerst aufpacken wollen. Und es geht einfach nicht mehr so, daß man ihnen eine Information gibt und sagt, jetzt gibt es aber auch noch das. Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmung. (...) Man muß immer eins in das andere reinziehen, damit beides zur Wirkung kommt.“⁴²⁴

Diese dramaturgische Technik lässt dem Publikum kaum noch Zeit, alle optischen und akustischen Reize gesondert aufzunehmen und zu verarbeiten. Indem der Zuschauer hier mit der „Überschwemmungsdramaturgie“, die seine Unterhaltungs- und Harmonieinteressen unterläuft, konfrontiert wird, ist er gezwungen, aus dem Überangebot eine Auswahl zu treffen und mögliche Sinnzusammenhänge aktiv zu erschließen.⁴²⁵ Es entspricht Heiner Müllers Absicht, die Imaginationsfähigkeit des Zuschauers zu stimulieren.

Dabei zieht Heiner Müller die Erfahrung durch das Theater, d.h. die des Konflikts und des Widerspruchs vor dem Hintergrund der Wirklichkeit und der Geschichte in Betracht. Die Erfahrung ist als Lernprozess zu sehen, in dem die Selbstreflexion von der Gegenwart entfaltet wird. Die Erfahrung wird wichtiger als das Verstehen.

⁴²⁴ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 20.

⁴²⁵ Vgl. Andreas Keller: a. a. O., S. 71.

„Um Verstehen gehts ja gar nicht. Es geht ja darum, daß man was erfährt, oder was erlebt. Und hinterher versteht man vielleicht was.“⁴²⁶

Hinsichtlich der radikalen Negation von 'Interpretation' bei Michel Foucault⁴²⁷ kann dieser Hinweis auf der Rezeptionsebene als die Möglichkeit verschiedener Erfahrungen, allerdings nicht nach dem Vorbild eines göttlichen Wortes, sondern auf der Grundlage der Pluralität von irreduziblen Aussagesystemen betrachtet werden. Das traditionelle Projekt der Sinnstiftung durch 'Interpretation' ist in der poststrukturalistischen Theorie nicht mehr von Bedeutung. Den Erkenntnissen über die neue Textlektüre wird insbesondere mittels der (poetischen) Sprache entsprochen.

Gerda Poschmann ist zuzustimmen, wenn sie zu den Schwierigkeiten bei der Rezeption Müllers schreibt:

„Anders als bei der traditionellen hermeneutischen Interpretation von Dramen kann (...) als Ziel der dramaturgischen Analyse nicht selbstverständlich das Verstehen des Theatertextes vorausgesetzt werden.“⁴²⁸

Durch die Anhäufung radikaler komplizierter Bildstrukturen verfolgt Müller den Zweck, die Rezipienten in den Raum vielfältiger Erfahrungen zu führen. Eine Funktion des Spiels wird - so in der Anmerkung zu »MAUSER« - als „Training der (individuellen) Fähigkeit, Erfahrung zu machen“⁴²⁹, beschrieben. Indem Müllers Technik der „Überschwemmung“ die gewohnte Ordnung der Dinge gehörig durcheinanderbringt, um andere Sehweisen zu erproben, verlangt er schließlich dem Leser/Zuschauer die Bereitschaft ab, eine Vernetzung der einzelnen Textschichten zu erzielen.

Auf der Seite der Wirkungskonzeption spielt die Erfahrung nach der Aufführung für die (Selbst-)Reflexion in dem dynamischen Prozess von Wahrnehmung und Sinnproduktion permanent eine

⁴²⁶ Heiner Müller: Ich glaube an Whisky. *Rundfunkinterview (Text-Musik-Montage) Regie / Gestaltung: Robert Waichinger / Doris Glaser* (1989). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 163-174, hier S. 170.

⁴²⁷ Vgl. Clemens Kammler: *Historische Diskursanalyse*, a. a. O., S. 32f.

⁴²⁸ Gerda Poschmann: a. a. O., S. 291.

⁴²⁹ Heiner Müller: *Mausier*, a. a. O., S. 69.

wichtige Rolle. Für Heiner Müller sind die auf der Bühne zu verhandelnden Fragen als „eine Bewegung, (...) für die ich keine Antworten parat habe“⁴³⁰, zu verstehen. Heiner Müller überlässt die Antwort dem Rezipienten. Auf die Frage nach der Funktion des Theaters im Gegensatz zu anderen Institutionen hat Heiner Müller in einem Interview programmatisch geantwortet, Theater müsse „Fragen behandeln und Fragen aufwerfen, die in der Presse nicht gestellt und beantwortet werden. (...) Wenn das Theater nicht andere Fragen stellt, dann hat es keine soziale Funktion oder politische Funktion“⁴³¹.

Es scheint, dass die Überflut der Zeichen in Müllers Texten nicht der Konstruktion von Bedeutung, sondern ihrer Destruktion dient. Einzelne Elemente dienen der Zerstörung von Zusammenhang. Teichmann bezeichnet diesen Vorgang als „eine dissozierende Montage“⁴³². Heiner Müller merkt diesbezüglich an; Schreiben sei „absolut verantwortungslos“ und ob die Leute etwas begriffen, interessiere ihn zunächst gar nicht, wie seine Texte auch unauflösbare Verrätselungen seien.

Entgegen der konventionalisierten Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat findet sich in Müllers Texten ein komplexes Beziehungsgeflecht zwischen verschiedenen Signifikanten. Vor allem erscheint der Text für ihn als nicht auf eine Bedeutung festlegbar, sondern, so Derrida, als ständiges Spiel von (Sinn-)Verschiebung.

Wie bereits gezeigt wurde, versucht Heiner Müller mit Hilfe der Methode der Intertextualität, die allgemein auf die literarische Zitierpraxis verweist⁴³³ (Vgl. Kap IV. 1.4 und V. 1 zu Intertextualität), die Technik der „Überschwemmung“ als Wirkungsfaktor seiner Theaterstücke zu erhalten. So wie die Vernetzung der Szenen und innerszenischen Bildsegmente immer wieder neue Assoziationsfelder produziert, soll mit Hilfe dieser

⁴³⁰ Heiner Müller: Schreiben aus Lust an der Katastrophe, a. a. O., S. 181.

⁴³¹ Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht, a. a. O., S. 114.

⁴³² Klaus Teichmann: Der verwundete Körper, a. a. O., S. 96.

⁴³³ Vgl. Johanna Bossinade: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2000. S. 95.

dramaturgischen Technik die Übertragung des Bedeutungsspektrums hervorgebracht werden.

Im Grunde bedeutet die Absage Müllers an das institutionalisierte Theater seit den siebziger Jahren, das als überkommenes Voraussetzungssystem theatraler und gesellschaftlicher Repräsentationstechniken ausgewiesen ist, Kritik an der etablierten metaphysischen abendländischen Kultur überhaupt. Demzufolge wird das tradierte Muster ästhetischer Kommunikation, das den gleichen Hierarchien wie die gesellschaftliche Interaktion gehorcht, wirkungsästhetisch modifiziert.⁴³⁴

Für Heiner Müller ist Theaterarbeit gewissermaßen „ein Vorgang, wie man als ein Magnet durch die Gegend geht und alles anzieht, was man gebrauchen kann“⁴³⁵.

Heiner Müller betreibt die Spaltung des Publikums, indem er verschiedene Assoziationen und Möglichkeiten hinsichtlich des Interesses und Bedürfnisses des Publikums durch die Technik der „Überschwemmung“ anbietet, und nicht etwa beschneidet.⁴³⁶ Vor allem wird hier die Wirkung des Textes durch Spaltung in Frage gestellt. Heiner Müller weist darauf hin, dass man Wirkung⁴³⁷ erzielt, „wenn man die Zuschauer an ihre eigene Situation erinnert, die

⁴³⁴ Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 156.

⁴³⁵ Heiner Müller: Heiner Müller, warum zünden Sie keine Kaufhäuser an? *Interview von Patrik Landolt und Willi Händler* (1988). In: Ders.: Gesammelte Irrtümer 2, a. a. O., S. 151-162, hier S. 161.

⁴³⁶ Heiner Müller hat seine Intention als Wirkungsstrategie beschrieben: „(...) es langweilig ist, wenn unten nur ein Publikum sitzt, das zustimmt. Und es bringt auch nichts ein, wenn unten nur ein Publikum sitzt, das ablehnt.“ Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 107-124, hier S. 110.

⁴³⁷ In verschiedenen Interviews unterscheidet Heiner Müller deutlich die „Differenz von Erfolg und Wirkung“. Während das Theater gemeinhin mehr Wert auf Erfolg statt auf Wirkung legt, hebt Heiner Müller die „Langzeitwirkung anstelle dieser kurzzeitigen Übereinstimmung“, die Erfolg heißt, hervor. 'Wirkung' erreiche man, im Gegensatz zu 'Erfolg', der Einverständnis voraussetze, nur durch Spaltung. Erfolg sei, wenn die Theaterbesucher sich bequem zurücklehnten und sich sagten, „jetzt haben wir etwas erfahren, jetzt wissen wir, was gemeint war, und es war schön“. Wirkung aber erziele den gegenteiligen Effekt: „Wenn sie nicht wissen, was los war. (...) Wenn sie nach Hause gehen, und wer war denn da, das habe ich nicht kapiert.“ Vgl. Heiner Müller: Gespräch mit Harun Farocki. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 132-139, hier S. 139; und Ders.: Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. *Ein Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Roßmann über Schauspielhäuser in Bochum und anderswo, über Kritiker, Öffentlichkeit und Erfolg, einen Satz von Susan Sontag sowie die Lohnsteuererklärung* (1982). In: Ders.: Gesammelte Irrtümer, a. a. O., S. 116-129, hier S. 125f; und Ders.: Ruth Berghaus und Heiner Müller im Gespräch. *Aufgezeichnet und unter Teilnahme von Sigrid Neef*. (1987). In: Ders.: Gesammelte Irrtümer 2, a. a. O., S. 71-93, hier S. 92.

gespalten ist, aufgesplittert in die verschiedensten Interessen“⁴³⁸. Heiner Müller beabsichtigt, einen Meinungsstreit im Publikum als produktiven Disput auszulösen, die Zuschauer aus ihrer Verharrung zu lösen und sie in offener Diskussion zu beteiligen.

Indem er weniger den 'Erfolg', sondern mehr die anhaltende 'Wirkung' durch das aktive, eingreifende Mitproduzieren und Mitspielen in den Vordergrund rückt, will er „einsame Texte, die auf Geschichte warten“⁴³⁹ produzieren. Für dieses Ziel spielt nach Müllers Ansicht eine große Rolle, dass „etwas Unauflösbares da (im Kunstwerk) sein [muss], bei aller analytischen Anstrengung“.⁴⁴⁰ Dem entspricht seine Verwirr- und Verstörungsstrategie.

„Ich glaube, es gibt beim Publikum einen Widerspruch zwischen Interesse und Bedürfnis. Was die Leute interessiert, ist das, was sie nicht brauchen, und das, was sie brauchen, interessiert sie nicht. Man muß wirklich Wege finden, das zu machen, was sie brauchen, obwohl sie sich dagegen wehren. Das, was sie eigentlich wollen im Theater, goutieren sie am wenigsten. Genauso, wie es im Theater eine Differenz gibt zwischen Erfolg und Wirkung. Das ist, glaube ich, ein Gesetz. Und wenn das kongruent wird, ist es ein Krisensymptom.“⁴⁴¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Zuschauer bei Müller die semantisch inkohärenten theatralen Zeichen zunächst in der intensiven Verdichtung von Information wahrnehmen muss und dazu ist seine Aktivität gefordert.

1.4 Das Problem des "Autorschaft" und "Intertextualität"

Die Frage der „Autorschaft“ betrifft die des Subjekts überhaupt, wobei die Intertextualität das stärkste Argument dieses grundsätzlichen Subjektzweifels ist, da die Berücksichtigung des

⁴³⁸ Heiner Müller: Ich scheiße auf die Ordnung der Welt, a. a. O., S. 126.

⁴³⁹ Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks, a. a. O., S. 85.

⁴⁴⁰ Heiner Müller: Am Anfang war..., a. a. O., S. 44.

⁴⁴¹ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 22.

intertextuellen Ursprungs der Kommunikation die „Autorschaft“ des Senders in Frage stellt.

Heiner Müller experimentiert mit unterschiedlichen Spielarten von Intertextualität, die nicht nur den Bezug zu anderen Kunst-Texten herstellen, sondern auch ganz massiv auf deren geschichtliche Entstehungskontexte und die Bedeutungen ihrer Textproduktion eingehen.⁴⁴²

Das Prinzip des Autors dient der Unterwerfung des Diskurses unter die Identität eines genialen Schöpfersubjektes. Im streng traditionellen Sinn wird der Autor wie selbstverständlich mit einer 'Gottheit' als Schöpfer und Genius identifiziert. Vor allem herrscht das Konzept „Autorschaft“ in der patriarchalischen Geschichte des Kanons. In der Literatur der Moderne gibt es keinen Autor mehr. Die heutige wissenschaftliche Untersuchung spricht vom „Tod“ oder „Verschwinden des Autors“, heutiges Schreiben bezeichnet sich als selbst-referentiell, vom Ausdruck des Subjekts befreit.

Hans-Thies Lehmann zufolge wurde im Poststrukturalismus „nicht zuletzt die Vorstellung vom Autor als der glänzenden Inkarnation des Subjekts problematisch“⁴⁴³. Die These vom „Tod des Autors“ tritt sich hier mit einer von Roland Barthes überlieferten Sentenz: „la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur“⁴⁴⁴. Sie gehört zu den spektakulärsten Provokationen und stellt ein wichtiges Merkmal des Poststrukturalismus dar. Roland Barthes' Konzept von „Autorschaft“ beruht darauf, dass das Werk nicht mehr Ausdruck einer schöpferischen Genialität des Autors ist. Die 'Gottheit' Autor muss in der Institution des Strukturalismus und der Postmoderne seinen Platz dem Konzept der identitäts- und körperlosen „écriture“, der Barthes' Konzept von „Autorschaft“ zu Grunde liegt, räumen. Nach Barthes beginnt 'Schreiben' erst damit, dass das traditionelle Bild des Autors zum Verschwinden gebracht wird. Es realisiert sich die „Enteignung des Urhebers“:

⁴⁴² Vgl. Joachim Fiebach: Insel der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Berlin 1990. S. 155.

⁴⁴³ Hans-Thies Lehmann: Raum - Zeit, a. a. O., S. 73f.

⁴⁴⁴ Roland Barthes: La mort de l'auteur. In: Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris 1984. S. 67. Im dramatischen Bereich muss der (neue) Rezipient sowohl mit dem Verschwinden des Dramatikers als auch des (traditionellen) Theaters schlechthin bezahlt werden.

„writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing.“⁴⁴⁵

'Schreiben' bedeutet hier lediglich den Akt der Verwendung sprachlicher Mittel. Danach lässt der Schreiber ('scripteur'), der ohne die prägende Kraft eines Ursprungs ein bloßes Startmoment im kommunikativen Ablauf bleibt,⁴⁴⁶ - anders als der Autor - ein neues Paradigma entstehen: „the scriptor no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions.“⁴⁴⁷

Infolge des „Todes des Autors“ muss nicht zuletzt das Verhältnis des Begriffspaares 'Werk' - 'Autor' neu bestimmt werden.⁴⁴⁸ Zwar entstand die Beziehung zwischen 'Autor' und 'Werk' in der metaphysischen Vertikale des Gegensatzes von Gott und Mensch, aber nach dem „Tod des Autors“ verändert sie sich zu einer Horizontalen. In diesem Sinne formuliert Michel Foucault wie folgt:

„Das Werk, das die Aufgabe hatte, unsterblich zu machen, hat das Recht erhalten, zu töten, seinen Autor umzubringen.“⁴⁴⁹

Nach dieser Ansicht erfolgt eine Umstellung von der Betrachtung realer schreibender Individuen zum diskursiven Konzept der „Autorfunktion“⁴⁵⁰. Hinsichtlich der These vom „Verschwinden

⁴⁴⁵ Ders.: The Death of the Author. In: Stephen Heath (Hrsg.): Image - Music - Text. Oxford 1977. S. 142-148, hier S. 142. Michel Foucault deutet in einem Vortrag mit dem Titel „Was ist ein Autor?“ das Schreiben als ein Regelspiel, das dem Autor nur noch eine Funktion, nicht mehr aber eine - mehr oder minder - wesentliche Urheberschaft zuweist. Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 1988. S. 7-31.

⁴⁴⁶ Peter Stocker: Theorie der intertextuellen Lektüre. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 41.

⁴⁴⁷ Roland Barthes: a. a. O., S. 147.

⁴⁴⁸ Das 'Werk' liegt innerhalb eines begrenzten Zeitraums, der mit der Schaffenszeit einer Person zusammenfällt. Der Begriff 'Werk' unterscheidet sich darin vom Begriff 'Text', daß man bei 'Werk' einen Autor mitdenkt. Vgl. Peter Stocker: a. a. O., S. 42f.

⁴⁴⁹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? a. a. O., S. 12.

⁴⁵⁰ Dieser diskurstheoretische Terminus stammt von Michel Foucault. In einem Vortrag über Autor und Autorfunktion führt Michel Foucault vier verschiedene Merkmale zur Beantwortung der Frage an: "Wie bestimmt sich in unserer Kultur ein Diskurs, der Träger der Funktion Autor ist?" 1. Texte als Eigentumsobjekte eines Autors, 2. Glaubwürdigkeits-Indiz, 3. Autor-Konstruktion; Ordnungsfunktion des Diskurses (des Textes), 4. der Autor als Einheit. Alle Funktionen sind an die Rechts- und Staatssysteme gebunden, verweisen nicht auf ein reales Individuum und sind aufzuschlüsseln in eine Vielzahl möglicher Funktionen, die den Begriff Autor erst konstituieren. Vgl. Ebd., S. 18-23. Foucault hat die Autorfunktion in einer Inauguralvorlesung folgendermaßen beschrieben: „Es handelt sich um den Autor. Und zwar nicht um den Autor als sprechendes Individuum, das einen Text gesprochen oder geschrieben hat, sondern um den Autor als Prinzip der Gruppierung von Diskursen, als Einheit und

des Autors“ muss in erster Linie Michel Foucaults Vortrag »*Was ist ein Autor?*« berücksichtigt werden. Dieser bezieht sich, wie gesagt, auf die Autorfrage im Sinne eines sprachlichen bzw. 'diskursiven' Problems. Foucault betrachtet die Autorfrage einfach als Funktion eines wechselbaren und komplizierten Diskurses: „Die Funktion Autor ist (...) charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in der Gesellschaft.“⁴⁵¹

Für Foucault ist das Subjekt der Aussage deshalb nicht identisch mit ihrem Autor, weil es ein „determinierter und leerer Platz [ist], der (...) von verschiedenen Individuen ausgefüllt werden kann“⁴⁵². Im Sinne des von Barthes formulierten Kommunikationsprinzips ist kein Autor in der Lage, den Sinn seines Textes zu determinieren; die Bedeutungskonstruktion des sprachlichen Zeichens ist nicht kontrollierbar. Aus poststrukturalistischer Sicht bedeutet dies die Unabschließbarkeit sprachlicher Bedeutungszuweisung.⁴⁵³ Konsequenterweise spielt die Aussageabsicht des Autors innerhalb eines Textes keine Rolle. Die Autorfrage führt in der literaturwissenschaftlichen Praxis zu einer Verweigerung autorintentionaler Interpretation. Der Verlust eindeutig verbindlicher Interpretationsmodelle geht einher mit der Verunsicherung des Interpretation und Rezeption leistenden Subjekts selbst. Verzicht auf

Ursprung ihrer Bedeutungen, als Mittelpunkt ihres Zusammenhalts. (...) All die Erzählungen, Gedichte, Dramen oder Komödien, die man im Mittelalter mehr oder weniger anonym zirkulieren ließ, werden nun danach befragt (und sie müssen es sagen), woher sie kommen, wer sie geschrieben hat. Man hat verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt. (...) Das Individuum, das sich daran macht, einen Text zu schreiben, aus dem vielleicht ein Werk wird, (nimmt) die Funktion des Autors in Anspruch. Was es schreibt und was es nicht schreibt, was es entwirft, und sei es nur eine flüchtige Skizze, was es an banalen Äußerungen fallen läßt - dieses ganze differenzierte Spiel ist von der Autor-Funktion vorgeschrieben, die es von seiner Epoche übernimmt oder die es seinerseits modifiziert. Und wenn es das traditionelle Bild, das man sich vom Autor macht, umstößt, so schafft es eine neue Autor-Position, von der aus es in allem, was es je sagt, seinem Werk ein neues, noch verschwommenes Profil verleiht.“ Michel Foucault: Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France vom 2. Dezember 1970. München 1974. S. 19ff.

⁴⁵¹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? a. a. O., S. 17f.

⁴⁵² Zitat nach Clemens Kammler: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Opladen 1997. S. 32-56, hier S. 35.

⁴⁵³ Vgl. Axel Spree: Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995. S. 160.

den Autor bedeutet aber gleichzeitig Verzicht auf Interpretation und damit den Abschied von einem hermeneutischen Lektüremodell. Im Diskurs kommt der Autor nur noch als Teilnehmer und Medium vor - der Diskurs ist „Schrift ohne Autorschaft“⁴⁵⁴ und konstitutiv für die „Autorfunktion“. Auf unterschiedliche Weise manifestiert sie sich in den Texten. Demgemäß ist der Autor nicht identisch mit dem Träger eines Eigennamens, sondern mit der Ordnungsfunktion für den Diskurs.⁴⁵⁵

Nicht mehr der Autor steht im Mittelpunkt, sondern die Sprache selbst rückt ins Zentrum. Letztlich trägt der Blick der poststrukturalistischen Sprachtheorie auf das Funktionieren der Sprache zur Zerstörung des Autors bei.⁴⁵⁶ Indem die Sprache selbst an die Stelle des Autors tritt, ist das, was bleibt, ein Text. Wie Roland Barthes in seinem Aufsatz »*La mort de l'auteur*« bezeichnet Michel Foucault einen Text als eine Art Raum. Nach Foucault steht in der Schrift immer die „Öffnung eines Raumes“⁴⁵⁷ in Frage. Der Schriftsteller verschwindet in der Leerstelle des Textes.

„Das Schreiben entwickelt sich wie ein Spiel, das zwangsläufig seine Regeln überschreitet und so nach außen tritt. Im Schreiben

⁴⁵⁴ Raimar Stefan Zons: Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geist der Autorschaft. In: Willi Oelmüller: Das Kunstwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich 1983. S. 104-127, hier S. 124.

⁴⁵⁵ Der 'Autornamen' besitzt, im Bereich zwischen Bezeichnung und Beschreibung liegend, klassifikatorische Funktionen: er grenzt ab, fasst Texte zusammen etc.: „Ein Autornamen ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, die von einem Pronomen ersetzt werden kann usw.): er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander. (...) Schließlich hat der Autornamen die Funktion (...), daß dieser Diskurs nicht aus alltäglichen, gleichgültigen Worten besteht, nicht aus Worten, die vergehen, vorbeitreiben, nicht aus unmittelbar konsumierbaren Worten, sondern aus Worten, die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen. Man könnte schließlich auf die Idee kommen, daß der Autornamen nicht wie der Eigenname vom Inneren des Diskurses zum realen, äußeren Individuum geht, sondern, daß er in gewisser Weise an die Grenze der Texte drängt, daß er sie zuschneidet, ihren Kanten folgt, daß er ihre Seinweise offenbart oder wenigstens, daß er sie kennzeichnet. Er macht das Ereignis eines bestimmten Diskurses sichtbar, und er bezieht sich auf das Statut dieses Diskurses innerhalb einer Gesellschaft und in einer Kultur.“ Michel Foucault: Was ist ein Autor?, a. a. O., S. 17

⁴⁵⁶ Der Wechsel vom Autor zur Schrift ist nach Roland Barthes linguistisch einfach so zu erklären als derjenige, der 'ich' schreibt, keine Person repräsentiert, sondern eine Subjekt-Stellung markiert, für deren Besetzung es kein Privileg gibt: „Linguistically, the author is never more than the instance writing, just as I is nothing other than the instance saying I: language knows a 'subject', not a 'person', and this subject, empty outside of the very enunciation which defines it, suffices to make language 'hold together', suffices, that is to say, to exhaust it.“ Roland Barthes: a. a. O., S. 145.

⁴⁵⁷ Michel Foucault: Was ist ein Autor? a. a. O., S. 11.

geht es nicht um die Bekundung oder um die Lobpreisung des Schreibens als Geste, es handelt sich nicht darum, einen Stoff im Sprechen festzumachen; in Frage steht die Öffnung eines Raumes, in dem das schreibende Subjekt immer wieder verschwindet.“⁴⁵⁸

Infolge der völligen Abwesenheit des Autors, des „Todes des Autors“, hat der Text keine 'Botschaft' mehr, vielmehr gilt:

„a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writing, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.“⁴⁵⁹

Der Textbegriff stellt die traditionellen Mechanismen zur Begrenzung der Interpretation in radikaler Weise in Frage. „Die Texte sind nicht abgeschlossen, sondern Zitate eigener wie anderer Werke, aus fremden Kontexten losgelöst, in immer neue Kontexte integrierbar und miteinander kombinierbar. So verlangt jeder Text einen anderen, der ihm Halt gibt, und hat selbst anderen Halt zu geben: ein Textuniversum, aus dem 'der Autor verschwindet' (...).“⁴⁶⁰ Der Text erweist sich als ein „Gewebe von Texten“ kulturell heterogener Herkunftsschichten. Dieses Erscheinungsbild wird man die durch Verwendung von Intertextualitätssignalen erreicht.

Die These vom „Verschwinden des Autors“ erhält bei Heiner Müller eine sprachtheoretische und politische Dimension.

Im Hinblick auf die intertextuelle Schreibweise stellt Teichmann zum Problem der „Autorschaft“ bei Müller fest:

„Nicht zuletzt fungiert das Zitat bei Müller als Maske der eigenen Subjektivität, die insofern, als sie mit dem Zitieren das Phänomen des Vergangenen, der Vergangenheit und Geschichte einbringt, durchlässig wird für den Tod schlechthin. Das Zitat zwingt den Tod in die Gegenwart und treibt Autorschaft aus.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Roland Barthes: a. a. O., S. 146.

⁴⁶⁰ Bernhard Greiner: „Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“. Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur im Drama der DDR. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): Dramatik der DDR, a. a. O., S. 344-374, hier S. 368.

Denn in der Einwebung von Zitaten in einem Text nimmt sich der Autor immer mehr selbst zurück und verschwindet zusehends.“⁴⁶¹

„Praktisch alle Texte Müllers stellen Umschreibungen, Bearbeitungen (...) Zitatenarrangements dar.“⁴⁶² Für Heiner Müller lebt „ein Text (...) aus dem Widerspruch von Intention und Material, Autor und Wirklichkeit; jedem Autor passieren Texte, gegen die sich »die Feder sträubt«“⁴⁶³. Nach Rolf Günter Renner haben Texte den Charakter wie „das mißlungene Resultat einer 'bricolage'“⁴⁶⁴.

Die Auflösung der Identität des Textes bedeutet die Verflechtung mit fremden Texten. Aus der Sicht des Dekonstruktivismus funktioniert die Entgrenzung bzw. Destabilisierung der Textbedeutung als Verweigerung der konsistenten Sinnstiftung, d.h. als Strategie des unendlichen Sinn-Aufschubs im Sinne Jacques Derridas.

Heiner Müller übernimmt in seinem Schreiben, in Michel Foucaults Worten, „die Rolle des Toten im Schreib-Spiel“⁴⁶⁵. Müllers Theaterarbeit beabsichtigt einen „Dialog mit dem Toten“⁴⁶⁶. Heiner Müller will den Tod direkt ins Leben, d.h. in die Präsenz des Textes, in die Sprache selbst holen:

„Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit einer Nachwelt. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten.“⁴⁶⁷

Dieser Hinweis ist als Projekt einer „Totenerweckung“ zu verstehen. Indem Heiner Müller das überlieferte Konzept von „Autorschaft“ dezentriert und dekonstruiert, schafft er Raum für die

⁴⁶¹ Klaus Teichmann: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers. Freiburg 1986. S. 94.

⁴⁶² Hans-Thies Lehmann: Raum - Zeit, a. a. O., S. 74.

⁴⁶³ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 126.

⁴⁶⁴ Rolf Günter Renner: a. a. O., S. 320.

⁴⁶⁵ Michel Foucault: Was ist ein Autor? a. a. O., S. 12.

⁴⁶⁶ Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken. *Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über VERKOMMENES UFER, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten* (1983). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 130-140, hier S. 138.

⁴⁶⁷ Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken, a. a. O., S. 138.

Reflexion und die kritische Stellungnahme des Zuschauers in den intertextuellen Bezügen. Der Autor verschwindet nämlich, indem er selbst zum Material und Gegenstand für den Zuschauer wird.⁴⁶⁸

Die Vakanz des schreibenden Subjektes im Text, die Leerstelle zwischen den Räumen und den Schriftzeichen erzeugen, wie Jacques Derrida in seinem Buch schreibt, „die Abwesenheit von allem, in der sich jede Präsenz ankündigt“⁴⁶⁹. Für Derrida ist die Bedeutung des Textes durch den Autor letztlich nicht kontrollierbar, sondern sie wird durch die Eigendynamik der 'Schrift', deren differentielles und grenzenloses Spiel die expliziten Intentionen 'unterläuft', d.h. widersprüchliche Lesarten möglich macht, immer wieder konterkariert.⁴⁷⁰

Zur Frage der Autorschaft in poststrukturalistischem Schriftverständnis schreibt Teraoka über Müllers Schreibweise:

„The author engages in a project of deliberate and extensive, 'anarchic' disordering in which, tendentially any authoritative stance dissolves in the pure function of transcription ('abschreiben'); the authorial position dissolves into a complex, intersubjective, multisubjective discourse.“⁴⁷¹

Hans-Thies Lehmann und Genia Schulz bewerten „Müllers Texte (...) [als] Briefe ohne Angabe des Absenders“⁴⁷².

In Müllers Beitrag zur Postmodernismusdebatte in New York aus dem Jahre 1979 wird die Aufgabe der Kunst als Grenzüberschreitung tradierter ästhetischer Kommunikationsstrukturen neu formuliert:

„Solange Freiheit auf Gewalt gegründet ist, die Ausübung von Kunst auf Privilegien, werden die Kunstwerke die Tendenz haben, Gefängnisse zu sein, die Meisterwerke Komplizen der

⁴⁶⁸ „Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt“. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Theater der Zeit. H. 2, 1988. S. 22-26, hier S. 26.

⁴⁶⁹ Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz, a. a. O., S. 17.

⁴⁷⁰ Vgl. Axel Spree: a. a. O., S. 162.

⁴⁷¹ Arlene Akiko Teraoka: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller. New York, Bern, Frankfurt a.M. 1985. S. 179.

⁴⁷² Hans-Thies Lehmann / Genia Schulz: Protoplasma des Gesamtkunstwerks. Heiner Müller und die Tradition der Moderne, a. a. O., S. 58.

Macht. Die großen Texte des Jahrhunderts arbeiten an der Liquidation ihrer Autonomie, Produkt ihrer Unzucht mit dem Privateigentum, an der Enteignung, zuletzt am Verschwinden des Autors.“⁴⁷³

Heiner Müllers Texte bleiben eine Störung des kulturellen und politischen Denkens in der DDR. In dieser Störung sieht Heiner Müller die politische Funktion der Kunst in einer Gesellschaft, die durch ein geschlossenes Wissen gekennzeichnet ist.

In ihren politischen Implikationen zielt die „Arbeit am Verschwinden des Autors“ für Müller auf die Unabhängigkeit von der sozialen Verpflichtung bzw. Verantwortung des literarischen Diskurses einerseits, gegen die privilegierte Stellung des Autors in einer sozialistischen Gesellschaft andererseits ab. Daher muss die Frage der „Autorschaft“ im sprachbezogenen Sinn als eine Problematisierung der diskursiven Strukturen der Gesellschaft an die Stelle eines sozial verantworteten Schreiben der selbstgenügsamen Autonomie des Künstlers treten:

„Literatur nimmt an der Geschichte teil, indem sie an der Bewegung der Sprache teilnimmt, die sich zuerst in den Jargons vollzieht und nicht auf dem Papier. In diesem Sinn ist sie ‘eine Angelegenheit des Volkes’, sind die Analphabeten die Hoffnung der Literatur. Arbeit am Verschwinden des Autors ist Widerstand gegen das Verschwinden des Menschen.“⁴⁷⁴

Die Sprache ist an die Stelle des Originals getreten. In diesem Sinne muss das „Verschwinden des Autors“ in der Sprache

⁴⁷³ Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York. In: Ders.: Rotwelsch. a. a. O., S. 94-98, hier S. 97. Bernhard Greiner sieht in Müllers Schreibweise Foucaults Theorieentwurf umgesetzt: „Immer entschiedener aber wird die Tendenz von Heiner Müllers Stücken und Schreiben, die Figuren der 'Übertretung' auch den Darstellungsakt beherrschen, sie zum Modus der Darstellung werden zu lassen. Das führt zu zerfallenden, inkohärenten, auch explodierenden Texten, da es kein stabiles Subjekt der Rede gibt (so verwirklicht Heiner Müller, Was Foucault als 'Verschwinden des Autors' theoretisch bestimmt hat), bzw. es führt zu Texten, die eben diesen Ausgangsort der 'Übertretung' entwerfen, das Verschwinden des Ich (...).“ Vgl. Bernhard Greiner: „Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird“: Über das Lachen bei Heiner Müller. In: Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr (Hrsg.): Dialektik des Anfangs. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR). Bonn 1986. S. 29-63, hier S. 60f.

⁴⁷⁴ Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen, a. a. O., S. 98.

stattfinden, die von Macht bestimmt ist.⁴⁷⁵ Vor allem knüpft Müllers Dramatik an die Traditionslinie der „Revolution der poetischen Sprache“ (Julia Kristeva), die sich dadurch auszeichnet, „eine Emanzipation des Signifikanten vom Signifikat zu erzielen und die kommunikative und referentielle Sprachfunktion zu Gunsten eines den Gesetzen des Unbewußten gehorchenden universalen Beziehungsnetzes zwischen den Signifikanten zu entthronen“⁴⁷⁶. Indem Heiner Müller „the elite and oppressive, privilegend authorial voice“⁴⁷⁷ liquidiert, sieht er den Schriftsteller als Maschine an. Beispielweise zeigt sich dies in den Worten des „Hamletdarstellers“: „Ich bin die Schreibmaschine.“⁴⁷⁸ Hier wird eine „Enteignung der Autorschaft“ vollführt.

Hinsichtlich des Problems der gesellschaftlichen Funktion des Künstlers ist die Arbeit am „Verschwinden des Autors“ von Bedeutung. Die „Enteignung des Talents“ entspricht für Heiner Müller der Enteignung der Kunst aus den Händen der Spezialisten.⁴⁷⁹

„Schreiben unter Bedingungen, in denen das Bewußtsein von der Asozialität des Schreibens nicht mehr verdrängt werden kann. Schon Talent ist ein Privileg, Privilegien müssen bezahlt werden: der Eigenbeitrag zu seiner Enteignung gehört zu den Kriterien des Talents.“⁴⁸⁰

Statt auf Autonomie und Autorität des Schreibenden gründet sich Müllers Konzept auf Intersubjektivität und Heterogenität.

⁴⁷⁵ Vgl. Genia Schulz / Hans-Thies Lehmann: Protoplasma des Gesamtkunstwerks Heiner Müller und die Tradition der Moderne, a. a. O., S. 54.

⁴⁷⁶ Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 8.

⁴⁷⁷ Arlene Akiko Teraoka: a. a. O., S. 179.

⁴⁷⁸ Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 89-97, hier S. 94.

⁴⁷⁹ Vgl. Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat, a. a. O., S. 215.

⁴⁸⁰ Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen, a. a. O., S. 94.

V. PRINZIPIEN DER KONZENTRATION IN DEN THEATERSTÜCKEN HEINER MÜLLERS

Eine große Zahl der Texte Heiner Müllers erweist sich bei der ersten Lektüre als rätselhaft, entzieht sich raschem Verstehen, sowohl inhaltlich als auch in formaler Hinsicht. In Anbetracht des durch den komplexen politisch-gedanklichen und ästhetischen Hintergrund erschwerten - von Müller aber gerade intendierten - Zugangs bei Lesern, Zuschauern, Kritikern und Literaturwissenschaftlern sind deren unterschiedliche Attributierungen seiner Theatertexte nicht verwunderlich. .

An die Stelle der traditionellen Auffassung des Dramas als szenische Repräsentation treten bei Müller die vielfältigen Formen des Schreibens im Gesamtkomplex des multimedialen Theaters. Damit wird die herkömmliche Gattungsordnung in Frage gestellt. Auf dem Boden der Dekonstruktion des traditionellen Sprechtheaters erfolgt die Suspendierung des logozentrischen Systems. Müller installiert den Denkprozess als Wahrnehmungsmodus in der Theaterpraxis. Seine Theaterkonzeption gründet auf der Pluralität des Sprachspiels.

1. Formen der Intertextualität

Ein Text entsteht in der Auseinandersetzung mit anderen Texten. „Intertextualität“ - die Wortprägung geht auf Kristeva zurück - ist dann als Beschreibungskategorie für das Phänomen der Rückbezüglichkeit auf andere Texte zu lesen.

Manfred Pfister definiert „Intertextualität“ als „Theorie der Beziehungen zwischen Texten“⁴⁸¹. Jeder Text steht im Dialog mit

⁴⁸¹ Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen 1985. S. 11.

ihm vorausgehenden Texten. Ähnlich definiert Julia Kristeva, die ihre Konzeption von „Intertextualität“ unter Rückgriff auf Michail Bachtins - dialogisch orientiertem und musiktheoretisch gefasstem - Entwurf allerdings um den hinter den Texten stehenden Diskurs erweitert.⁴⁸² Kristevas Intertextualitätskonzept steht in Korrelation zu den für die romantische Poetik leitenden Begriffen der 'Zueignung des Fremden' und der 'Entäußerung des Eigenen':

„Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“⁴⁸³

Kristevas Ansatz bringt „das Ganze“ des Textes zum Verschwinden, indem sie die vermeintliche Totalität des Textes in einen konflikthafter Pluralismus von Zitaten verwandelt.

Renate Lachmann begreift das Konzept der „Intertextualität“ ähnlich als Element eines Paradigmawechsels in der Literaturwissenschaft. Die Geschlossenheit und Totalität des Einzeltextes wird durch das neue Paradigma abgelöst. Ein „Prozeß der Sinnkomplexion“ entsteht, „der sich aus der Interferenz der Texte ergibt“⁴⁸⁴, d.h. ein Geflecht. Solche Sinnkomplexion durch intertextuelle Verfahrensweisen vermittelt dem Rezipienten die „Ambivalenz und Polyvalenz des Textes“⁴⁸⁵.

Der Terminus „Intertextualität“ kann generell in einem doppelten Sinn verstanden werden. Zum einen beruht er auf dem Moment der Wiederholung - ältere Texte werden als Zitat oder

⁴⁸² Roland Barthes betrachtet einen Text nicht als Produkt eines Autors, sondern als Resultat eines Leseprozesses. „Jeder Text ist ein Intertext; andere Texte sind in ihm gegenwärtig (...): Texte der vergangenen Kultur und solche der bestehenden Kultur; jeder Text ist ein neues Gewebe umgeschichteter Zitate. In den Text gehen Bruchstücke von Codes ein, Formeln, rhythmische Modelle, Fragmente sozialer Sprachen etc., sie werden in ihm verteilt, weil es vor dem Text und um ihn herum immer Sprachen gibt.“ Roland Barthes: Artikel zur Text- (Theorie) in der Encyclopaedia Universalis. Übersetzt u. kommentiert von Eva Erdmann u. Stefan Hesper. In: Thomas Regehly u.a. (Hrsg.): Text - Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz. Giessen 1993. S. 9-25, hier S. 18. Auch Renate Lachmann knüpft an Bachtins Konzept an und definiert Text als „potentiell nicht abschließbare[n] Dialog“. Renate Lachmann: Dialogizität und poetische Sprache. In: Ders.: Dialogizität. München 1982. S. 51-62, hier S. 52.

⁴⁸³ Julia Kristeva: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967). In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1972. S. 345-375, hier S. 348.

⁴⁸⁴ Renate Lachmann: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs 'Petersburg' und die 'fremden' Texte. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 15 (1980). S. 66-107, hier S. 67.

⁴⁸⁵ Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 47.

Anspielung in neueren Texten aufgehoben - und ist damit Sprechen mit vorgegebenem Material mit einer Tendenz zur Affirmation vorgegebener Codes⁴⁸⁶; zum anderen bietet das intertextuelle Verfahren dem schreibenden Subjekt die Möglichkeit, das Zitat durch die Entnahme aus seinem früheren Kontext und den Einsatz an einem neuen Ort zu verfremden und die Differenz zwischen eigener und fremder Schrift auszuspielen. Es entsteht ein Schrift-Spiel, das „die Autorität des Ursprungs und eine endgültige Wahrheit immer wieder hinausschiebt“⁴⁸⁷.

Die engste Definition benennt mit „Intertextualität“ die explizite Zitation von Traditionen, Formen und Diskursen anderer Texte und Werke im (Autor-) Text.

Im Folgenden werden die intertextuellen Formen auf die exemplarische Untersuchung der Fremdtextbezüge in Müllers Texten wie Zitat und Anspielung, die als Beispiele für Intertextualität schlechthin gelten können, beschränkt.

1.1 Zur Bedeutung und Funktion des Zitates - Heiner Müller als Text-Monteur

Wie kein anderer Dramatiker hat sich Heiner Müller in seinen Theaterarbeiten als ein Monteur des Textes gezeigt. Unzählige intertextuelle Verweise verdichten sich in den Theaterstücken und bedeuten für den Leser/Zuschauer stets eine große Herausforderung.

„Meine Texte sind oft so geschrieben, daß jeder Satz oder jeder zweite Satz nur die Spitze des Eisbergs zeigt.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Vgl. Ulrich Broich / Manfred Pfister (Hrsg.): a. a. O., S. 21f.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 22.

⁴⁸⁸ Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. *Ein Gespräch mit Urs Jenny und Hellmuth Karasek über VERKOMMENES UFER, den Voyeurismus und die Aufführungspraxis in beiden deutschen Staaten* (1983). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 130-140, hier S. 138f. Die Metapher des Eisbergs verwendet der französische Historiker Paul Veyne zur Veranschaulichung dieses Sachverhalts: dessen untergetauchter Teil symbolisiert die diskursiven Praktiken, seine Spitze ihre Verdinglichungen. Vgl. Paul Veyne: *Foucault: Die*

Tatsächlich lassen sich Müllers Stücke ohne Berücksichtigung des in den Text integrierten Zitatmaterials kaum angemessen würdigen.

In der Theaterproduktion Müllers erweist sich die „Intertextualität“ zweifelsohne als eines der wichtigsten Merkmale. Heiner Müller kann aus einem reichen Fundus schöpfen und das Material zu einem neuen Produkt montieren. Die von diesem Verfahren her ermöglichte neue Lektüre ist prinzipiell auf alle Texte Müllers anwendbar. Lothar Köhn sieht Heiner Müller als einen der „Vorreiter der neuesten intertextuellen Dramatiker“⁴⁸⁹ an.

Das Intertextualitätsverfahren in Müllers Theaterstücken seit Anfang der siebziger Jahre kann als literarisches Erinnern und Nachdenken über das historische Erbe in der Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit aufgefasst werden. Hinsichtlich des Zitats bestimmt Heiner Müller in mehreren Gesprächen die Funktion des Dramas als „Totenbeschwörung“ - „der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist“⁴⁹⁰.

Auf die Frage, warum er in seiner Dramatik ständig auf frühere Modelle zurückgreife, verweist Heiner Müller auf die großen Klassiker:

„Sagen sie mir ein Stück von Shakespeare, das er erfunden hat. (...) Es gibt keins. Es gibt auch keinen Stoff, den Sophokles erfunden hat, auch keinen Stoff, den Aischylos erfunden hat. Das gab es nur in der historisch doch sehr kurzen Zeit der

Revolutionierung der Geschichte. Frankfurt a.M. 1992. S. 14ff; vgl. auch Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 266.

⁴⁸⁹ Lothar Köhn: Drama aus Zitaten. Text-Montage bei Heiner Müller, Volker Braun und Botho Strauß. Hubert Ohl zum Geburtstag. In: Walter Hink / Lothar Köhn / Walter Pape: Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte. Katholische Akademie Schwerte 1989. S. 27-49, hier S. 27.

⁴⁹⁰ Heiner Müller: »Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt.« Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Theater der Zeit, 2/1988. S. 22-26, hier S. 25. Vgl. Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken, a. a. O., S. 138. Heiner Müller bemerkt in Bezug auf das Intertextualitätsverfahren: „Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit einer Nachwelt. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Dialog mit Toten.“; vgl. auch: Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: Transatlantik. April 1990. S. 40-45, hier S. 43. „Kunst aber stammt aus und wurzelt in der Kommunikation mit dem Tod und den Toten. (...) Das ist eigentlich Kultur.“

bürgerlichen Dramatik, diesen Originalitätsbegriff, der vom Privateigentum kommt.“⁴⁹¹

Müllers auf dem Marxismus gründende Abneigung gegen das Privateigentum schlägt sich in seiner Kunstauffassung nieder.⁴⁹² Dies sollte hinsichtlich der Funktion des Zitierens bei Heiner Müller berücksichtigt werden.

Das Zitieren stellt die scheinbar einfachste Form von „Intertextualität“ dar. Es ist ein Verfahren der Einlagerung von fremden Texten bzw. Textelementen oder der Einsetzung eigener Formulierungen (Selbstzitat) in den aktuellen Text.⁴⁹³ Aus dem Beziehungsgefüge des Textes heraus wird die semantische Funktion im neuen (Kon-)Text in Frage gestellt.

Heiner Müller betreibt in seinen Texten die Vernetzung der einzelnen Textgeschichten, um bestimmte Deutungen seiner

⁴⁹¹ Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren. *Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie* (1985). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 141-154, hier S. 148.

⁴⁹² „Ich glaube nicht mehr an Werke als eine geschlossene Sache, die man der Nach- oder Mitwelt abliefern kann. Das ist für einige Zeit vorbei. Mit der Aufhebung von Privateigentum an Produktionsmitteln und mit dem Zweifel daran, der in anderen Gegenden entsteht, wird auch das Privateigentum an Kunst auf die Dauer in Frage gestellt.“ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. *Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud* (1976). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 31-49, hier S. 32.

⁴⁹³ Die lexikalische Bestimmung: *Zitat*, in bildender Kunst und Architektur die bewußte [...] und verfremdete Übernahme eines einzelnen Formelements aus eigentlich abgeschlossenen künstlerischen Entwicklungen früherer Epochen. In der *Literatur* ist ein Zitat die wörtliche Anführung bzw. Übernahme einer Wendung, eines Satzes, Verses oder längeren Abschnitts, auch eines mündlichen (sic!) Ausspruchs eines Autors in literarischen Werken oder mündlicher Rede mit Nennung des Verfassers, oft auch der Quelle [...]; wird von Simon um die Doppel-Kodierung erweitert. Auf Grund seiner zweifachen Lesbarkeit kann das Zitat einen Beitrag zur Bedeutungssteigerung des Bezugs- wie des Aufnahmetextes leisten. - In den im Rahmen meiner Arbeit behandelten Theaterstücken Heiner Müllers sind derartige , in das neue Umfeld eingepasste Zitate, die vom Rezipienten dekodiert werden müssten, nicht anzutreffen. - Untersuchungen über die Beziehungen des Zitats zu seinem Bezugs- und Aufnahmetext sind nicht gerade zahlreich, die Theoriebildung ist über Ansätze noch nicht hinausgekommen. Gefordert wäre eine Typologie des Zitats, die die Anwendung auf spezifische Texte ermöglicht. Kristeva - semiotisch, Davidson - aussagenlogisch, Neumann - relational/juristisch, Kaiser - funktional haben wichtige Beiträge zur Orientierung geleistet. Eine umfassende Theorie wurde von Tolic ausgearbeitet, die dem Postulat einer generalisierbaren, auf jedweden zitathaften Text applikablen Typologie entspricht. Vgl. Brockhaus-Enzyklopädie. 19. Aufl. 24. Band. Mannheim 1994, S. 573; vgl. auch Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M. 1978; vgl. auch Donald Davidson : *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt a.M. 1986; vgl. auch Peter Horst Neumann: *Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens*. In: *Akzente*. 1980. S. 212-305; vgl. auch Gerhard R. Kaiser: *Proust, Musil, Joyce. Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats*. Frankfurt a.M. 1972; vgl. auch Dubravka Oraic Tolic: *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*. Wien 1995.

poetischen Kunstwerke durch fixierte Erklärungsmodelle zu verhindern. Hier greift das intertextuelle Verfahren: Kein Text entsteht isoliert, sondern eröffnet sich auf andere Texte hin, so dass ein unendliches Wechselspiel einander beeinflussender Diskurse entsteht; diesem entspringt dann das, was als die bedeutungskonstituierende Instanz der Texte bezeichnet werden könnte.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass das Zitieren einen Vorgang darstellt, der das Erbe der Vergangenheit beleuchtet und auf die Zukunft gestaltend einwirkt. Im ökonomischen Sinne repräsentiert das Erbe der Vergangenheit das Ausgangskapital; durch den Akt des Zitierens entsteht ein Mehrwert.⁴⁹⁴

Die Funktion der einzelnen Zitate soll in diesem Abschnitt eingehend diskutiert werden.

1.1.1 Die Funktion des Kommentars

Heiner Müller verwendet in seinen Theaterstücken unterschiedliche Formen der Zitatmontage - sowohl mehr oder weniger wörtlich angeführte Textstellen oder Äußerungen als Zitate, als auch sogenannte Inhalts- oder Motivzitate.

Müllers Texte sind durchweg „schwere Masse“, dicht bis übermäßig verdichtet - freilich mit so vielen Bezügen, Anspielungen und Zitaten gespickt, dass kein einzelner Zuschauer alle verfolgen kann.

Als Musterbeispiel dafür sei auf das Stück »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« verwiesen, in dem die Bezüge des Autors auf literarische Texte besonders deutlich zu Tage treten. Hier zitiert Heiner Müller aus Shakespeares 'Hamlet', Racines klassizistischen

⁴⁹⁴ Vgl. Klaus Teichmann: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers. Freiburg 1986. S. 76.

Tragödien 'Phädra' und 'Britannicus', aus Schillers Elegie 'Der Spaziergang' usw.

„Ich habe ja gar keine Ideen. Ich habe nie Ideen gehabt. (...) Ich schreibe so viel ab, daß kein einzelner es merken kann“⁴⁹⁵ sagt Heiner Müller in einem Gespräch bezüglich des intertextuellen Charakters seiner Theaterstücke. Durch diese Praxis des 'Abschreibens', durch die Verwendung von Zitaten anderer Autoren und anderer Texte aus verschiedenen Epochen oder eigener Texte schafft Heiner Müller einen unendlichen intertextuellen Verweisungszusammenhang, und der Text wird polyphon. Klaus Teichmann sieht im Verfahren des Zitierens resp. der „Intertextualität“ der Stücke Müllers Elemente, die „zunehmend zur Versammlung von Positionen und Interferenzen“ werden, „getragen von Stimmen, die unkörperlichen und nicht mehr mimetisch-plastischen Rede-Orten entspringen“⁴⁹⁶.

Das Zitat wird bei Heiner Müller unter anderem durch Hervorhebungen im Druckbild oder durch kurze Anmerkungen markiert. Meistens hat Heiner Müller Quellen des Zitates gewählt, die historisch verbürgt oder doch im realen Geschichtsprozess vorstellbar sind.

Das Zitat kann bei Heiner Müller auch die Aufgabe haben, eine Aussage objektiv zu beglaubigen. Zu diesem Zweck zitiert Heiner Müller beispielweise das Schreiben von Johann Anton Leisewitz im Lessing-Triptychon 1 von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Den Auftakt der Szene bildet ein Zitat mit einer „Projektion“:

„LESSING HATTE IN SEINEM GANZEN LEBEN EINEN UNGEMEIN FOLGSAMEN SCHLAF DER SOGLEICH KAM WENN ES IHM NUR EINFIEL DIE AUGEN ZU SCHLIESSEN ER HAT MICH OFT VERSICHERT DASS ER NIE GETRÄUMT

⁴⁹⁵ Heiner Müller: Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. *Ein Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Roßmann über Schauspielhäuser in Bochum und anderswo, über Kritiker, Öffentlichkeit und Erfolg, einen Satz von Susan Sontag sowie die Lohnsteuererklärung* (1982). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 116-129, hier S. 127.

⁴⁹⁶ Klaus Teichmann: a. a. O., S. 57.

HÄTTE DIESES GLÜCK BEHIELT ER BIS AN SEIN ENDE
UND SAGTE NOCH KURZ VORHER WENN ER DEN
GANZEN TAG GESCHLAFEN HÄTTE FREUE ER SICH
DOCH AUF DIE NACHT.“⁴⁹⁷

Heiner Müller führt an Hand historischer Biographien - hier vor allem Leisewitz - in seinem Text den Nachweis, dass die Rede von Lessings Sehnen nach Ruhe und Schweigen, sein permanentes Schlafbedürfnis - „Schlaf ist gut“⁴⁹⁸ - auf realer Grundlage steht.⁴⁹⁹ Der zitierte Text bildet den Ausgangspunkt für Müllers Kommentar, in dem die überlieferte Schlaflust Lessings als Indiz für das Scheitern des Intellektuellen gewertet wird. In dem Stück »TRAKTOR« spitzt Müller die Sonderrolle des Zitats als eines Mediums des Kommentars weiter zu, indem er das Zitat durch Kursivsetzung am Ende jeder Szene besonders hervorhebt. Die einmontierten Texte fassen zumeist den Inhalt der Szene zusammen oder erweitern ihn und stellen eine Erklärung bzw. Bewertung von Texten oder Sachverhalten dar. Sie sind Träger der Antwort auf eine in der Szene vorgelegte Frage.⁵⁰⁰

Dieses Verfahren der Zitation dient im neuen Kontext der Resemantisierung der originären Bedeutung.

⁴⁹⁷ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 34.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 35.

⁴⁹⁹ Vgl. Johann Anton Leisewitz: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. Hamburg 1969 (Nachdruck der Ausgabe: Stuttgart 1889); im Anhang: "Nachricht von Lessing's Tode" (Brief an Lichtenberg vom 25. 2. 1781). S. 115-119, hier S. 117.

⁵⁰⁰ Vgl. Heiner Müller: Traktor. In: Ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1991. S. 9-25. Ein Beispiel dafür ist das Lenin-Zitat in dem Szenenbild "Der Schrei" von »TRAKTOR«. Im Kursivtext des dritten Bildes heißt es: „*Der Kommunismus beginnt dort, wo einfache Arbeiter in selbstloser Weise, harte Arbeit bewältigend, sich Sorgen machen um die Erhöhung der Arbeitsproduktivität, um den Schutz eines jeden Puds Getreide, Kohle, Eisen, und anderer Produkte, die nicht dem Arbeiter persönlich und ihm >Nahestehenden< zugute kommen, sondern >Fernstehenden<, d.h. der ganzen Gesellschaft in ihrer Gesamtheit.*“ (S. 16) Dieses Zitat hat die Aufgabe, die in dieser Szene dargestellte Situation um den objektiven Befund zu erweitern.

1.1.2 Transformation von Kontexten und Modellen

Heiner Müller betont den Willen zur Destruktion als grundlegendem Antrieb für sein Schreiben und seine Schreibweise:

„Mein Hauptinteresse beim Stückeschreiben ist es, Dinge zu zerstören. (...) Ich glaube, mein stärkster Impuls ist der, Dinge bis auf ihr Skelett zu reduzieren, ihr Fleisch und ihre Oberfläche herunterzureißen. Dann ist man mit ihnen fertig.“⁵⁰¹

In der zweiten Szene in »DIE SCHLACHT« erscheint der Untertitel „ICH HATT EINEN KAMERADEN“⁵⁰². Diese Textpassage wird in der sechsten Szene „Hommage à Stalin 2“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« wiederholt:

„BETRUNKENER: (...) In Stalingrad im Kessel

Haben sie mich ausgekocht. Das war kein Krieg mehr.

Wir hätten Gras gefressen, aber ich hab

Kein Gras gesehn. Wir haben keinen Knochen

Gefragt, ob er vom Pferd ist oder ICH

HATT EINEN KAMERADEN.“⁵⁰³

Diese, in Großbuchstaben geschriebene, einmontierte Textpassage, die im Original mit dem Wortlaut „einen bessern findest du nicht“⁵⁰⁴ fortfährt, ist der Titel einer Musik, die im Zweiten Weltkrieg geläufig war und das 'hohe Lied' von der Kameradschaft singt. Aber der Inhalt der Szene in den Stücken »DIE SCHLACHT« und »GERMANIA TOD IN BERLIN« steht nicht nur in keinerlei Korrespondenz zur hochstilisierten Kameradschaft, sondern sie wird

⁵⁰¹ Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. *Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über »PHILOKTET« und über die Mauer zwischen Ost und West* (1982). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 69-106, hier S. 102.

⁵⁰² Heiner Müller: *Die Schlacht*, a. a. O., S. 9.

⁵⁰³ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 55.

⁵⁰⁴ Zitat nach. Herman Kähler: *Weltentwurf oder Milieu. Die Stücke Heiner Müllers*. In: *Sinn und Form*, Nr. 28, 1976. S. 437-447, hier S. 443.

konterkariert: statt lobpreisender Erinnerung ein Stück Fleisch, das möglicherweise ‘verinnerlicht’, d.h. verzehrt wurde.

In der zweiten Szene von »DIE SCHLACHT« spielen extremer Eigennutz und blanker Lebenswille eine Hauptrolle. Hier ist der Kamerad ein Mittel und ein Werkzeug für das eigene Überleben. Was also bedeutet die Transformation des Kontextes hier? Heiner Müllers Absicht ist die Zerstörung einer Ideologie, deren Fiktionalität, nämlich die der Kameradschaft und der Liebe des Volkes im Faschismus, er entlarvt und kenntlich macht. Ferner bildet diese Szene in »DIE SCHLACHT« das erste Handlungskontinuum der Szene „Hommage à Stalin 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN«. Die in Stalingrad eingeschlossenen deutschen Soldaten überleben trotz des starken Nahrungsproblems dadurch, dass sie den Arm des Kameraden abnagen. In der Struktur dieses Textes führt die oben zitierte Textpassage eine Szene von »DIE SCHLACHT« an und ruft zugleich wieder die unheimliche Atmosphäre der Szenen „Hommage à Stalin 1“ hervor. In diesem Moment spielt die Assoziation zum zeitlichen Hintergrund, den die ursprüngliche Musik evoziert, erst in dem Verhältnis der Anspannung mit dem Verkörperungsmaterial eine produktive Rolle.

Ähnlich verhält es sich mit der Textpassage in der dritten Szene von »DIE SCHLACHT«: „Der Starke ist am mächtigsten allein“⁵⁰⁵, einem bekannten Zitat aus Schillers »WILHELM TELL«. Dieser Satz, der in dem Ursprungskontext die Tapferkeit Wilhelm Tells anspricht, ruft im neuen Kontext den Konflikt hervor. Indem bei Heiner Müller diese Textpassage mit dem Kleinbürger, der wegen seines Fanatismus die eigene Familie umgebracht hat, kombiniert wird, verliert sie ihre eigentliche Bedeutung und kommt jetzt als Heuchelei, d.h. als der vom Eigennutz geprägte Individualismus des Kleinbürgers zum Vorschein. In der unmenschlichen Verhaltensweise des Kleinbürgers spiegelt sich die Brutalität im Nationalsozialismus als extremes Motiv (Familienmord). Die aus dem Ursprungskontext mitgebrachte Bedeutung wird demontiert, damit das Material umfunktioniert werden und in dem neuen Kontext eine Transformation erfahren kann. Hinter der Wahl des Kontextes

⁵⁰⁵ Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 11.

steht der Autor, hinter dem Zitat bleibt die Subjektivität des Autors zurück. Klaus Teichmann bezeichnet dieses Verfahren des Zitierens als Maskierung der eigenen Subjektivität oder als das 'Verschwinden des Autors', der sich unter dem Fremden zu verbergen vermag.⁵⁰⁶

Auch am Beispiel des 'Schädelverkäufers' in der Szene „Hommage à Stalin 2“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« lässt sich dieses Verfahren beobachten:

„SCHÄDELVERKÄUFER: Ich arbeite im Tiefbau. Sozusagen. Wir transportieren Friedhöfe unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Umbetten, wie es in der Sprache der Hinterbliebenen heißt. Ich bin ein Hinterbliebener, ich bette um. UNTER BLUOMEN UNDE GRAS. Wir arbeiten nachts. Unter Alkohol, wegen der Infektionsgefahr. GRAUT LIEBCHEN AUCH VOR TOTEN. (...) Kennen Sie Vergil.

SCHON ENTSTEIGT EIN NEUES GESCHLECHT DEM
ERHABENEN HIMMEL

SCHLIESST DIE EISERNE ZEIT UND BEFREIT VOM
SCHRECKEN DIE LÄNDER:

SEHT WIE ALLES ENTGEGEN ATMET DEM
NEUEN JAHRHUNDERT

DAS GEFLÜGELT HERAUFKOMMT MIT GESCHENKEN
DER ERDE: (...)“⁵⁰⁷

Der 'Schädelverkäufer' „erweist sich nun durch eine Vielzahl literarischer Zitate, vom Kirchenlied über Walter von der Vogelweide bis hin zu Bürgers Lenorenballade, auch als Literaturkenner“⁵⁰⁸. Die einmontierte Textstelle erscheint als typographisch hervorgehobene Passage. Die Zeilen „UNTER BLUOMEN UNDE GRAS. (...) GRAUT LIEBCHEN AUCH VOR TOTEN“ erwecken den Anschein, als sollten sie mit der Charakterisierung einer Figur nur zum Erzählfluss beitragen, aber im

⁵⁰⁶ Vgl. Klaus Teichmann: a. a. O., S. 94f.

⁵⁰⁷ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 57f.

⁵⁰⁸ Paul Gerhard Klusmann: Deutschland-Denkmale: Umgestürzt, a. a. O., S. 170.

inneren Kommunikationssystem des Textes erfahren sie die Wirkung der Überlagerung der Bedeutung. Außerdem wird der Erzählfluss durch in Majuskeln hervorgehobene eingeschobene Passagen semantisch gestört. Der Text kreiert so nicht nur die Ausbreitung der Bedeutung, sondern er kann auch die Intensität verstärken. Durch das Beziehungsgefüge wird eine neue semantische Qualität im Text hergestellt.

Die Weiteren - in Majuskeln gedruckten Sätze - werden vom 'Schädelverkäufer' rezitiert. Der Text Vergils stellt die starke Hoffnung des neuen Zeitalters dar und lobt das Gedeihen eines Geschlechtes. Aber indem die Verse Vergils vom 'Schädelverkäufer' aufgenommen werden, der eine den Glauben an die geschichtliche Reform ablehnende zynische Haltung einnimmt und eine von Resignation geprägte Figur ist, rufen sie den semantischen Konflikt in dem Erzählfluss hervor.

Die Überlagerung der Bedeutung kann im wesentlichen sowohl durch die Überlagerung von kontrastiv als auch parallel geformten Inhalten effektiv hervorgebracht werden. In der oben zitierten Szene wird der Kontrast von Hoffnung und Verzweiflung parallelisiert. Mit der intertextuellen Kontrastierung zielt Heiner Müller auf eine Verstärkung des Bedeutungspotentials seiner Texte. Es handelt sich um Versuche, auf paradoxe Weise dem Alten das Neue hinzuzufügen.

Nach Genia Schulz weist diese Figur, in der Heiner Müller sich selbst porträtiert, allegorisch auf den melancholischen Marxisten.⁵⁰⁹ Wie Genia Schulz ist auch Paul Gerhard Klussmann der Meinung, dass der 'Schädelverkäufer' in seinen Erzählungen, Zitaten und Reflexionen des Autors seine Verzweiflung über die Lage in der DDR formuliert.⁵¹⁰ Aber meines Erachtens liegt die Pointe in der Äußerung: „Das goldene Zeitalter liegt hinter uns“⁵¹¹, durch die der Autor Heiner Müller zwar die tiefe Hoffnungslosigkeit angesichts des auf die Vergangenheit gerichteten Blicks des 'Schädelverkäufers'

⁵⁰⁹ Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, a. a. O., S. 132f. Georg Wieghaus teilt diese Auffassung. Vgl. auch: Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Frankfurt a.M., Bern, New York, Nancy 1984. S. 233f.

⁵¹⁰ Vgl. Paul Gerhard Klussmann: Deutschland-Denkmale: umgestürzt, a. a. O., S. 170.

⁵¹¹ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 57.

zum Ausdruck bringt, zugleich aber mit der Erhaltung individueller Hoffnung sich nicht als mit jener Figur identifizierbar erweist. Der 'Schädelverkäufer' verkörpert die Spitze der Verzweiflung. Dagegen verzichtet der Autor Heiner Müller darauf, sich auf einem von zwei Polen anzusiedeln, er bewegt sich permanent zwischen dem der Hoffnung und dem der Verzweiflung. In einem Gespräch erklärt Heiner Müller: „Eine Idealform für mich wäre: ‘Ohne Hoffnung und Verzweiflung leben’.“⁵¹²

In einigen Fällen gerät das Zitieren bei Heiner Müller zur ausschließlichen Bildung einer Szene, wie in „Die Brüder 1“ und „Tod in Berlin 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN«, wo das Zitat aus literarischen Werken anderer Autoren zu selbständigen Szenenbildern verwendet wird. Die Szene „Die Brüder 1“ erscheint formal wie ein Prosatext, der die Tacitus'-Annalen mit dem Bericht über das Treffen des Arminius mit seinem auf römischer Seite kämpfenden Bruder Flavius zitiert.⁵¹³ Die Szene „Tod in Berlin 1“ besteht aus Versen, die ein Zitat der Terzette aus den Sonetten von Georg Heyms BERLIN III (1910) wiedergeben.⁵¹⁴ Unvermeidlich führen diese extrem gestalteten Texte zu der beabsichtigten „Kollision mit dem Publikum“⁵¹⁵. Diese beiden Szenen stehen in Opposition zu den Passagen der dramatischen Rede. Deshalb erscheinen - anders als beim Zitat von Lexemen oder Sätzen - die mit Prosa und Versen eingeschobenen Szenen als in ihrer Aufführbarkeit fraglich. Die beiden Szenen bestehen aus akustischen und visuellen theatralen Zeichen. In Bezug auf das zweite der Szenenpaare („Die Brüder 2“) lässt sich die Szene „Die Brüder 1“ auf der einen Seite in exemplarischer Funktion als Voraussetzung für die Konstellation Bruder vs. Bruder betrachten. Das archaische Modell verfeindete Brüder durchzieht die deutsche Geschichte bis zur Spaltung der Arbeiterbewegung 1918 und 1933.⁵¹⁶ Auch im Hinblick auf eine

⁵¹² Heiner Müller: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. *Ein Gespräch mit Uwe Wittstock über konstruktive Angst und das defätistische Gerede vom Untergang sowie über die Arbeit des Schriftstellers im Atomzeitalter* (1986). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 179-181, hier S. 181.

⁵¹³ Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 68.

⁵¹⁴ Vgl. Ebd., S. 75.

⁵¹⁵ Heiner Müller: *Ein Brief*, a. a. O., S. 126.

⁵¹⁶ Ähnlich Genia Schulz: „Müller treibt die körperliche und psychologische Unauflösbarkeit des Vorgangs so weit, daß sich historische Wahrheit wieder einem ewig-gleichen mythischen Modell zu

Wiederholung von Struktur und Erscheinung in der Geschichte kann dieses Szenenbild berücksichtigt werden. In diesem Zusammenhang hat das Zitat die Funktion, zeitlich-räumlich ferne Assoziationen von Figuren, Konstellationen und Situationen hervorzurufen. Heiner Müller selbst bemerkt hierzu:

„Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte, soweit sie nach dem Philoktet-Modell gemacht wurde und wird. Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal. (Im Rückblick auf beide Ereignisse mag die Umkehrung einsichtiger sein.) Die Reflektion der Vorgänge durch die Figuren, gedanklich und emotionell, hat ebenfalls Zitatcharakter. Der Zitatgestus darf Intensität und Spontanität der Reaktionen nicht schmälern: Einfühlung im Detail bei Verfremdung des Ganzen. Die deutschen Soldaten haben im Kessel von Stalingrad die Lektion der Nibelungen nicht gelernt. Die wiederholte Einmaligkeit muß mit zitiert werden. Erst wenn das Modell geändert wird, kann aus der Geschichte gelernt werden.“⁵¹⁷

Entsprechend der Geschichtsauffassung Heiner Müllers erscheint die Vorgeschichte, die den Zeitraum vor dem Beginn des Sozialismus umfasst, als „Eiszeit“ bzw. „Schlachthaus“⁵¹⁸. In dieser Vorgeschichte, die auch als „Kette würdeloser Handlungen“⁵¹⁹ der

nähern scheint: die Spaltung der deutschen Arbeiterbewegung und dann des deutschen Volkes wird zur ewigen Szene des Bruderkampfes, die politischen Konflikte erscheinen wieder als mythisches Urgemetzel: der Bruder mordet den Bruder.“ Genia Schulz: *Something is Rotten in this Age of Hope*. Heiner Müllers Blick auf die (deutsche) Geschichte. In: *Merkur*, Jg. 1979. S. 468-480, hier S. 471.

⁵¹⁷ Heiner Müller: Material zu "Philoktet", "Der Horatier" und "Mauser". In: Ders.: *Mauser*. Berlin 1978. S. 71-88, hier S. 72f.

⁵¹⁸ Vgl. Carlotta von Maltzan: a. a. O., S. 34; vgl. auch: Gespräch mit Heiner Müller (über *DER BAU*. Teilnehmer: H. Müller, W. Girmus, W. Mittenzwei, R. Münz). In: Heiner Müller: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin 1975. S. 137-146, hier S. 141. Die Metapher „Eiszeit“ sei politisch gesehen der Kapitalismus bzw. die Klassengesellschaft. In Müllers Stück »*DER BAU*« ist z.B. die Figur Barka „Fähre zwischen Eiszeit und Kommune (= 'das Ideal einer befreiten und befriedeten Gesellschaft')“. Der Brigadier Barka ist im Kapitalismus aufgewachsen. Das Stück zeigt, wie er zu einem sozialistischen Bewusstsein kommt. Nach Heiner Müller steht die Metapher „Eiszeit“ für „eine Welt, in der es für Barka nicht möglich war, menschliche Kontakte zu finden (...)“; Francine Maier-Schaeffer: *Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin*. In: Theo Buck / Jean-Marie Varentin (Hrsg.): *Heiner Müll - Rückblicke, Perspektiven*. Frankfurt a.M. 1995. S. 19-38, hier S. 23; vgl. auch: Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*, a. a. O., S. 97. Heiner Müller nennt in »*DIE HAMLETMASCHINE*« im Gefolge von Marx die „Eiszeit“ die Stagnationszeit der Geschichte: „die Periode, in der keine Bewegung möglich ist, die Stalinzeit (nach der Nazi-Ära), in der die Geschichte durch die Statistik ersetzt wird, das heißt die Bürokratie, den Staatsapparat.“

⁵¹⁹ Genia Schulz: *Something is Rotten in this Age of Hope*, a. a. O., S. 472.

Menschen bezeichnet werden kann, findet keine Entwicklung, kein Fortschritt statt. Die Ausgeburt und die Verlängerung der deutschen Geschichtsmisere, d.h. die Wiederholung des Gleichen erscheint als gegenwärtig und weiterhin wirksam. Es gibt keinen Unterschied zwischen der Selbstzerfleischung in der barbarischen Nibelungen-Zeit und dem Selbstmord im Kessel Stalingrads. Ein geschichtlicher Vorgang lässt sich so durch einen anderen ersetzen. Das Zitat bei Heiner Müller kann als „der sprachliche Ausdruck einer Geschichtstheorie“⁵²⁰ gefasst werden. In der Szene „Die Brüder 1“ verkörpert das Zitat in der strukturellen Gleichheit des geschichtlichen Vorgangs das Motiv des 'Bruderzwistes'.

Auf der anderen Seite kann die Szene „Tod in Berlin 1“ ein Vorspiel für das Totenreich zum Ausdruck bringen. In der Szene „Tod in Berlin 1“ heißt es:

„Ein Armenkirchhof ragt, schwarz, Stein an Stein.

Die Toten schaun den roten Untergang

Aus ihrem Loch. Er schmeckt wie starker Wein.

Sie sitzen strickend an der Wand entlang

Mützen aus Ruß dem nackten Schläfenbein

Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.“⁵²¹

Der zitierte Text steht auf der Metaebene, in der Motive wie 'Berlin', 'Revolution' und 'Tod' eng miteinander verknüpft sind. Diese weisen unmittelbar auf das Scheitern der Revolution in Deutschland hin. Einerseits erscheinen diese Verse als Kontrast zu den hoffnungsvollen Visionen Hilses, andererseits können sie als Apokalypse, die die düstere Stimmung des Todes erahnen lässt, in der folgenden Szene „Tod in Berlin 2“, in dem Hilse an Krebs stirbt und Hure 1 zur Braut und Mutter zugleich verwandelt wird, verstanden werden. Dieses Zitat wird so aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in einen neuen Zusammenhang gestellt.

In Renate Lachmanns Worten, dieses Verfahren des Zitates löst durch die „Einlagerung fremder Texte“, die „Übereinanderschaltung

⁵²⁰ Klaus Teichmann: a. a. O., S. 94.

⁵²¹ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 75.

einer Vielzahl fremder Texte“ oder die „Wieder- und 'Gegen'-Schrift eines bekannten Textes“ in einem Text eine „semantische Explosion“⁵²² aus.

Durch Modifizierung des Ursprungstextes versucht Heiner Müller eine semantische Explosion, eine ästhetische und semantische Differenz zu erzeugen. Ein Beispiel dafür ist die Umkehrung einer Textstelle bei Edgar Allen Poe: „DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT NICHT AUS DEUTSCHLAND ES IST EIN TERROR DER SEELE“ in „DER TERROR VON DEM ICH SCHREIBE KOMMT AUS DEUTSCHLAND.“⁵²³

Durch die Transformation der Lexeme akzentuiert Heiner Müller das Erlebnis der Auswirkung von Terrorherrschaft in der gesellschaftlichen Entwicklung. Er interessiert sich nicht primär für den individuellen Terror der „Seele“, sondern für den gesellschaftlichen Terror aus Deutschland; z.B. den Nazi-Terror (der auch den Preußen-Terror wieder ins Bewusstsein bringt). Aber bei Heiner Müller kommt der Terror aus Deutschland auch aus der Seele, und der Terror der Seele kommt auch aus Deutschland. Dazu kommt er aus der deutschen Geschichte. Demzufolge gehören psychische Deformation und „Terror aus Deutschland“ zusammen. Das Thema Faschismus ist für Heiner Müller von bleibender Aktualität. In seiner gesamten schriftstellerischen Produktionsarbeit bildet das Produkt der Geschichte, das germanische Erbe, den Anlass und Gegenstand des Schreibens. Die Schattenseiten der deutschen Geschichte zwingen zur permanenten Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit:

„Die deutsche Geschichte war eine andere Obsession, und ich habe versucht, diese Obsession zu zerstören, diesen ganzen Komplex.“⁵²⁴

⁵²² Renate Lachmann: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hrsg.): Das Gespräch. München 1984. S. 133-138, hier S. 134.

⁵²³ Beide Zitate: Heiner Müller: ABC. In: Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 8. Heiner Müller hat diesen Satz Poes - dort im Vorwort zu „Tales of the Grotesque and Arabasque“ (1840) geschrieben und auf die Herkunft oder Orientierung seiner Schauergeschichten, d.h. nach deutschem oder englischem Vorbild, bezogen - aus dem Kontext gelöst und sinnentstellend ins Politische übertragen.

⁵²⁴ Heiner Müller: Mauern. *Gespräch mit Sylvère Lotringer*. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 49-86, hier S. 81.

Die Modell-Transformation ist ein in Müllers Theaterstücken vielfach anzutreffendes Element. Häufig greift er auf Brechts Arbeiten zurück. So bildet Müllers Lehrstück »MAUSER« die Fortsetzung von Brechts »DIE MAßNAHME«, und »DIE SCHLACHT« folgt Brechts »FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES«. Im Vergleich zu Brecht finden sich bei Müller nur wenige Rollenfiguren, und die Handlung wird verdichtet. Heiner Müller benutzt die Stücke Brechts nicht zur Bearbeitung, sondern eher als Modell. Es handelt sich um die Schaffung eines 'Mehrwerts', um produktive Rezeption durch die Transformation eines bestehenden Modells.

Darüber hinaus wird dieses Modell auf Werke Shakespeares oder auf mythologische Muster angewendet. Allerdings liegt die Betonung nicht auf der Quantität der verschiedenen Anwendungsbereiche des Modells, sondern auf dem Modus seiner Verwendung.

Die Szene „Brandenburgisches Konzert 1“ bearbeitet die Geschichte des Müllers von Sanssouci.⁵²⁵ Hier hat Heiner Müller nicht einfach den Stoff übernommen, sondern durch die Einbringung von Clowns als Handlungsbeteiligten, d.h. durch die Spiel-im-Spiel-Struktur, wesentliche Eingriffe in der formalen Struktur vorgenommen. Durch die Parallelisierung zweier Spiel Ebenen versucht Heiner Müller hier die dramatische Wirkung zu verstärken.

Wie schon erwähnt, dienen die Motive des Bruderkonfliktes und des Brudermordes außerdem der modellhaften Beschreibung als germanisches Erbe, beispielsweise in den Stücken »DIE SCHLACHT« und »GERMANIA TOD IN BERLIN«.

In den Materialien zu »PHILOKTET« wird Müllers Umgang mit dem historischen Material - hier am mythologischen Modell - exemplarisch sichtbar:

„Die Handlung ist Modell, nicht Historie. Haltungen zu zeigen, nicht Bedeutungen. Jeder Vorgang zitiert andere, gleiche,

⁵²⁵ Diese Anekdote greift den schon von Peter Hacks in seinem 'bürgerlichem Lustspiel' »DER MÜLLER VON SANSSOUCI« behandelten Stoff auf. Vgl. Peter Hacks: Der Müller von Sanssouci. In: Ders.: Peter Hacks. Fünf Stücke. Frankfurt a.M. 1965. S. 273-298. (1957 entstanden, U: 1958, Deutsches Theater, in der Regie von W. Langhoff).

ähnliche Vorgänge in der Geschichte, (...) Der Ablauf ist zwangsläufig nur, wenn das System nicht in Frage gestellt wird.“⁵²⁶

Durch die Transformation bzw. die Dekonstruktion des Zitats aus dem Kontext wird der Erwartungshorizont des Rezipienten zerstört, diesem aber zugleich die Reflexion über andere Möglichkeiten der Interpretation aufgenötigt und damit ein Weg zu neuer Erkenntnis eröffnet. Die Schreibweise Müllers entspricht der „serielle[n] Variation“⁵²⁷, wie sie auf dem Gebiet der Malerei etwa Picasso in seiner Darstellungsweise verwandt hat.

Neben dem Zitat ist auch die Anspielung als potentiell Intertextualität erzeugendes Mittel zu betrachten. Ein Beispiel dafür ist die Aussage Friedrich Wilhelms. In der ersten Szene des Theaterstücks »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« erscheint die historische Person Gundling in der Gestalt eines erniedrigten Intellektuellen; „*Friedrich Wilhelm furzt. Friedrich hält sich demonstrativ die Nase zu. Also hat Gott die Welt erschaffen. Als welche zuerst gasförmig.*“⁵²⁸ Von Hofbediensteten wird Gundling verspottet. Ein Bär verfolgt und überwältigt ihn, drückt ihn zu Boden. Gundling, der die - an Hamlet gerichteten Worte Ophelias - aufgreift und auf sich münzt „O WHAT A NOBLE MIND IS HERE O' ERTHROWN“ wird vom König zurechtgewiesen: „Gundling, hat Er wieder Ideen.“⁵²⁹ Dieser Satz erinnert stark an eine der Doktor-Szenen in Georg Büchners »WOYZECK«: „Woyzeck, Er philosophiert wieder.“⁵³⁰ Heiner Müller stellt mit Hilfe der Anspielung Bezüge zum anderen Text her: trotz verschiedener Differenzen der beiden Figuren ist Gundling und Woyzeck die zuge dachte Opferrolle gemeinsam. Sie erscheinen als ein Paradigma für den Typus des den realen Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnissen hoffnungslos Ausgelieferten, nur mehr Marionette, willenloses Werkzeug.

⁵²⁶ Heiner Müller: Material zu „Philoktet“, „Der Horatier“ und „Mauser“, a. a. O., S. 72f.

⁵²⁷ Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986). In: Ders.: Gesammelte Irrtümer 2. Frankfurt a.M. 1990. S. 50-70, hier S. 63.

⁵²⁸ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 10.

⁵²⁹ Ebd., S. 12.

⁵³⁰ Georg Büchner: Woyzeck. In: Werner R. Lehmann (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe mit Kommentar. Hamburg 1967. S. 143-181, hier S. 175.

1.1.3 Selbstzitat

Als prominentes Stilmittel, das Heiner Müller in seiner Theaterarbeit einsetzt, darf die Selbstzitierung gelten. Dieses Verfahren deckt sowohl das Beziehungsgeflecht zwischen einzelnen Stücken als auch die Kontinuität in der deutschen Geschichte auf. Musterbeispiele dafür sind »DIE SCHLACHT« und »GERMANIA TOD IN BERLIN«, die in dieser Hinsicht als Zwillingstücke betrachten werden können.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Übertragung des Stoffes der Selbstzitierung in der zweiten Szene „Ich hatt einen Kameraden“ in dem Stück »DIE SCHLACHT« Assoziationen an die fünfte Szene „Hommage à Stalin 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« hervorruft. Die Komposition der Handlung in der Szene „Ich hatt einen Kameraden“ und die der „Hommage à Stalin 1“ bietet zwei - nur graduell verschiedene - Lesarten: 'Kameraden abnagen' und 'Kameraden sterben (lassen)', wobei die erstere die in Stalingrad eingeschlossenen Soldaten darstellt, die den Arm des (Neu-)Ankömmlings abnagen, die letztere die Szene beschreibt, in der Gunther, Hagen, Volker und Gernot einander (in sprichwörtlicher Nibelungentreue) umbringen. Beide Male liegt dem Handeln ein rationalistisches Kalkül zu Grunde; „Soldat 4: Besser drei volle Mägen als vier leere (...)“⁵³¹ und „Gunther: Jetzt sind es nur noch beide“⁵³².

Die Szene „Hommage à Stalin 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« wird im Vergleich mit dem des Stückes »DIE SCHLACHT« aus einer mehr größeren Perspektive der deutschen Geschichte behandelt. Die deprimierende Geschichte der Selbstzerstörung des Menschen und des Kannibalismus beschränkt sich nicht auf ein einziges Zeitalter. So gesehen werden die verschiedenen historischen Gesichtspunkte in dem Stück »GERMANIA TOD IN BERLIN« überlagert. Außer der Assoziation

⁵³¹ Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 9.

⁵³² Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 51.

an frühere Modelle spielt zwar die Funktion des Zitates hier keine besondere Rolle, aber Heiner Müller beabsichtigt durch die Wiederaufbereitung des Stoffes, noch andere Modellsituationen zu verkörpern. Es handelt sich hier um die Überlagerung und die Steigerung des Bedeutungspotentials durch Zitiertechnik. Auf die Frage, welche negativen Aspekte die Modellinszenierungen von Brecht hätten, gab Heiner Müller in einem Gespräch aus dem Jahr 1985 die Auskunft:

„(...) Man ist doch froh, wenn man ein Modell hat, von dem man ausgehen kann, das man dann frei variieren kann. Das setzt im Grunde mehr Phantasie, mehr Kreativität frei, als wenn man blind irgendwo anfängt. (...)“⁵³³

Die Bearbeitung wirkt aus Heiner Müllers Sicht noch produktiver als die Erschaffung, die Transformation übertrifft die Erfindung.

Wie wichtig Heiner Müller die Modellsituation als Einheit für die Wiederaufbereitung nimmt, mag das Beispiel der vierten Szene „Fleischer und Frau“ in »DIE SCHLACHT« verdeutlichen, als die Ehefrau ihren Mann, einen Fleischer tötet. Diesen Stoff hat Heiner Müller als Entwurf, Sonett, Vers- und Prosafassung aus den LEKTIONEN insgesamt viermal behandelt.⁵³⁴

Einem ähnlichen Sachverhalt begegnen wir in der Szene „Die Nacht der langen Messer“ von »DIE SCHLACHT« und „Die Brüder 2“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN«. In der zehnten Szene „Die Brüder 2“ wird der Stoff von »DIE SCHLACHT« leicht abgewandelt wiederholt.

Die erste Szene „Die Nacht der langen Messer“ von »DIE SCHLACHT« zeigt in der Nacht des Reichstagsbrands 1933 die Geschichte von zwei Brüdern, einem Ex-Kommunisten, der ins Lager der Nazis übergewechselt ist, und einem Kommunisten. Der ehemalige Kommunist hat trotz Folterung durch die Gestapo niemanden verraten, wird aber nach der Haftentlassung von seinen

⁵³³ Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren, a. a. O., S. 143.

⁵³⁴ Vgl. Heiner Müller: Fleischer und Frau. Verschiedene Fassungen. In: Wolfgang Storch (Hrsg.): EXPLOSION OF A MEMORY HEINER MÜLLER. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1988. S. 164f.

Genossen gemieden in der Annahme, er könne zum Verräter geworden sein. „Schließlich wird er zum Verräter, nicht durch die Folter, sondern durch das Misstrauen der Genossen.“⁵³⁵

Die zehnte Szene „Die Brüder 2“ aus »GERMANIA TOD IN BERLIN« ist als die Fortsetzung der Szene „Die Nacht der langen Messer“ anzusehen. Den Hintergrund bildet ein DDR-Gefängnis. Die Brüder, ein Kommunist und ein Nazi, begegnen einander nach zwanzig Jahren.

„NAZI *vortretend*: Das ist mein Bruder.

BRÜCKENSPRENGER: Der Rote?

GANDHI *lacht*: IN DER HEIMAT IN DER HEIMAT

DA GIBTS EIN WIEDERSEHEN.

KOMMUNIST: Mein Bruder der Spitzel. *Schweigen*.

Du hast es weit gebracht.

NAZI: So weit wie du. (...)

Die Nacht der langen Messer. Weißt du noch.

Ich stand in deiner Tür. Ich war dein Bruder.

Streckt die Hand aus. Der Bruder nimmt sie nicht.

Aber mein Bruder hatte keine Hand frei.

Ich bin dein Bruder.“⁵³⁶

Die schlechte Meinung des Kommunisten über den Nazi besteht unverändert fort. Der Kommunist bedauert jetzt, seinen Bruder

⁵³⁵ Ichkawa Akira: Heiner Müllers „Vorgeschichte“ - Dramen. In: Zeitschrift für Germanistik 1. 1988. S. 59-64, hier S. 60. In der Szene „Die Entlassene“ aus »FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN REICHES« von Bertolt Brecht wird das Thema ähnlich wie in der Szene „Die Nacht der langen Messer“ behandelt. Auch hier wird das Tragische der Situation eines gerade aus dem KZ kommenden Mannes angedeutet, in einer Situation, in der er sieht, „alle mißtrauen ihm“, weil sie wissen: „Es ist zuviel vorgekommen. Man setzt ihnen zu sehr zu drinnen.“ Während Brecht jedoch den Entlassenen am Schluss Einsicht in die politische Richtigkeit dieses Misstrauens gewinnen lässt, radikalisiert Heiner Müller das Problem. Er versucht durch zuspitzendes Weiterführen der Situation den neuen Erfahrungsstand anzuzeigen und die subjektive Seite konsequent zu betonen. Vgl. Bertolt Brecht: Furcht und Elend des dritten Reiches. In: Ders.: Gesammelte Werke 3. Frankfurt a.M. 1967. S. 1073-1193; vgl. auch: Georg Wieghaus: "Das Schlachtfeld in der Brust". Anmerkungen zur Faschismusbewältigung bei Heiner Müller. In: Uwe Naumann (Hrsg.): Die Sammlung 3. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst. Frankfurt a.M. 1980. S. 110-116, hier S. 111f.

⁵³⁶ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 69f.

damals, in der „Nacht der Langen Messer“, als jener aus dem Gefängnis kam, nicht erschossen zu haben.

Aber in den Szenen „Die Nacht der langen Messer“ und „Die Brüder 2“ tritt eine Differenz in der Problemkonstellation hervor. Während in der ersten Szene - Herrschaft des Dritten Reiches - die menschliche Beziehung im Vordergrund steht, lässt die Kontinuität der bis dahin erfahrenen deutschen Misere die Realität in der DDR noch deutlicher werden. Weniger der politische Feind oder Kriminelle - Nazi, Brückensprenger, Gandhi – stellt das Problem dar als vielmehr der Kommunist (wie es scheint, ein Kritiker des 'Neuen Kurses'), der trotz seiner Ablehnung des Arbeiteraufstands eingesperrt wird. Gandhi, der Nazi und der Brückensprenger dagegen unterstützen den Aufstand, um dem Gefängnis zu entgehen. Es ist der Kommunist, der schließlich den Lärm der Panzerketten begrüßt, Symbol des Einsatzes russischer Soldaten. Horst Domdey hat über diesen Punkt hinweggesehen und den Kommunisten zum Selbstopfer stilisieren wollen.⁵³⁷ Doch abgesehen davon, steht bei Heiner Müller nicht der Kommunist als Märtyrer im Mittelpunkt, sondern der Bruderzwist und dessen Ursache.

Trotz der Verwendung des gleichen Stoffes werden die zwei Szenen mit unterschiedlicher Zielrichtung geschrieben. In der Szene „Die Brüder 1“ wird das Motiv des Bruderzwistes auf die deutsche Geschichte übertragen. Im Fall von „Die Brüder 2“ bildet der Vertreter des Kommunismus das Zentrum; ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der andeutenden Kritik an der DDR-Gesellschaft.

Warum hat Heiner Müller dann gerade diesen Stoff wiederaufgenommen? Es kann die Betonung des neuen Themas durch die Verrückung des Brennpunktes bedeuten. Oder es mag der Vorzug sein, den „point of attack“ leicht vorverlegen zu können, indem das Zitat die frühere Kenntnis über die bestehende Sache voraussetzt. Dafür spricht, dass Heiner Müller die Wirkungskraft auf das Publikum immer vor Augen hat, das Zitat macht die Verdichtung von Information möglich.

⁵³⁷ Vgl. Horst Domdey: "Der Tod eine Funktion des Lebens". Stalinmythos in Texten Heiner Müllers. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Jahrbuch zur Literatur in der DDR 5. Bonn 1986. S. 65-89, hier S. 68.

Jedoch hat die Ansammlung von Information im allgemeinen nicht primär die Funktion, den „point of attack“ vorzuverlegen, und tatsächlich findet sich in den Müllerschen Texten kein spezieller Ort, an dem sich der „point of attack“ festmachen ließe. Heiner Müller gestaltet die Szenen stark verkürzt und stilisiert, ohne dabei Rücksicht auf das Verständnis der Zuschauer zu nehmen. Die Szene „Hommage à Stalin 1“ umfasst nicht mehr als vier Seiten, die Szene „Die Brüder 2“ besteht aus nur sechs Seiten. Da mit der Beschaffung von Information eine Anhäufung von Bedeutung einhergeht, kann die Menge knapp gehalten werden. Nicht nur durch die Wiedergabe von Zitaten werden Informationen gesammelt, sondern auch durch die sie ergänzenden Vorinformationen, womit ein Sprung der Handlung ermöglicht wird. Andererseits kann das Zitat den Blick auf eine Andeutung lenken, die die Bedeutung einer komplizierten Chiffre freizulegen vermag. Die Aussage von Nazi: „Die Nacht der Langen Messer. (...) Ich stand in deiner Tür. Ich war dein Bruder. (...) Aber mein Bruder hatte keine Hand frei“, macht das Publikum darauf aufmerksam, dass die Informationen, die in der Szene „Die Nacht der Langen Messer“ des Stückes »DIE SCHLACHT« enthalten sind, zusätzlich berücksichtigt werden müssen, um den Verlauf des tiefer liegenden Konflikts zwischen den Brüdern besser verstehen zu können. Durch die Zitatmontage im Kontext werden neue, zusätzliche Einsichten in eine zusammenhängende Handlungsfolge vermittelt.

Ein weiteres Beispiel für den eigentextlichen Bezug bildet die letzte Szene in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Im Lessing-Triptychon 1 hält Lessing folgenden Monolog: „Ich habe die Hölle der Frauen von unten gesehn: 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.“⁵³⁸

Wir haben es hier mit Symbolen menschlichen Leidens, den Opfern von Unterdrückung zu tun. Diese Textpassagen sind eng verbunden mit biographischen Elementen Müllers, der auf den

⁵³⁸ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 34.

Selbstmord seiner ersten Frau Inge anspielt.⁵³⁹ Die eigenen Erfahrungen werden um die gesellschaftliche, geschichtliche Dimension erweitert. Frank-Michael Raddatz betrachtet Müllers Schreibweise als „die ästhetische Artikulation des objektiven Gehalts ihn prägender subjektiver Erfahrungen“⁵⁴⁰.

Resümierend kann festgehalten werden: Müllers intertextuelle Revision literarischer Prätexte mittels Selbstzitats zielt darauf ab, einen reproduktiven Diskurs in Bewegung zu setzen. Durch die mit Hilfe dieses Verfahrens gewonnene Sinnkomplexion wird der Rezipient veranlasst, das Beziehungsgeflecht zwischen den Signifikanten in der Müllerschen Textproduktion in kohärenter semantischer Form zu decodieren. Müller beabsichtigt, im Rezipienten „das Bewußtsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche“⁵⁴¹.

Die Inanspruchnahme intertextuell-zitathafter Elemente begründet Müller mit seiner Absage an die Darstellung des bloßen Faktischen: „Mich interessiert Verarbeitung von Realität und nicht die Realität selbst.“⁵⁴²

1.1.4 Figurenzitat

Das einfachste Verfahren des dramatischen Zitates besteht darin, eine Figur aus dem großen Kontext, der Geschichte oder dem Kunstwerk zitieren zu lassen. Heiner Müller benutzt in seinen Theaterstücken zumeist historische Personen als Vorlage zur

⁵³⁹ Die Textstellen über den Selbstmord von Frauen evozieren Müllers Prosatext „Todesanzeige“, sowie das Gedicht „Gestern an einem sonnigen Nachmittag“ und sein Stück »DIE HAMLETMASCHINE«, die im 'Lessing-Triptychon' wörtlich zitiert wird. Vgl. Heiner Müller: Todesanzeige. In: Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 31-34, hier S. 31f; vgl. auch: Ders.: Gestern an einem sonnigen Nachmittag. In: Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 30; und Ders.: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 91.

⁵⁴⁰ Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991. S. 1.

⁵⁴¹ Heiner Müller: Mauern. *Gespräch mit Sylvère Lotringer*, a. a. O., S. 65.

⁵⁴² Heiner Müller: Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. *Ein Gespräch mit Harun Farocki über Kulturgrenzen und Film, über Godard und Walt Disney* (1981). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 61-69, hier S. 64.

Umschreibung ihrer tatsächlichen Vita und setzt Assoziationen frei, wie dies schon in dem Titel der Stücke - »DER LOHNDRÜCKER«, »DIE HAMLETMASCHINE«, »MACBETH«, »PHILOKTET«, »HERAKLES 5« und »ÖDIPUS TYRANN« usw. - zum Ausdruck kommt. Heiner Müller benutzt das Figurenzitat auf verschiedenen Ebenen. Auf der Ebene der 'Vorgeschichte' werden historische Personen (etwa Heerführer) - Hitler, Goebbels, Napoleon, Caesar, Arminius, Flavius, Friedrich der Große, Gundling, Lessing usw. - sowie mythologische Gestalten - Germania, Nibelungen - in Szene gesetzt. Außerdem erscheinen die Namen Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Heinrich von Kleist, Friedrich Schiller und Voltaire usw.. Im Zusammenhang mit dem Figurenzitat äußerte Heiner Müller in einem Gespräch:

„(...) Andererseits wird es für mich auch immer problematischer, mit sogenannten großen Figuren, die einen Namen haben, etwas zu machen. Es ist schon ein Unterschied, ob jemand Hamlet heißt oder Ham. Sicher ist es leichter, mit Figuren zu arbeiten, wo jede sofort ein Bezugsfeld hat. Aber es blockiert wahrscheinlich auch und engt die möglichen Assoziationen ein.“⁵⁴³

Den Rahmen der Müllerschen Texte bilden relevante Topoi aus der deutschen und sozialistischen Geschichte. Heiner Müller betrachtet und gestaltet die 'Vorgeschichte', d.h. das zeitliche Ereignis, stets im Zusammenhang mit der geschichtlichen Gegenwart, und das bedeutet: mit der Realität der DDR.⁵⁴⁴ Vor diesem Hintergrund ist Müllers Figurenzitat zu sehen.

In Müllers Stücken haben die Figuren fast immer die Funktion, die (jeweils gegenwärtige) deutsche Misere als Erbe der deutschen Geschichte zu beleuchten. Heiner Müller verfährt in seiner intertextuellen Revision historischer Gestalten derart, dass er die Figuren als *pars pro toto* konzipiert.

⁵⁴³ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert* (1975). In: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 14-30, hier S. 14.

⁵⁴⁴ Vgl. Marc Silbermann: a. a. O., S. 62f.

Es handelt sich bei Heiner Müller also nicht um den simplen Rückgriff auf eine historische Vorlage der Figuren selbst, sondern vielmehr um die Bezugnahme auf die zeitlich-räumlichen Konstellationen, den Hintergrund, die Charaktere und Verhaltensweisen der Figuren. Das erfordert die Berücksichtigung der Figurenkonstellation unter verschiedenen Aspekten. Zum Beispiel wird zum Verständnis des Stückes »DER LOHNDRÜCKER« beim Rezipienten die Kenntnis der Geschichte der Person 'Hans Garbe' als „Held der Arbeit“ vorausgesetzt. Entsprechendes gilt für die Stücke »DIE SCHLACHT«, »GERMANIA TOD IN BERLIN«, »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«.

In »GERMANIA TOD IN BERLIN« findet sich die Selbstzitierung des Stückes »DER LOHNDRÜCKER« von 1956, Hilse umfasst nicht nur die Tradition des 'alten Hilse', der Figur aus »DIE WEBER«⁵⁴⁵ von Gerhart Hauptmann, sondern auch die des Garbe/Büsching. In »GERMANIA TOD IN BERLIN« spielt die Hilse-Figur als zentrales Ich eine Rolle. Hauptmanns Hilse und Müllers Hilse sind einander ähnliche und zugleich entgegengesetzte Figuren. Der Hilse Hauptmanns - als asoziale Figur angelegt - hatte in seiner Gegnerschaft nicht am Aufstand teilgenommen. Am Ende wurde er durch eine verirrte Kugel von Soldaten getötet. Im Gegensatz zur Hilse-Figur Hauptmanns hatte Müllers 'ewiger Maurer' Hilse der Partei im Vertrauen auf den Sieg der Gerechtigkeit durch den Sozialismus die Treue gehalten, die Teilnahme am Streik verweigert. Zuletzt wird er von Jugendlichen gesteinigt und bricht im Steinhagel, der aber nicht die erste Ursache für seinen Tod ist, zusammen; denn tatsächlich litt er seit Jahren an Krebs. In »GERMANIA TOD IN BERLIN« bewirkt die Übertragung auf die Hilse-Gestalt innerhalb der deutschen Arbeiterbewegung eine tragische Weiterführung der Figur des Aktivisten aus der Szene „Brandenburgisches Konzert 2“.⁵⁴⁶ Die Hilse-Figur Müllers spielt unter anderem als die einzige nichthistorische und auch

⁵⁴⁵ Vgl. Gerhart Hauptmann: Die Weber. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 2. Berlin 1942. S. 1-102.

⁵⁴⁶ Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, a. a. O., S. 134.

nichtmythologische Figur, die im Stück einen Personennamen trägt,⁵⁴⁷ eine bedeutende Rolle.

Ein weiteres Beispiel wäre der Auftritt Hitlers und Goebbels' in »GERMANIA TOD IN BERLIN«, der sie nicht als historische Individuen zeigt, d.h. als Exemplare mit subjektiv-individuellem Verhalten in der Welt, sondern lediglich als Repräsentanten des Faschismus ausweist, Sinnbild der Barbarei und der Grausamkeit der damaligen Zeit, und der - wie es im Marxismus-Leninismus heißt - der am höchsten entwickelte Zustand des Kapitalismus ist. Die personalen Identitäten werden aufgebrochen und verschiedene Lesarten ermöglicht.

Die spezifische Art der Personifikation der dramatischen Figuren (Arbeiter, Heerführer, Intellektueller) führt in Müllers Stücken zur Extension der historischen Assoziationsfelder in der Gegenwart und der Entindividualisierung der Person, die als Vertreter historischer Formationen ausgewiesen wird.

Auf der Linie der Erzeugung von Assoziationsfeldern mittels Figurenzeit liegt auch die erste Szene von Müllers »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«, die den 'Hofnarren' Gundling, einen Aufklärer und Intellektuellen im Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I., im wahrsten Sinne des Wortes vorführt.

Mit dem Zitieren der in den literarischen Texten aktualisierten Bedeutung der Gundling-Figur als einem Paradigma für einen bestimmten intellektuellen Verhaltenstypus wird eine Poly-Perspektive hervorgebracht.

Die Gundling-Konstellation weist an Hand von intertextuellen Bezügen als exemplarische Bezugsgröße die Intellektuellen als zur Staatsherrschaft unfähig aus. Die Worte Friedrich Wilhelms „die Intelligenz zum Narren gemacht, daß der Pöbel nicht auf Ideen kommt“⁵⁴⁸ bringen zum Ausdruck, dass die Intellektuellen selbst im aufgeklärten Staat nur noch als Marionetten vorhanden sind.

⁵⁴⁷ Vgl. Henning Rischbieter: Nur heilloser Schrecken? Heiner Müllers "Germania Tod in Berlin" an den Münchner Kammerspielen. In: Theater heute. Juni 1978. S. 7-11, hier S. 11.

⁵⁴⁸ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 12.

Außerdem ist die Form des Zitats in Bezug auf die Komposition der Rollenfiguren im Text zu berücksichtigen. In der Szene „Die heilige Familie“ stehen 'Hitler', 'Goebbels', 'Germania' und 'die Heiligen Drei Könige' im Mittelpunkt. Diese Figurenkonstellation hat ziemliche Ähnlichkeit mit der szenischen Photomontage von John Heartfields »DIE DREI WEISEN AUS DEM SORGENLAND«. Bei Heartfield treten Hitler, Göring und Goebbels in lächerlicher Aufmachung auf, und sie erklären, sie seien gekommen, um zur Geburt des Heilands zu gratulieren.

Mit dieser Art des Kompositionsverfahrens gelingt Heiner Müller eine Polymorphisierung des Zitates.

1.2 Pluralität des Sprachspiels

Zur Sprengung der herkömmlichen dramatischen Texte verwendet Heiner Müller in seiner Theaterarbeit das Prinzip der Konzentration, verschiedene Sprachspiele - z. B. der dezidierte Einsatz des Wechsels von Verssprache und Prosa anstelle des traditionellen dramatischen Dialogs - bewirken die Überschreitung der überkommenen Gattungsgrenzen.

Die Formen der Verse, die Heiner Müller in seinen Theaterstücken bevorzugt, sind gereimte Fünfheber (z.B. in »TRAKTOR«), reimlose Knittelverse (»MAUSER«), vor allem aber antikisierende Metren (insbesondere in »DIE UMSIEDLERIN« und »DER BAU«).⁵⁴⁹ In dem Stück »DIE SCHLACHT« sind die Szenen überwiegend in „rohen Knittelversen, komischem Reim-Klipp-Klapp“⁵⁵⁰ abgefasst, (was mit der Barbarei des alltäglichen Faschismus zusammenhängt). Für »GERMANIA TOD IN BERLIN« und »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« werden vornehmlich Blankverse verwendet.

⁵⁴⁹ Vgl. Theo Buck: Heiner Müller, a. a. O., S. 15.

⁵⁵⁰ Henning Rischbieter: Tötungs - Reigen. In: Theater heute. Dezember 1975. S. 6-14, hier S. 8.

In der ersten Szene „Die Straße 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« wird das Scheitern der Novemberrevolution zunächst in Prosasprache vermittelt.

„SCHILDER: Was wollt ihr.

KINDER: Den Groschen.

SCHILDER: Was kriegt der Hund, wenn er bellt.

*Lacht. In seiner Ladentür steht der Bäcker und stimmt in das Lachen ein. Lachen weiter nach dem Vorhang.*⁵⁵¹

Die Kinder werden von dem SCHILDERVERTEILER, einem „Repräsentant[en] der siegreichen alten staatlichen Macht“⁵⁵², betrogen. Der Bäcker, gleichfalls ein Gegenspieler der Revolution, verweigert den hungrigen Kindern Brot, und lässt sie auf zynische Weise sich ihrer Machtlosigkeit bewusst werden. Schilderverteiler und Bäcker benutzen die Kinder als Manipulationsinstrument.

Die anschließende Szene „Die Straße 2“, als Parallelszene zur ersten Szene gestaltet, ist in Verssprache gehalten. Der Monolog des alten Mannes, der - mit einem Kind auf dem Rücken - die Umstände der Revolution im Winter 1918/19 reminisziert, ist im Gegensatz zur Prosa der anderen Szenenteile in Blankversen gesetzt.

Dem Schlüsselerlebnis aus der Revolution von 1918/19 wird durch die Fassung in Versform ein besonderes Pathos verliehen. Die letzte Zeile des Monologs „Der Präsident. Ein Arbeiter wie wir“⁵⁵³ führt von der Vergangenheit in die Gegenwart (1949) des szenischen Geschehens zurück: der erste Präsident der DDR, Wilhelm Pieck, war gleichermaßen Arbeiter und Mitkämpfer beim Spartakusaufstand wie Veteran der Novemberrevolution.

Zum besseren Verständnis der jeweiligen Aussageintention Müllers in seinen Stücken ist es ratsam, die typologische Unterscheidung nach Vers- und Prosasprache vorzunehmen. In der ersten in Prosa geschriebenen Szene sind die Subjekte der Aussage die Figuren der reaktionären Traditionslinie. Im Gegensatz dazu wird

⁵⁵¹ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S.37.

⁵⁵² Paul Gerhard Klussmann: Deutschland-Denkmale: umgestürzt, a. a. O., S. 165.

⁵⁵³ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 38.

die zweite in Versen geschriebene Szene von den Opfern der Geschichte auf der Seite der sozial Benachteiligten ausgefüllt. Hier werden die Elemente der 'deutschen Misere' genannt: 'Hass', 'Vernichtungsgewalt', 'Brutalität', 'Selbstzerstörung', 'Spaltung' und 'innere Zerrissenheit'. Schließlich unterscheidet sich die Rede der Täter und der Opfer der Geschichte in der Verwendung des sprachlichen Ausdrucks. Heiner Müller setzt häufig keine klare Täter-Opfer-Dichotomie.⁵⁵⁴ Er betont das Dilemma in der deutschen Geschichte, dass das Opfer zugleich als Täter angesehen werden kann und bringt dies durch die simultane Vorführung der Opfer- und Täterrolle in vielen Szenen seiner Stücke zum Ausdruck.⁵⁵⁵

Im Gegensatz zu Bertolt Brechts »FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES« gibt es in Heiner Müllers »DIE SCHLACHT« „keine klaren, soziologisch beschreibbaren Fronten, sondern Konstellationen der Brutalität, in denen Schuld nur schwerlich eindeutig zugeteilt werden kann, weil Täter und Opfer in einer Person vereint sind oder weil diese in 'Zwangslagen' geführt werden, aus denen nur Gewalt wieder heraushilft“⁵⁵⁶. In Heiner Müllers

⁵⁵⁴ Vgl. Georg Wieghaus: Heiner Müller, a. a. O., S. 20. „Schlacht (...) entwirft Konstellationen, in denen Schuld kaum noch eindeutig zugeteilt werden kann, Täter und Opfer in ein und derselben Person vereint sind, wie im Fall des SA-Mannes in der ersten Szene. Und dennoch zieht der eine Konsequenz, die heroisch anmutet und eigentlich übertrieben scheint. Hätte er nicht allen Grund, um Verständnis zu bitten, anstatt um seinen Tod, da er doch aus immerhin nachvollziehbaren Motiven zum "Verräter" wurde? Statt dessen nimmt er die eigene Vernichtung in Kauf, um mit dieser Vergangenheit zu brechen. Ist das eine Lösung, die Müller befürwortet?“

⁵⁵⁵ Beispielsweise spielen ein 'Mann' in der Szene „Kleinbürgerhochzeit“ und ein 'Fleischer' in der Szene „Fleischer und Frau“ von »DIE SCHLACHT« eine doppelte Rolle; in der erstgenannten erscheint er als Opfer des Faschismus und als Mörder der Familie und in der zweitgenannten stellt er sich als Opfer des Faschismus wie auch als Täter hinsichtlich des verwundeten Piloten dar: „Das schlägt in dein Fach, Sabest, du bist Fleischer.“ 'Soldaten' und 'Nibelungen' in „Hommage à Stalin 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« und die 'Sächsin' im vierten Szenenbild von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Auffällig ist, dass die Sächsin Friedrichs theatralisches Mitleid mit sich selbst als Werkzeug der abstrakten Staatsräson mehr als der Tod des geliebten Mannes bewegt. Schließlich spielt sie mit: „Hebt Friedrich auf, nimmt ihm die Augenbinde ab, trocknet mit dem Schleier sein Gesicht, (...) setzt sich, nimmt Friedrich auf den Schoß, wiegt ihn und singt.“ Vgl. Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 10f.; vgl. auch Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 48-51; und Ders.: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 18-22.

⁵⁵⁶ Rüdiger Mangel / Georg Wieghaus: Abgrenzung und Teilhabe. Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozeß der DDR. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik: Heiner Müller. München. 1982. S. 32-44, hier S. 33. Heiner Müller selbst äußert sich über die Unterschiede zwischen beiden Stücken in einem Brief wie folgt: „Brecht war auf Dokumente und Berichte angewiesen, sozusagen auf Sekundärmaterial. Das ergab ein Faschismusbild nach der Schnur der (damals notwendig unkompletten) marxistischen Analyse, eine Art Idealkonstruktion.“ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 124f.

Theaterstücken findet die Grenzüberschreitung zwischen Opfer und Täter in der deutschen Misere ihren sichtbaren Niederschlag.

In der Szene „Herzönig schwarze Witwe“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« macht Heiner Müller exemplarisch deutlich, wie der Täter - hier in der Rolle Friedrichs II. als Machthaber - sich zugleich als Opfer darstellt:

„(...) Der Glücklichste unter den Preußen, wenn
Ein anderer Preußens König wär, wär ich.
Wie neid ich meinen Opfern ihren Tod
Sie dürfen sterben, aber ich muß töten.“⁵⁵⁷

Je nach dem Subjekt der Aussage - Täter oder Opfer - wählt Heiner Müller die sprachliche Form. Daraus erwächst die Notwendigkeit der Suche nach einem aus dem Kontext resultierenden neuen semantischen Kriterium. Entsprechend der geschichtlichen Periode oder dem Inhalt der Erzählung sind, trotz gleicher Personen, in allen Szenen Indizien für eine Manipulation der Täter-Opfer-Konstellation durch sprachliche Ausdrücke zu unterscheiden. Daher müssen der geschichtliche Kontext und der Kontext des Werkes stets berücksichtigt werden. Vor allem der Wechsel von Verssprache und Prosa wird bei Heiner Müller je „nach der historischen Wirkungsmöglichkeit des Inhalts“⁵⁵⁸ verwendet, wobei an dem in Versen geschriebenen Dialog auffällt, dass er als Stimulus für den entscheidenden Augenblick der Geschichtsgestaltung oder für den inhaltlichen Höhepunkt dient.

Auf der Kommunikationsebene zeichnet den Redetext der Versform eine besondere Struktur aus. Trotz der Bedeutungsschwankungen wird das innere dramatische Kommunikationssystem, d.h. eine Spielebene, in einer Dimension im allgemeinen realisiert. Aber die 'Traumeinlage' oder das 'Spiel-im-Spiel' bildet eine weitere Spielebene in dem inneren Kommunikationssystem. Der Text in Versform könnte demnach als

⁵⁵⁷ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 20.

⁵⁵⁸ Marc Silbermann: a. a. O., S. 73.

mittlere Etappe betrachtet werden. Er stellt zwar keine unabhängige Ebene dar, befindet sich jedoch im Unterschied zur allgemeinen Spielebene in einem deutlich anderen Raum. Die Verwendung der Versform bedeutet den Verzicht auf dramatische Realität. Während die 'Traumeinlage' oder das 'Spiel-im-Spiel' theoretisch ständig überlagert werden kann, gibt es in dem in Versen geschriebenen Text zwar einen Unterschied im Ausmaß des Versgebrauchs, aber der Vers ist nicht ständig wiederholbar.

Ferner lässt sich das Verfahren der Manipulation durch die Verssprache als Aufforderung an den Zuschauer verstehen, die Bedeutungsverschiebung durch Distanzerzeugung im Verlauf des Textes zu erkennen. Heiner Müller sagt in einem Interview:

„(...) ein guter Text braucht nicht die Interpretation durch einen Regisseur oder durch einen Schauspieler. Was der Text sagt, sagt der Text. Das muß der Schauspieler nicht noch sagen oder der Regisseur jetzt noch auslegen und interpretieren. (...) Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da, und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erstmal da. Dann gibt es ein Geräusch, und das ist auch da und wird auch nicht interpretiert. Das finde ich wichtig. Es ist ein demokratisches Theaterkonzept. Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden. Dem Zuschauer darf diese Arbeit nicht abgenommen werden.“⁵⁵⁹

Heiner Müller bezieht den in Versform gehaltenen Szenenteil zumeist auf das Thema des Textes. Ein Musterbeispiel für diese Strategie ist der Textteil des Monologs des alten Mannes in „Die Straße 2“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« (das deutsche Misere-Motiv).

Dieses Verfahren der Einfügung in Verssprache kann im Sinne Bertolt Brechts als epischer Einschub bezeichnet werden. Während Brecht es aber zu Verfremdungszwecken einsetzt, dient Müller das Verfahren außerdem zur Komprimierung der Information. Diese Strategie des Operierens mit unterschiedlichen Versformen

⁵⁵⁹ Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren, a. a. O., S. 153.

ermöglicht neben der Vermittlung von Informationen ihre Verstärkung.

In „Die Brüder 2“ in der zehnten Szene von »GERMANIA TOD IN BERLIN«, vermittelt Heiner Müller durch komprimierte Sprache, harte Diktion die Geschichte der 'deutschen Misere'. Dieses Szenenbild ist in Blankversen abgefasst:

„KOMMUNIST: (...) Ich sah die deutschen Vögel schießen auf
Den grünen deutschen Wald in Formation
Und ihre Scheiße explodierte und
Das Grün war Asche hinter ihrem Flug.
Die deutschen Kinder krochen aus den Bäuchen
Der deutschen Mutter, rissen mit den Zähnen
Den deutschen Vätern die deutschen Schwänze aus
Und pißten auf die Wunde mit Gesang.
Dann hängten sie sich an die Mutterbrust
Und sofften Blut, solange der Vorrat reichte.
Und dann zerfleischten sie sich eins das andere.
Zuletzt ersoffen sie im eigen Blut
Weil es der deutsche Boden nicht mehr faßte.“⁵⁶⁰

Der Kommunist imaginiert während der nationalsozialistischen Herrschaft einen grausig-blutrünstigen - am Ende auch selbstzerstörerischen - Aufstand der Vögel und Kinder gegen die deutschen Väter und Mütter. Seine Erlösungsvision ist eine germanische Apokalypse, die Ausrottung und „Selbsterfleischung“ alles Deutschen.

Die Darstellungsweise Müllers in Versform sorgt für Prägnanz und Eindringlichkeit. Unter anderem hat die Vers-Disziplin mit ihrer Komprimierung die Funktion, das „Unwesentliche auszuklammern“ und damit die Konzentration auf das Wesentliche zu fördern. In

⁵⁶⁰ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 73f.

Bezug auf diese Darstellungsweise äußert Heiner Müller in einem Gespräch:

„Man kommt viel eher auf das Wesentliche, auf den Kern der Situation, und der Schauspieler hat es leichter, wenn er es gewohnt ist oder lernt damit zu arbeiten, die richtigen Gesten, die richtige Haltung für den Tonfall zu finden.“⁵⁶¹

Darüber hinaus wird die Linearität der Szene durch ihre sprachlich-dramaturgische Form aufgebrochen.

Heiner Müller benutzt in seinen Theatertexten neben der Verssprache Szenenbilder, die sich nur als Prosa oder aus Regieanweisungen konstituieren. Statt des dramatischen Dialogs, in dem zwei oder mehr Subjekte im traditionellen dramatischen Theater miteinander kommunizieren, verläuft der folgende dramatische Text in der Form eines kurzen Prosatextes.

„Auf der Bühne steht ein Mensch. Er ist überlebensgroß, vielleicht eine Puppe. Er ist mit Plakaten bekleidet. Sein Gesicht ist ohne Mund. Er betrachtet seine Hände, bewegt die Arme, probiert seine Beine aus. Ein Fahrrad, von dem Lenkstange oder Pedale oder beides oder Lenkstange, Pedale und Sattel entfernt worden sind, fährt von rechts nach links schnell über die Bühne. Der Mensch, der vielleicht eine Puppe ist, läuft hinter dem Fahrrad her. Eine Schwelle fährt aus dem Bühnenboden.“⁵⁶²

Diese Szene, die sich als überdimensionale Regieanweisung präsentiert, besteht ausschließlich aus der Beschreibung eines pantomimischen Vorgangs und hebt sich dadurch auffällig von den anderen Szenentexten des Stückes ab. Unter anderem bringt diese Pantomime des Bildes die allen Szenen immanenten Vorgangsfiguren in komprimierter Form zu einer ineins sinnlichen und abstrakten Anschauung.⁵⁶³ Sie ist als „Integrationspunkt der Handlung“⁵⁶⁴ in dem

⁵⁶¹ Beide Zitate: Gespräch mit Heiner Müller. In: Andreas W. Mytze (Hrsg.): europäische ideen. Heft 13, 1975. S. 1-11, hier S. 8.

⁵⁶² Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 74.

⁵⁶³ Vgl. Jürgen Schröder: Die „deutsche Misere“ als Greuelmärchen. Heiner Müllers „*Germania Tod in Berlin*“, a. a. O., S. 337.

⁵⁶⁴ Paul Gerhard Klussmann: Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin*. In: Walter Hink (Hrsg.): *Geschichte als Schauspiel*. Frankfurt a.M. 1981. S. 369-414, hier S. 412; Vgl. Volker Klotz:

Stück »GERMANIA TOD IN BERLIN« anzusehen. Anders als bei dem bisherigen Material, Märchen oder Fabel,⁵⁶⁵ markiert diese Szene selbst den Integrationspunkt, ohne dass es dazu irgendwelcher Hilfsmittel bedürfte, wodurch seine Bedeutsamkeit in dieser Szene noch stärker hervorgehoben wird.

Heiner Müllers Unternehmen wird durch die harte Diktion und unterschiedliche Arten der Darstellung begünstigt.

Der dramatische Text der Prosa bei Heiner Müller ist - wie der in Versform geschriebene Text - mit einer permanenten Bedeutungsverschiebung als einer Kategorie des Denkens verbunden.

Heiner Müller richtet sein Modell nach der jeweiligen zeitlich-räumlichen Situation und dem Kontext ein und beeinflusst damit das Bedeutungspotential.

1.3 Symbole und Bilder

Der fiktive, assoziative, immer mehr Zusammenhänge produzierende Charakter des Szenenprozesses verkompliziert die Auflösung der Müllerschen Bilder. Heiner Müller bedient sich in seinen Theatertexten ungewöhnlicher Phantasie- und Traumbilder auf geradezu inflationäre Weise. Durch die Technik der Verdichtung gelingt ihm die Komprimierung der Bildhaftigkeit eines wirkungsgeschichtlichen, auf Assoziation und Rezeption zielenden Bilderkontextes. Dabei ist der Bezug auf eine Realität außerhalb des Textes mitzudenken. Heiner Müllers Texte signalisieren in seinen

Geschlossene und offene Form im Drama. München 1969. S. 113f. Zum Begriff des Integrationspunktes formuliert Volker Klotz bezüglich der Handlung in dem Drama der offenen Form: „Eine im Drama der offenen Form weit verbreitete Weise, den latenten Sinnzusammenhang, die verdeckte Grundkonzeption der scheinbar wirr und turbulent sich reihenden und häufenden Szenenflut explizite aufzuhellen, ist der Integrationspunkt. Hierin kommt das Bedeutungsfazit bündig zur Sprache und stellt das aus vielen Einzelpartikeln sich zusammensetzende besondere Geschehen des Dramas in einen größeren Zusammenhang. Es ist der Fluchtpunkt, in dem die vielerlei Perspektiven des Dramas sich koordinieren.“

⁵⁶⁵ Ein Beispiel dafür ist das Bild, in dem die Großmutter den Kindern die alte Geschichte erzählt, in Georg Büchners Drama »WOYZECK« die Rolle eines Integrationspunktes spielt. Im Gegensatz zum traditionellen Märchen enthält dieses aber den Charakter des Anti-Märchens, das ein tragisches Ende involviert. Vgl. Georg Büchner: Woyzeck. a. a. O., S. 151.

Bildern das subversive und umwälzende Element, das er auch sonst als von der Kunst zu erbringen einfordert.

Die dritte Szene von »GERMANIA TOD IN BERLIN«, „Brandenburgisches Konzert 1“, besteht aus dem Spiel von zwei Clowns in einer Zirkusmanege. Der Konflikt zweier Figuren, die den König von Preußen, Friedrich II. und den Müller von Potsdam verkörpern, vollzieht sich durch den Theatertrick der 'Spiel-im-Spiel-Konfiguration'. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Technik dieser Konfiguration wird in dieser Szene die doppelte Spielebene von Spiel- und Spiel-im-Spiel-Wirklichkeit in stetigem Wechsel realisiert. Der Konflikt zwischen der Staatsgewalt (in der Gestalt des Clowns 1) und des (durch Clown 2 repräsentierten deutschen) Bürgertums wird - unter modifizierendem Rückgriff auf den anekdotischen Müller von Sanssouci - in einem fiktiven Prozess aufgezeigt:

„CLOWN 1: (...) Deine Mühle steht neben meinem Schloß. Sie klappert den ganzen Tag. Da stört sie mich natürlich beim Regieren. Und beim Flötenspielen, das ich sehr liebe und in dem ich ein Meister bin.

CLOWN 2: Mich stört sie nicht. Ich kann auch Flöte spielen.

*Greift sich an die Hose.*⁵⁶⁶

Der Konflikt zwischen dem Geräusch der klappernden Mühle und dem Ruhebedürfnis des Königs wird auf Diskursebenen unterschiedlichen Niveaus dargestellt. Während Clown 1/Friedrich II. mit seinem Bildungsstatus protzt; „(...) ich spreche französisch und bin sehr aufgeklärt“⁵⁶⁷, erwidert Clown 2/der Müller auf der naiv-plebejischen Diskursebene. Die Auseinandersetzung wird durch einen plötzlich erscheinenden Löwen gestört. Die Löwengestalt steht stellvertretend für die gesellschaftliche Klasse der Arbeiter bzw. die Arbeiterbewegung.⁵⁶⁸ Das kämpferische Proletariat ist aber in der

⁵⁶⁶ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 41.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, a. a. O., S. 130; vgl. auch Wolfgang Emmerich: *Der Alp der Geschichte. 'Preußen' in Heiner Müllers "Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei"*. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur in der DDR 2*. Bonn 1981/82. S. 115-158, hier S. 121.

Konfrontation mit den anderen Klassen zu schwach, als dass es wirkungsvoll eingreifen könnte und dessen Einheit zerbricht unter dem Druck der Verhältnisse.⁵⁶⁹ Statt Widerstand gegen die Obrigkeit - nach der überlieferten Fassung der Geschichte des Müllers - zu leisten, fügt sich Clown 2/der Müller erschrocken: „Seine Knie fangen an zu schlottern. Es versucht sie mit den Händen festzuhalten.“⁵⁷⁰

Anschließend vollzieht sich das komplexe Zusammenspiel von symbolischer und physischer Gewalt.

„CLOWN 1 böse: Ich werden dir zeigen, was eine Naturgewalt ist. *Schlägt ihn.* Ich bin der erste Diener meines Staates. Clown 2 *leckt an dem Krückstock und fängt an, ihn aufzuessen. Den Stock essend, richtet er sich an ihm auf, bis er stocksteif dasteht. Marschmusik, die in Schlachtendonner übergeht. Der Bühnenhintergrund öffnet sich vor einem Feuer, aus dem Sprechblasen aufsteigen: JEDER SCHUSS EIN RUSS JEDER TRITT EIN BRIT JEDER STOSS EIN FRANZOS und in das Clown 2 im Paradeschritt hineinmarschiert.*“⁵⁷¹

Der gewaltsame Versuch des Clowns 1, Clown 2 in Abhängigkeit zur Obrigkeit zu versetzen, ist erfolgreich, wie dies im 'Aufessen des Krückstocks' seinen Ausdruck findet. Der drohende Krückstock fungiert aber nicht nur als „Symbol preußischen Herrschaftswillens und preußischer Gehorsamsforderung“⁵⁷², er weist darüber hinaus auf den Gebrauch des bürgerlichen Subjekts als „Werkzeug für die räuberisch-kriegerischen Zwecke der Machthaber“ in ihrer zerstörerischen fremden Subjekt-Funktion hin. Der Krückstock wird zum Sinnbild der „uneingeschränkten absolutistischen Staatsmacht“⁵⁷³. Indem Clown 2 den Krückstock masochistisch aufisst, wird er der 'treue Hund', zieht als identitätslose Marionette in den imperialistischen Krieg mit

⁵⁶⁹ Vgl. Andreas Keller: a. a. O., S. 214f.

⁵⁷⁰ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 45.

⁵⁷¹ Ebd., S. 46.

⁵⁷² Paul Gerhard Klussmann: *Heiner Müllers Germania Tod in Berlin*. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Geschichte als Schauspiel*. Frankfurt a.M. 1981. S. 396-414, hier S. 406.

⁵⁷³ Beide Zitate. Wolfgang Emmerich: *Der Alp der Geschichte*, a. a. O., S. 123.

Marschmusik. Das Bild des aufgegessenen Krückstocks kann auf zweifacher Ebene gedeutet werden. Auf der einen Seite steht der die perniziöse Konstanz erst ermöglichende 'preußische Untertanengeist', auf der anderen Seite wird die Vorstellung geweckt, Friedrich II. sei im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg als Vorzeigeobjekt und Propagandainstrument benutzt worden.⁵⁷⁴

In dieser 'Spiel-im-Spiel-Konfiguration' werden masochistische Unterwerfung unter die Werte des preußischen Feudaladels und Visionen des Militarismus und der Kriegsbegeisterung aufgerufen.

Die dritte Szene „Ach wie gut dass niemand weiss dass ich Rumpelstilzchen heiss oder die Schule der Nation“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« vermag Assoziationen an den preußisch-deutschen Militarismus zu wecken: „Durch den Schnee marschieren Soldaten (...) in Wehrmachtsuniform im Stehschritt ins Feuer.“⁵⁷⁵ Die Wehrmachtsmarionetten verweisen auf den preußischen Militarismus und den des Dritten Reiches. Der „Stehschritt“ gemahnt an moderne Militäraufmärsche. Dieses symbolische Lexem wird in vielen anderen Szenen Heiner Müllers mehrfach ins Spiel gebracht.⁵⁷⁶

Heiner Müller setzt sich in der Szene „Brandenburgisches Konzert 1“ des Theaterstücks »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« in drei Varianten, in kontrastiven und zugleich komplementären Anläufen, mit der Zentralgestalt Friedrichs des Großen auseinander: als feinsinnigem Kronprinzen, als Sinnbild vaterländischer Einheitsträume sowie dem Philosophen auf dem Königsthron.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Vgl. Matias Mieth: Die Masken des Erinnerns, a. a. O., S. 43.

⁵⁷⁵ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 17.

⁵⁷⁶ Beispielweise erscheinen diese symbolischen Bilder in der fünften und der Schlusszene von Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei; „Kriegskrüppel spielen Krieg. Veteranen üben Stehschritt und Spießrutenlauf.“ und „AUS DEM PREUSSEN DES ZWEITEN FRIEDRICH GOLD IM STEHSCHRITT SILBER IM SPIESSRUTENLAUF (...)“. Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 23 und 35.

⁵⁷⁷ Vgl. Matias Mieth: Die Masken des Erinnerns, a. a. O., S. 44.

Darüber hinaus springt die plebejisch-obszön-derbe Sexualmetaphorik in den (körper-)sprachlichen Äußerungen in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« ins Auge. Ein Beispiel dafür ist der Sexualitätsdiskurs von Clown 2: „Ich kann auch Flöte spielen“. Er lässt seine Hose herunter und behauptet in bezug auf sein Glied: „Mein Staat ist größer als deiner. Machst du es mit der rechten oder mit der linken Hand“⁵⁷⁸ usw. Indem die schriftsprachliche Hochkultur des europäischen Bürgertums im Rahmen des Codes der plebejisch-niederen Diskursebene benutzt wird, radikalisiert Müller in dieser obszönen Redeweise die These vom aufgeklärten fortschrittlichen König und hintertreibt den Inhalt der staatsphilosophischen Sentenz.⁵⁷⁹

Schließlich entlarven die Wortspiele des Clowns Friedrich II. auch als Schwächling, dem sogar das Regieren schwer fällt.

Die obszöne Redeweise trägt dazu bei, ein Ambiente von Spott und Clownerie zu schaffen. Durch den Kontrast zwischen Pathos und Humor, zwischen dem Schrecklichen und dem Spott, werden Müllers Stücke geprägt.

In Müllers Texten werden die Hilfsmittel für die Interpretation des Symbols oder der Bilder meistens verkürzt oder ganz weggelassen. Um diese Symbole zu verstehen, müssen die Rezipienten versuchen, den Text in kohärenter semantischer Form zu dekodieren.

Die Szene „Die Heilige Familie“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« zeigt in Form einer grotesken Parodie die Geburt der Bundesrepublik Deutschland aus dem Geist des Faschismus. Hitler und Goebbels treten hier als Ehepaar auf. Germania erscheint als riesige Hebamme, die Goebbels bei der Geburt des Nachkömmlings Hilfe leisten soll. Und 'die heiligen drei König' - die Westalliierten - treten mit einem Geschenk auf, um das 'Ehepaar' zur Geburt des

⁵⁷⁸ Beide Zitate. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 41f. Weitere Beispiele in *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*: „Ich werde Ihm das Arschficken austreiben und das Französischparlieren.“ und „Jetzt kann Sie mit sich selber spielen, Witwe (...) Bis sich ein neuer Bauch auf ihrem Bauch reibt“ usw. Vgl. Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, a. a. O., S. 15 und 21.

⁵⁷⁹ Vgl. Paul Gerhard Klussmann: *Deutschland-Denkmale: Umgestürzt*, a. a. O., S. 167.

Kindes zu beglückwünschen. Der Alptraum der Wiedergeburt des deutschen Faschismus bzw. Militarismus hinterlässt in diesen Szenen einen nachhaltigen Eindruck. Das Bild ist in schockierenden Extrembereichen des Blasphemischen angesiedelt.⁵⁸⁰

„GERMANIA: Herrschaften, es ist so weit. Wo ist meine Zange.

Fassen sie mal mit an.

Germania setzt die Zange an, zieht, Heiliger 1 zieht an Germania, zwei an eins, drei an zwei.

HITLER: Mein Volk!

EHRENKOMPANIE: DEUTSCHLAND ERWACHE! SIEG

HEIL!

DIE HEILIGEN DREI: HALLELUJAH! HOSIANNA!

Ein Wolf heult. Germania und die drei Heiligen fallen auf den Hintern. Vor ihnen steht ein Contergan-Wolf.“⁵⁸¹

Diese Szene - wie schon der Titel „Die Heilige Familie“ - verkehrt das Motiv der Geburt Christi in grotesker Weise. Die drei zentralen Gestalten Hitler, Goebbels und der zu gebärende „Garant“ assoziieren den Gottvater, Maria und den Heiland Jesus Christus. Und die Westalliierten - USA, Großbritannien und Frankreich -, die Hauptakteure der Teilung von Deutschland, erinnern an die Heiligen Drei Könige. Hitler erscheint als benzintrinkendes Monster, Goebbels tritt als hochschwangerer Teufel mit Klumpfuß und riesigen Brüsten auf. Er wird als 'Kriegermutter' in der faschistischen Propagandamaschinerie bezeichnet, wobei von ihm ein das zukünftige Deutschland repräsentierender hässlicher „Contergan-Wolf“ zur Welt gebracht wird. Wegen dieser Missgeburt wird Germania⁵⁸² - Mutter der deutschen Geschichte - von ihrem Sohn

⁵⁸⁰ Vgl. Jürgen Schröder: Die „deutsche Misere“ als Greuelmärchen. Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“, a. a. O., S. 333.

⁵⁸¹ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 63.

⁵⁸² Das Bild der Germania-Figur wandelte sich je nach Einstellung der Schriftsteller und Künstler zu ihrem Volk und ihrem Vaterland. Beispielweise wurde die Figur der Germania in der Gründungsphase des wilhelminischen Reiches als Reichsheroïn dargestellt. Seit den deutschen Befreiungskriegen gegen Napoleon bekam sie als poetisches Symbol für die deutsche Einheit einen stark antifranzösischen Akzent. Im Nationalsozialismus präsentierte sie sich als „stolze Mutter des Volkes“, als die „unentwegt schwangere Hüterin der Art“. Müllers Germania-Figur erscheint weder als „allegorische

Hitler umgebracht. In dem Schicksal der Germania wird die deutsche Misere evident. Das Contergan-Motiv verdeutlicht, dass die Bundesrepublik Deutschland das verbrecherische Wesen der Vergangenheit nicht abgelegt, sondern nur hinter einer neuen Fassade verborgen hat.⁵⁸³ Mit anderen Worten: es versinnbildlicht das verkrüppelte germanische Erbe.

Die Verlegung der Handlung in die Geisterstunde kündigt⁵⁸⁴ vom Ende des faschistischen Deutschland, wie dies auch in der endgültigen Zerstörung der das Leiden an Deutschland verkörpernden Germania durch Hitler zu erkennen ist. Müllers Destruierung des Deutschlandbildes lässt das Land in permanenter Misere erscheinen. Schließlich zeigt die Zerstörung der Germania den (vorläufigen) Höhepunkt deutscher Negativ-Geschichte an.

Wegen der Fülle an Symbolen, die im „Nachtstück“ von GERMANIA TOD IN BERLIN besonders ausgeprägt ist, irritiert die surreale Szene den Rezipienten. Am Schluss der Szene findet sich folgende Formulierung:

„Die Stachel werden hinausgefahren, jeder ein Auge auf der Spitze. Aus den leeren Augenhöhlen des Menschen, der vielleicht eine Puppe ist, kriechen Läuse und verbreiten sich schwarz über sein Gesicht. Er schreit. Der Mund entsteht mit dem Schrei.“⁵⁸⁵

Ein Mensch, „vielleicht eine Puppe“, ohne Mund, versucht ein vorüberfahrendes Fahrrad⁵⁸⁶ einzuholen. Aber er kann es nicht erreichen. Er stürzt über eine am Boden der Bühne ausgefahrene Schwelle. Als auslösendes Moment für den Sturz sieht er seine Arme

Gestalt für die glänzende Zukunft der deutschen Nation, noch als Mutter- oder Brautfigur, die für den hoffnungsvollen Fortbestand des deutschen Volkes sorgt“. Vgl. Andreas Keller: a. a. O., S. 206f; vgl. auch Jost Hermand: Braut, Mutter oder Hure? Heiner Müllers "Germania" und ihre Vorgeschichte. In: Ders.: Sieben Arten an Deutschland zu leiden. Königstein/Taunus 1979. S. 127-144, hier S. 131; und Matias Mieth: Die Masken des Erinnerns, a. a. O., S. 63.

⁵⁸³ Vgl. Matias Mieth: Die Masken des Erinnerns, a. a. O., S. 63.

⁵⁸⁴ Vgl. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 58. Wenn die Glocke Mitternacht schlägt, erwachen die dramatischen Figuren dieser Szene aus ihrer Leichenstarre, bewegen sich.: „(...) Hitler, erstarrt in einer seiner Posen. Eine Glocke schlägt Mitternacht. Hitler bewegt sich, gähnt, macht ein paar Schritte, probiert seine Posen, trinkt aus einem Kanister Benzin usw.“

⁵⁸⁵ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 75.

⁵⁸⁶ Das Fahrrad steht symbolisch für die unzulänglichen Voraussetzungen eines effektiven Fortschritts in der neuen Gesellschaft der DDR.

und Beine an und reißt sich daher die Glieder aus. Danach erkennt er die Fremdverursachung des Unfalls. Er kann sich jetzt nicht mehr fortbewegen. Zudem sticht er sich auch in der Verzweiflung die Augen aus.⁵⁸⁷ Dies bedeutet einen Akt der Identitätslosigkeit: „(...) aus der Angst, keine Identität zu haben, entsteht der Todestrieb. Also der Wunsch, auszulöschen oder ausgelöscht zu werden.“⁵⁸⁸

Heiner Müllers Lieblingsvokabel „zerreißen“ findet in dieser grausamen Aktion ihren angemessenen Platz.

Die genannte Szene lässt eine Vielzahl von Interpretationen zu. Der Bedeutungsvielfalt der Bildwelt sei bei Heiner Müller mit herkömmlichen Begriffen nicht im entferntesten beizukommen.⁵⁸⁹ Die pantomimische Bewegung drückt in der Szene „Nachtstück“ Verzweiflung und Wahnsinn aus. Durch die Selbstzerstörung und den tödlichen Geburtsprozess wird die Menschwerdung in einem schockierend-grausigen Vorgang verwirklicht.⁵⁹⁰ Dieses Bild erlaubt keine eindeutige Sinnvermittlung.

Heiner Müller vermeidet die Eindeutigkeit, und die Spezifik seiner Symbole verunmöglicht eine präzise Begriffsbestimmung.

Vor allem zwingt die Szene den Zuschauer, der in Angst und Schrecken versetzt wird, zur Reflexion über die eigene Rezeption. Heiner Müller hat die Irritation des Rezipienten bewusst herbeigeführt. Die Zuschauer sollen ein undurchsichtiges Geschehen auf der Bühne zu entwirren und dem sinnlos erscheinenden Vorgang der (Selbst-)Zerstörung eine (Be-)Deutung zu geben versuchen. Wie bereits dargelegt, fungieren die provokanten Bildfindungen als „Aufforderung zum Erschrecken“⁵⁹¹ auf wirkungsästhetischer Ebene. Die Zuschauer sollen in den Stand gesetzt werden, ihr festgefügtes

⁵⁸⁷ Nach Bernhard Greiner lassen sich zerstückelte Körper und abgeschnittene Glieder bei Heiner Müller als Signifikanten des „Nicht-Seins einer Sinnggebung“ interpretieren. Vgl. Bernhard Greiner: „Jetzt will ich sitzen wo gelacht wird“: Über das Lachen bei Heiner Müller: In: Paul Gerhard Klusmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Jahrbuch zur Literatur in Der DDR 5. Bonn 1986. S. 29-63, hier S. 46.

⁵⁸⁸ Heiner Müller: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden, a. a. O., S. 180.

⁵⁸⁹ Vgl. Richard Herzinger: Der Tod ist die Maske der Utopie. Heiner Müller und die Mission des romantischen Modernismus. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text + Kritik: Heiner Müller. H. 73. München 1997. S. 51-71, hier S. 60.

⁵⁹⁰ Vgl. Jürgen Schröder: a. a. O., S. 337.

⁵⁹¹ Heiner Müller: Aufforderung zum Erschrecken. In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 161-163, hier S. 163.

Gedankengebäude in Frage zu stellen; um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen.

Die beschriebene symbolische Pantomime nimmt eindeutig Bezug auf die Szene „Heinrich von Kleist spielt Michael Kohlhaas“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Abstruse Signifikanten bestimmen das Szenenbild von Anfang an:

„Kleist berührt Gesicht Brust Hände Geschlecht der Kleistpuppe. Streichelt küßt umarmt die Frauenpuppe. Schlägt mit dem Degen der Pferdepuppe den Kopf ab. Reißt der Frauenpuppe das Herz heraus und ißt es. Reißt sich die Uniform vom Leib, schnürt den Kopf der Kleistpuppe in die Uniformjacke, setzt den Pferdekopf auf, zerhackt mit dem Degen die Kleistpuppe; Rosen und Därme quellen heraus. (...)“⁵⁹²

Das stumme Bild kann für den Zuschauer als Aufforderung zur Analyse verstanden werden. Diese pantomimische Szene sprengt - wie auch die Szene „Nachtstück“ - jedwede realistische Vorstellung. Ähnlich wie bei dem deformierten, gescheiterten Menschen in „Nachtstück“ richtet die Figur die Gewalttätigkeit ohne erkennbare Ursache gegen sich selbst. Im Vorgang der (Selbst-)Zerfleischung verwirklicht sich die preußische sadistisch-masochistische Radikalität.

Auf der anderen Seite lässt sich diese Szene in einen Bezug zur Biographie der historischen Person Kleist bringen.⁵⁹³ Kleist verschränkt sich hier mit seiner Kohlhaas-Figur, die die ursprünglich auf den Feind zielenden Gewaltenergien gegen sich selbst richtet.

Wie Gundling und Friedrich der Große als Intellektueller, nimmt auch der Preußen-Gegner Kleist, dieser durch Selbstvernichtung, ein tragisches Ende. Das Schicksal der Intelligenz in Preußen deutet auf die verschiedenen Unterdrückungsmechanismen in der aktuellen

⁵⁹² Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 33.

⁵⁹³ Tatsächlich war Heinrich von Kleist preußischer Offizier: „schnürt den Kopf der Kleistpuppe in die Uniformjacke“, Kleist tötete sich mit der geliebten Frau Henriette Vogel im November 1811: „Reißt der Frauenpuppe das Herz heraus und ißt es“. Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 33.

Situation hin. Heiner Müller hat in dem Stück »DIE HAMLETMASCHINE« die Geschichte des Scheiterns der Intelligenz fortgeschrieben.⁵⁹⁴

In der zweiten Szene des Lessing-Teils von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« steht der Schauplatz („AUTOFRIEDHOF IN DAKOTA“⁵⁹⁵) symbolisch für das Endstadium der Gesellschaftsform. d.h. eine Deponie für industriellen Abfall und Kulturmüll: „In zwischen unter den Autowracks in verschiedenen Unfallposen erstarrte klassische Theaterfiguren und Filmstars.“⁵⁹⁶ Hier wird das Ende der personalen Existenz und der technischen Zivilisation angekündigt, eine Apokalypse unserer Zeit heraufbeschworen, die in dem Tötungsakt der beiden Lessing-Figuren und dem Tod des amerikanischen Präsidenten seinen konkreten Ausdruck findet: „Polizeisirene. Emilia und Nathan vertauschen ihre Köpfe, entkleiden umarmen töten einander. Weißes Licht. Tod der Maschine auf dem Elektrischen Stuhl. Bühne wird schwarz.“⁵⁹⁷

Die Wahl der Todesart, genauer die modale Beschreibung des Sterbens entspricht der symbolischen Aussageabsicht Heiner Müllers. In der letzten Szene von »GERMANIA TOD IN BERLIN« „Tod in Berlin 2“ wird Hilses Sterben auf der symbolischen Ebene dargestellt. Der „ewige Maurer“ Hilse stirbt nicht primär an den Folgen äußerer Gewalteinwirkung (Steinwürfe)⁵⁹⁸, sondern am Krebs, den er seit langem in sich trägt. Hilses Krebs symbolisiert den 'Krebsgang' der Geschichte und der revolutionären Bewegung. Die Verbindung der Krankheit Krebs zur Partei drückt sich aus durch:

„HILSE: (...) Und wenn du meinen Krebs fragst, dem gehts gut.

(...)

⁵⁹⁴ Vgl. Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 89-97.

⁵⁹⁵ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 35.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 36.

⁵⁹⁸ Vgl. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 67. Der „alte Hilse“ in Gerhart Hauptmanns DIE WEBER stirbt am Schluss. Gottergeben am Webstuhl ausharrend, an einer verirrten Kugel der Truppen, die den Aufstand niederschlagen. Vgl. Georg Wieghaus: Zwischen Auftrag und Verrat, a. a. O., S. 226f; Vgl. auch Gerhart Hauptmann: Die Weber. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2. Berlin 1942.

Du bist kein Doktor. Du brauchst nicht zu lügen.

Wir sind eine Partei mein Krebs und ich.“⁵⁹⁹

Anders als das Sterben Hilses stellt der tierhafte Tod des Preußenkönigs Friedrich in der Szene „Friedrich der Große“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« eine Erniedrigung dar: „Er krepitiert Er krepitiert Er krepitiert. *Herzton und Atem aus.*“⁶⁰⁰ Der Tod Friedrichs ist auf das Sinnbild vom Ende der Despotie des Herrschaftsapparats reduziert.

Heiner Müller führt auf der Grundlage der Technik der „Überschwemmung“ eine Flut der Symbole herbei. Durch eine Vielzahl von Assoziationen bei Textfassung und Inszenierung versetzt er den Rezipienten in die Lage, aus der historischen Situation heraus die Gegenwart mitdenken zu können. Demzufolge müssen die Rezipienten die stark stilisierte Sprache zu den Chiffren, Symbolen und Metaphern in den Müllerschen Texten in Beziehung setzen.

1.4 Non-verbale Ausdrucksmittel

Im 'postmodernen multimedialen Theater', das dem 'mimetisch-referentiellen Theater' gegenübersteht, nimmt die Verwendung einer Vielzahl von Zeichensystemen eine bedeutende Stellung ein. In dem Maße, wie es in der postmodernen Theaterkonzeption zu einer Abnahme der Bedeutung der sprachlichen Zeichen kommt, gewinnen außersprachliche Mittel als Bedeutungsträger an Relevanz. Hintergrund für diesen Tatbestand sind Zweifel an der Effizienz rational-diskursiver Sprache,⁶⁰¹ die ja hauptsächlich

⁵⁹⁹ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 76. Nach Genia Schulz macht das Geschwür im Kommunismus den alten Proletarier todkrank, während die Steine, die ihn trafen, diese Erkenntnis nur beschleunigten. Vgl. Genia Schulz: *Heiner Müller*, a. a. O., S. 137.

⁶⁰⁰ Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, a. a. O., S. 32.

⁶⁰¹ Vgl. Florian Vaßen: *Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Heiner Müller*. H. 73. München 1982.: S. 45-57, hier S. 55.

Kommunikationsfunktionen erfüllt. Auf dieser Ebene ist auch Heiner Müllers nicht-sprachliches Kommunikationsverfahren anzusiedeln, das sich in der Wahrnehmung von akustischen und visuellen theatralen Zeichen äußert. Charakteristisch für diese Kommunikationsformen Müllers ist, dass sie keine Illustration des Wortes darstellen, sondern ein Eigenleben führen, auch gegen das Wort agieren können und dass damit ihre Selbständigkeit wächst.

Heiner Müllers Texte werden von einer großen Zahl von Gesten, Pantomimen, verschiedenen Arten von Stimmen und Tönen, Lärm und Lautsprecherklängen usw. begleitet. Durch diesen vielfältigen Einsatz verschiedener theatraler Darstellungsmittel treten unerwartete, irritierend vieldeutige außersprachliche Effekte in Erscheinung. Damit öffnet sich Müllers Theater allen Kommunikationsformen.

Dieser Sachverhalt legt nahe, die szenischen Umsetzungen von Müllers Theatertexten im Hinblick auf den von den akustischen und visuellen theatralen Zeichen kreierte Wahrungsmodus zu untersuchen.

Im Mittelpunkt der Analyse stehen folgende Aspekte:

- nonverbale akustische Zeichen (Geräusche, Schrei, Musik, Lachen)
- schauspielerbezogene Zeichen (Maske, Kostüm)
- raumbezogene Zeichen (Dekoration, Requisiten)
- kinesische Zeichen (Mimik, Gestik)

1.4.1 Akustische Zeichen

Geräusche, Geräuschcollagen und akustische Signale, die unmittelbar auf oder hinter der Bühne produziert oder von Tonbandanlagen eingespielt werden, haben eine herausragende Stellung in Müllers Theatertexten.

In der vierten Szene „Fleischer und Frau“ in »DIE SCHLACHT« ist der Szenenabschnitt „SA Marschiert“ einmontiert:

„Deutscher Wald. SA marschiert. Geräuschkulisse des deutschen Faschismus: Reden Heil Saalschlacht Kristallnacht Krieg.

SA/Heinz ist gewachsen/Bis zuletzt am Maschinengewehr/Siegfried kommt nach mir/Gestern kam der Brief/Dreimal operiert es ist die Galle/Im Osten stehts nicht gut/Kannst du was lockermachen, meine Ältste hat Verlobung/Bis zuletzt am Maschinengewehr/Ich kanns nicht machen/Gestern kam der Brief/Hast du gesagt im Osten stehts nicht gut/Trink mein Bier, kommt eine herein, rothaarig/Vielleicht kann ichs machen/Aber zu meiner Frau kein Wort/Kennst du den: ein Jude geht in Puff. Sagt die Wirtin: Sie können jetzt nicht rauf, Goebbels ist oben. Sagt der Jude/Teilung Halt/Der hat sein Fett/Den Arsch aufreißen/Rübe ab/Der ist halb verbrannt/Vielleicht ein Neger/Alles Juden.

Pause, in der nur das Stöhnen des verwundeten Piloten zu hören ist.“⁶⁰²

Dieser Szenenteil setzt sich aus unterschiedlichen Klang- und Gesprächsfetzen zusammen. Ein Kleinstadtfleischer erhält als Fachmann den Auftrag, einen abgestürzten amerikanischen Bomberpiloten bedingungslos zu töten. Heiner Müller verwendet hier die akustische Collage, um das Beispiel des Fleischers während der nationalsozialistischen Herrschaft zu verallgemeinern. Die Geräuschkulisse am Anfang bringt die allgemeine gesellschaftliche Atmosphäre des faschistischen Alltags hervor; Rede, Heil, Saalschlacht, 'Kristallnacht', die den ersten landesweiten antisemitischen Pogrom (November 1938) darstellt, Krieg usw. Die allgemeine Tendenz zur Brutalisierung der Bevölkerung in der Kriegszeit erfährt einen Höhepunkt durch die „Pause“, die den Dialog der SA-Leute stoppt und in der nur das Stöhnen des verwundeten amerikanischen Piloten zu hören ist. Das Grauenhafte dieses Bildes wird durch den Satz des Truppenführers gesteigert:

⁶⁰² Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 12.

„Das schlägt in dein Fach, Sabest, du bist Fleischer.“⁶⁰³ In dieser Szene dient die Geräuschkulisse dazu, die Gräuel der Schlacht noch stärker auf den Zuschauer einwirken zu lassen, die akustischen Zeichen geben Kunde von der Entmenschlichung des Menschen im Krieg.

Am Ende der Szene „Hommage à Stalin 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« lässt Heiner Müller das Totenreich in der absoluten Katastrophe durch das Zusammenspiel visueller und nicht-sprachlicher akustischer Zeichen entstehen:

„Schlagen einer den andern in Stücke. Einen Augenblick Stille. Auch der Schlachtlärm hat aufgehört. Dann kriechen die Leichenteile aufeinander zu und formieren sich mit Lärm aus Metall, Schreien, Gesangsfetzen zu einem Monster aus Schrott und Menschenmaterial. Der Lärm geht weiter bis zum nächsten Bild.“⁶⁰⁴

Der Lärm ist ein Geräusch des Krieges, der ein menschliche Zerstörung versinnbildlichendes Monster entstehen lässt. Zugleich ist er Klang der Hölle und trägt als Hilfsmittel zur Entstehung des Monsters bei. Dadurch konzentriert sich der Prozess sinnloser Selbstzerstörung auf das Akustische. Durch akustische und visuelle Zeichen zielt Heiner Müller unter dem Aspekt der Wirkungsästhetik auf den sinnlichen Schock beim Zuschauer. Dahinter steht die Idee der Schaffung eines metaphorischen Systems.

Indem die Regieanweisung den Lärm im Verlauf der Parallelszene fortsetzt, wird erkennbar, dass sich der Sozialismus nur wenig von den brutalen Kämpfen des Imperialismus entfernt und der Stalinismus tiefe Wunden in der neuen Gesellschaft hinterlassen hat.⁶⁰⁵ Der Militarismus lebt in der sozialistischen Gesellschaft fort.

Des Weiteren werden akustische Zeichen zur Sinnvermittlung durch Andeutung eingesetzt. Deutlich wird dies zum Beispiel in der letzten Szene von »GERMANIA TOD IN BERLIN«, wo der

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 51.

⁶⁰⁵ Vgl. Andreas Keller; a. a. O., S. 219.

„Herzton“ als Anspielung auf den Tod zu verstehen ist: „Der Herzton hat aufgehört. Stille.“⁶⁰⁶

In dieser Hinsicht kann die Geräuschkulisse noch mehr als die Sprache als Messagevermittlung verstanden werden.

In vielen Szenenbildern der Theatertexte Müllers erscheint ein „Schrei“ als Geräuschkulisse. Im „Nachtstück“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« löst der sprachlose Mensch mit der Bildung eines „Schreis“ einen (scheinbar) paradoxen Vorgang aus: „Er schreit. Der Mund entsteht mit dem Schrei.“⁶⁰⁷

Der Schrei kann hier einmal als Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung, die zur völligen Selbstverstümmelung führt, verstanden werden, zum anderen aber auch als Protest und Anklage, als Aufschrei des Individuums gegen die allgemeine Unterdrückung. Ohne diese Möglichkeit ausschließen zu wollen, folge ich jedoch mehr der ersten Lesart: der von Hoffnungslosigkeit geprägte Schrei, der mit seiner Entstehung schon den Tod artikuliert. Diese Szene weckt Assoziationen an den Schrei der Germania in der Szene „Die Heilige Familie“, die von ihrem Sohn Hitler wegen ihrer Mitverantwortlichkeit bei der Geburt des Goebbelschen „Contergan-Wolfes“ umgebracht wird, ein Schrei der Verzweiflung, der indes nicht in die Resignation führt, sondern Ausdruck von Müllers „konstruktive[m] Defaitismus“⁶⁰⁸ ist. Diese Verzweiflung kann für die Gesellschaft noch fruchtbar gemacht werden. Heiner Müller selbst äußert sich dazu in einem Gespräch:

„Wenn die Intellektuellen resignieren ist es schlimmer als wenn sie verzweifeln, in dem Maße, in dem Verzweiflung eine aktive Form ist, die sich übersetzt in (...) die Entdeckung irgendwelcher Dinge. (...) Die Verzweiflung ist ein Luxus und die Möglichkeit der Utopie liegt immer im Luxus.“⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ Ebd., S. 78.

⁶⁰⁷ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 75.

⁶⁰⁸ Heiner Müller: Verabschiedung des Lehrstücks. In: Ders.: Mauser, a. a. O., S. 85.

⁶⁰⁹ Zitat nach. Andreas Keller: a. a. O., S. 85. (= Heiner Müller: Viv(re) la contradiction! Gespräch mit Jacques Poulet. In: France Nouvelle, 29. 1. 1979. S. 43-50.)

Im Topos der Verzweiflung sieht Heiner Müller die Möglichkeit, seinen Bewusstseinszustand öffentlich zu machen und authentische Erfahrung weiterzugeben.

„In diesem Moment (der 'Geburt der Verzweiflung') hat man als Autor nur einen Ausweg, nämlich diesen Bewußtseinszustand zu veröffentlichen, weil dann die Gesellschaft die Debatte darüber beginnt.“⁶¹⁰

Heiner Müllers negative Geschichtsauffassung, wie sie in LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI zum Ausdruck gebracht wird: „(...) Die Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel“⁶¹¹, ist geprägt von Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Das (oftmalige) Scheitern in der deutschen Geschichte bedeutet aber nicht das Ende, sondern setzt Impulse für Aktivitäten zu einem Neu-Beginn frei. Für Heiner Müller ist die totale Zerstörung des Bestandes eine unabdingbare Voraussetzung für eine Bewusstseinsveränderung in der Gesellschaft. Dem entspricht Müllers Bild von der Selbstzerstörung, der ihrerseits die Möglichkeit des Erkenntnisgewinns inhärent ist:

„Die Blindheit der Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität. Nur der zunehmende Druck authentischer Erfahrung entwickelt die Fähigkeit, der Geschichte ins Weiße im Auge zu sehn, die das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen sein kann.“⁶¹²

Ähnlich wie der Schrei in „Nachtstück“ durchbricht der einzige „dumpfe Schrei“ Lessings im letzten Lessingteil von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« den stummen Handlungsablauf. Dieser Schrei geht zwar scheinbar im „Applaus von Kellnern Bühnenarbeitern (Theaterbesuchern)“⁶¹³ unter, aber tatsächlich bleibt er hörbar. Wohl lässt sich der Schrei als Protest gegen die museale Vereinnahmung betrachten, doch drückt er auf der ästhetisch-politischen Ebene tiefste Verzweiflung aus. Mit dem Schrei-Motiv wird die Lessing-

⁶¹⁰ Zitat nach. Jürgen Schröder: a. a. O., S. 338.

⁶¹¹ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 34.

⁶¹² Heiner Müller: UND VIELES WIE AUF DEN SCHULTERN EINE LAST VON SCHEITERN IST ZU BEHALTEN ... (Hölderlin) (1979). In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 88-92, hier S. 92.

⁶¹³ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 37.

Figur als Objekt und Opfer der zeitgenössischen gesellschaftlichen Ordnung herausgestellt. Auf der ästhetischen Ebene beschreibt der Protest die Unterdrückung seiner künstlerischen Subjektivität, auf der sozialen Ebene die Unterdrückung seiner personalen Identität.⁶¹⁴

Wie der gescheiterte Mensch als Torso in der Szene „Nachtstück“, bleibt auch die Lessing-Figur bewegungslos: „Die Kellner, nun in Schutzhelmen, verpassen Lessing eine Lessingbüste, die Kopf und Schultern bedeckt. Lessing, auf den Knien, macht vergebliche Versuche, sich von der Büste zu befreien.“⁶¹⁵

Nachdem - in der fünften Szene von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSING SCHLAF TRAUM SCHREI« - die Zebahlfigur sich für ihre Erschaffung der Welt geißelt hat, erfolgt ein „Schrei“:

„ZEB AHL (...): Ja, ich habe die Welt erschaffen. Ich bin der Narr, ich bin der Verbrecher. Ich kann mir die Augen ausreißen und sehe euch doch. Wenn ich sterben könnte. Ich habe meinen Sohn geschlachtet. Ich Kot meiner Schöpfung Erbrechen meiner Engel Eiterkorn in meinen Harmonien. Ich bin die Fleischbank. Ich bin das Erdbeben. Ich bin das Tier. Der Krieg. Ich bin die Wüste. *Schrei. Schwarze Engel bevölkern den Zuschauerraum und fallen lautlos über das Publikum her.*“⁶¹⁶

Die Selbstzerstörung Zebahls (Zebaoths) erwächst aus der absoluten Verzweiflung über den von ihm zu verantwortenden katastrophalen Zustand der Welt. Damit aber erweist Müller ihn als ohnmächtig und verwischt jegliche Differenz zwischen Gott und Mensch überhaupt. Wolfgang Emmerich fasst diesen Schrei als „die letzte Artikulationsmöglichkeit jenseits aller sprachlichen Mittel in einer individuell und historisch ausweglosen Situation“⁶¹⁷.

Der „Schrei“ des Soldaten in der letzten Szene „Das Laken oder die unbefleckte Empfängnis“ von »DIE SCHLACHT« ist der Schrei

⁶¹⁴ Vgl. Wilfried Grauert: Kollege Lessing oder Ein Traum von Autoridentität. Zu Heiner Müllers Stück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: Heinz Rölleke (Hrsg.): *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 45. Jahrgang 1995. S. 257-270, hier S. 262; vgl. auch Genia Schulz: *Heiner Müller, a. a. O.*, S. 148.

⁶¹⁵ Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O.*, S. 36f.

⁶¹⁶ Ebd., S. 28.

⁶¹⁷ Wolfgang Emmerich: *Der Alp der Geschichte, a. a. O.*, S. 145.

der Empörung, der dem Verrat durch die Kellerinsassen gilt: „*Schlachtlärm. Die SS-Männer stürzen sich auf den Soldaten und schleifen ihn hinaus. Der Soldat schreit.*“⁶¹⁸

Heiner Müller beschränkt sich bei der Verwendung des Schreis als Geräuschkulisse nicht darauf, die visuellen Zeichen zu ergänzen, es handelt sich vielmehr um die grundsätzliche Übertragung der Sprachelemente des traditionellen Theaters in eine non-verbale Zeichensprache.

Auch das Lachen kann als eines der wichtigsten theatralen Zeichensysteme in der Theaterarbeit Müllers betrachtet werden.

In der Szene „Die Straße 1“ von »GERMANIA TOD IN BERLIN« werden die Kinder, anstatt den versprochenen Lohn zu erhalten, von Bäcker und Schilderverteiler ausgelacht. Das höhnische Lachen des Gegenspielers der Revolution spiegelt sich in doppelter Weise im Verrat der herrschenden gesellschaftlichen Gruppen sowie in der Ohnmacht der zeitgenössischen gesellschaftlichen Ordnung. Wie sich mit der Aussage der Frau „Alles ist beim alten“⁶¹⁹ bestätigt, bleiben die Kinder das Opfer des Gesellschafts- und Geschichtsprozesses. Die Kinder stehen als Chiffre für den unausgereiften Bewusstseinszustand des Volkes, das von den Machthabern marionettengleich geleitet und manipuliert werden kann. Dieses Lachen, das im anschließenden Szenenbild nachklingt, deutet auf die Kontinuität der hierarchischen Tradition in der realsozialistischen Gesellschaft (der DDR) hin.

Auf der gleichen Ebene liegt das Lachen der Offiziere über Gundling, der zwar äußerlich 'erhöht', innerlich jedoch 'erniedrigt' wird. Die geistig-physische Demütigung erreicht schließlich ihren ungehinderten Extrempunkt: „Offiziere pissen auf Gundling.“⁶²⁰

Heiner Müller zielt mit dem Lachen auf die Schärfung des Bewusstseins für den Konflikt und den Widerspruch beim Rezipienten ab, ganz seinem Funktionsverständnis von Kunst entsprechend. Als eine weitere Spielart des Lachens gilt Heiner

⁶¹⁸ Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 16.

⁶¹⁹ Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 37.

⁶²⁰ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 13.

Müller die 'Schadenfreude', die nach eigenem Bekunden „ein wesentlicher Grund zum Schreiben von Stücken“⁶²¹ ist. Besser wäre allerdings, von der Freude am Schaden anderer zu sprechen, da die sprichwörtliche 'Schadenfreude' (durch Unglück, Missgeschick) den Schadenfrohen nicht auch als Verursacher sieht, sondern entweder Zufügung durch Dritte oder die Selbstbeteiligung des Opfers voraussetzt. Heiner Müller verweist auf Chaplin: „Was mich anzog, war der Terror seiner kalten Schadenfreude, (...) Was uns von Chaplin bleiben wird, ist nicht der gute Mensch, sondern der böse Engel.“⁶²² Dem bösen Lachen der 'Schadenfreude' schließt sich das Lachen der Genugtuung über die Zerstörung, hier der Zerfleischung an: „Reißt ihm den Arm aus. Der junge Soldat schreit. Die Toten lachen und fangen an, den Arm abzunagen.“⁶²³ Nach Klussmann sollte das hämische Lachen als „eine höllische Geräuschkulisse zum Prozess deutscher Selbstzerstörung“⁶²⁴ gelesen werden.

Das positive, befreiende Lachen kommt bei Müller nicht vor. Zwar lässt sich das Lachen Hilses auch als Hoffnung auf den Fortschritt in der Geschichte deuten,⁶²⁵ Hilses Glaube an den siegreichen Kampf des Kommunismus über den Kapitalismus noch im Augenblick des Todes; doch selbst hier vermischen sich Hohn und Spott. Schließlich erweist sich auch Hilses Lachen als „Lachen der Abgrenzung“⁶²⁶.

„HILSE: Ists euch zu still draußen in Friedrichsfelde.

MÄDCHEN: Nein. Manchmal hören wir die Kinder spielen.

Sie spielen Maurer und Kapitalist.

HILSE *lacht*: Und keiner will der Kapitalist sein.

⁶²¹ Heiner Müller: Ein Grund zum Schreiben ist Schadenfreude. *Ein Gespräch mit Rolf Rüdth und Petra Schmitz über Legendenbildung und den Unsinn, den Exegeten zuweilen anrichten.*(1982) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 107-115, hier S. 115.

⁶²² Heiner Müller: Ich wollte lieber Goliath sein. (1978) In: Ders.: *Rotwelsch*, a. a. O., S. 7.

⁶²³ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 48.

⁶²⁴ Paul Gerhard Klussmann: *Deutschland-Denkmale: umgestürzt*, a. a. O., S. 173.

⁶²⁵ Vgl. Ebd., S. 176.

⁶²⁶ Horst Domdey: "Ich lache über den Neger". Das Lachen des Siegers in Heiner Müllers Stück *Der Auftrag*. In: Ders.: *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers*. Köln, Weimar, Wien 1998. S. 30-45, hier S. 33.

MÄDCHEN: Ja. *Der Herzton hat aufgehört. Stille.*⁶²⁷

Indem der Text den Diskurs durch körpernahe Äußerungen wie Schreien, Lachen führt, überschreitet er die Grenzen der schriftsprachlichen Repräsentation.

Die Musik als eines der wichtigsten theatralen Zeichensysteme erweist sich in Müllers Theaterarbeit sogar als mächtiger denn die Sprache, weil das Wort nicht fähig ist, das Undurchsichtige und Rätselhafte der Existenz auszudrücken.

Heiner Müller gibt in seinen Theatertexten denn auch beispielsweise Musikeinblendungen als Medium der Anspielung den Vorzug vor der 'unzulänglichen' Sprache. Die Bedeutung der Musik kommt bei Müller zunächst in der Tatsache zum Ausdruck, dass sie in einen engen Zusammenhang mit der Konstitution der dramatischen geschichtlichen Gelegenheit gebracht wird.

Müller setzt unterschiedliche Stilrichtungen und Niveaus aus fast allen Epochen der Musikgeschichte ein - von der sakralen Orchestermusik Johann Sebastian Bachs bis zum modernen Schlager, vom Kinder- und Volkslied bis zur Rockmusik von Pink Floyd u.a.

In der Szene „Brandenburgisches Konzert 2“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« zeigt sich exemplarisch, wie Heiner Müller die musikalischen Elemente in seinem Theater verwendet. In diesem Szenenbild erklingt Disparates: der 'von oben' verabreichte 'Volks-Hit' der DDR „ALS DAS KRAFTWERK WURDE VOLKES EIGEN“ und das „Brandenburgische Konzert“ von Bach. Diese Gegenüberstellung voneinander verschiedener musikalischer Gattungen, die auf den unterschiedlichen Hintergrund der Epoche und die Verschiedenartigkeit von Inhalt und Form verweisen, spiegelt Müllers Verständnis, nach dem durch das akustische Zeichen das 'preußische Erbe' auch von der DDR zu tragen sei.

Ähnlich verhält es sich mit Bachs „Musikalische[m] Opfer“⁶²⁸, in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Die begleitende Musik führt die Richtungslosigkeit der Geschichte als einem 'preußischen Erbe' bis

⁶²⁷ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 78.

⁶²⁸ Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, a. a. O., S. 17.

auf den heutigen Tag zynisch weiter.⁶²⁹ Ferner dient sie dazu, die Bedeutung des Erbes der deutschen Geschichte als historische Kontinuität in der gegenwärtigen Situation zu unterstreichen. Der Einsatz der Musik erfüllt mithin den Zweck einer thematischen Weiterführung und Beleuchtung im Verlauf des Stückes.

Außer in der Funktion als Begleit- oder Hintergrundmusik verwendet Heiner Müller die Musik als eigenständige Anspielung, was vor allem in der Szene „Arbeiterdenkmal“ von GERMANIA TOD IN BERLIN beim Rock'n Roll deutlich wird. Hier präsentieren sich die westlichen Kräfte als für die DDR bedrohlich und lähmend, was sich angesichts des Arbeiteraufstands vom 17. Juni 1953 als nicht unbegründet erwies. Im Rock-Rhythmus wird der alte Maurer Hilse von jugendlichen Rockern gesteinig.

Ein ähnlicher Zug zeigt sich bei der Musikeinblendung eines Rocks von Pink Floyd in der letzten Szene von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«. Unter den Klängen von „Wish you were here“ fügen sich die (Zerr-) Bilder „klassischer Theaterfiguren und Filmstars (...) in verschiedenen Unfallposen“⁶³⁰ zur düsteren Allegorie verfehlter Lebenschance.⁶³¹

Wie erwähnt, hat Heiner Müller die Verwendung der Sprache, soweit sie entbehrlich ist, zu Gunsten des Verfahrens der Anspielung mit Hilfe verschiedener Ausdrucksmittel weitestgehend unterdrückt. Die Verwendung der Musik in ihrer anspielenden Funktion folgt also der Absicht einer größtmöglichen Komprimierung bei gleichzeitigem Erhalt des Inhalts auf der wirkungsästhetischen Ebene. In verschiedenen Toncollagen erfährt der Text eine Transformation, in der die Zeichen ihre denotative Funktion verloren haben.

⁶²⁹ Die Musik kann sich aber mittels Text auf Personen beziehen. Bach hat seine lebendige Produktivität dem preußischen Staatsoberhaupt zum Opfer gebracht. Bekanntlich basiert das „Musikalische Opfer“ auf einem von Friedrich II. vorgegebenen Thema. So gesehen erfüllen Intelligenz und Künstler ihrer Aufgabe nicht auf der Seite des Volkes, sondern auf der Seite des Machthabers als Marionetten. Auf diese Weise wirkt die Musik als ein konstituierender Faktor beim Aufbau einer identifizierbaren dramatischen Figur. Vgl. Wolfgang Emmerich: Der Alp der Geschichte, a. a. O., S. 136.

⁶³⁰ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 35.

⁶³¹ Vgl. Theo Buck: Zwei Träume vom deutschen Theater. Anmerkungen zu Heiner Müllers Lessing-Triptychon. In: Georg Stötzel (Hrsg.): Germanistik - Forschungsstand und Perspektiven. Berlin, New York 1985. S. 478-491, hier S. 487.

Das nicht-sprachliche Kommunikationsverfahren - der Diskurs der körpernahen Äußerungen (Lachen, Schreien, Gesten und Sehen) - ist bei Müller als Überschreitung schriftsprachlicher Formen der Repräsentation zu betrachten.

1.4.2 Visuelle Zeichen

In Müllers Theaterkonzeption werden die visuellen Elemente eine deutliche Aufwertung gegenüber dem gesprochenen Wort. Der Körper des Schauspielers wird als Zeichen für die von ihm dargestellte dramatische Figur verwendet. Dies gilt sowohl für seine äußere Erscheinung als auch für seine Bewegungen. Die Kostümierung gehört zu den Komponenten des Aufführungstextes.

Im Allgemeinen spielen diese Elemente im theatralen Text eine ergänzende Rolle. Heiner Müller verfährt anders. So versieht er die Figuren gelegentlich mit Namen wie „Einarm“, „Windjacke“, „Staubmäntel“⁶³² usw. und erschließt uns damit nicht nur das Verständnis für den Charakter von Personen, sondern lässt durch diese Anspielung auch die soziale Klassenzugehörigkeit und die Rolle der Personen sowie die Nähe des Autors zum Sozialismus erkennen. Hier wird der Unterschied zwischen Artaud und Müller deutlich. Während Artaud Bekleidung und Requisiten extrem abstrakt und grotesk zum Ausdruck bringt, legt Heiner Müller die Betonung auf das Konkrete und die sozialen Aspekte. Dieser Gesichtspunkt soll an einigen Beispielen verdeutlicht werden.

In „Brandenburgisches Konzert 1“ gebraucht Clown 1 für die Repräsentation der Macht Friedrichs II. einen Krückstock und einen Hund. Hitlers Gestalt in „Die Heilige Familie“, der Benzin aus einem Kanister trinkt und einen Soldaten als Frühstück verspeist, - die Szene erinnert an Brechts Keuner-Geschichte mit dem Kleinfische verzehrenden Hai - bewirkt in ihrer symbolischen Darstellung eine blutige Karikatur des Faschismus. Die schwarze Unterwäsche der

⁶³² Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 38ff.

Huren in „Hommage à Stalin 2“ ist als Signifikant des Spotts über den Tod Stalins zu betrachten.

Eine grundlegende Figur, insbesondere im Hinblick auf die Struktur des Aufführungstextes, stellt die ins Riesenhafte gesteigerte Gestalt dar: Bäcker / Schildverteiler / Nibelungen / Germania als Riesenweib / die überlebensgroßen Puppen - „John Bull“ (England) und „Marianne“ (Frankreich)⁶³³ / eine überlebensgroße, mit dem Sternenbanner bekleidete Puppe.

Diese unnormalen Figuren eignen sich in besonderer Weise dazu, die visuelle Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen. Sie wirken als ein epischer Faktor insofern, als die geschichtlich-politische Ansicht des Autors schon in dieser Darstellung involviert ist. Der ins Grotteske verzerrten Gestaltung entspricht die innere Haltung der Figuren. Sie verkörpern die reaktionären Kräfte der Geschichte und werden zum Inbegriff eines deformierten Deutschland.

In Müllers Theater bestimmen die einfachen Mittel des Kostüms, der Bekleidung und Requisiten den Charakter der Personen. Insbesondere bizarre Bühnengestalten zielen auf die nachhaltige sinnliche Rezeption durch das Publikum. Mit der Schaffung grotesker Szenen forciert Heiner Müller die Bühnenwirksamkeit.

Eine ähnliche Wirkung wird mit der Verwendung von Masken angestrebt. So ist in »GERMANIA TOD IN BERLIN« Goebbels als Nuttenmaske geschminkt, die Wache trägt eine Eberkopf-Maske, Friedrich II. ist als Vampir maskiert und der Nachfolger Hitlers erscheint als „Contergan-Wolf“. An anderer Stelle werden mehrfach Friedrich-Wilhelm- und Eber-Masken verwendet.

Die Masken stehen bei Müller für räumlich-zeitliche Sprünge und den Wechsel von Identitäten. In der zweiten Szene von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« erscheint die Schwester mit der Friedrich-

⁶³³ Hier brandmarken die überlebensgroßen Puppen den Imperialismus als Horrorbild, und teilen die Welt unter sich auf. Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 17.

Wilhelm-Maske als Vater: „Wilhelmine kommt aus ihrer Ecke, eine rohe Friedrich-Wilhelm-Maske vor dem Gesicht, in Gang und Haltung ihres königlichen Vaters und prügelt mit dem Stock auf Friedrich und Katte ein.“⁶³⁴ Die Vater-Maske Wilhelmines spielt auf den Vater als herrischen Erzieher an.

Anders in der vierten Szene. Hier bezeugt die Wilhelm-Maske auf der psychoanalytischen Ebene die Identifikation mit dem Aggressor: „Ich wollte, ich wäre mein Vater.“⁶³⁵

Darüber hinaus erinnern die Ebermasken in der vierten Szene „Fleischer und Frau“ von »DIE SCHLACHT« an den deutschen Mythos und stellen sowohl die Nazi-Zeit als auch die gesamte deutsche Geschichte in Frage.

In »GERMANIA TOD IN BERLIN« ist die Nuttenmaske von Goebbels zudem dadurch gekennzeichnet, dass sie zwei Arten der Lektüre erlaubt. Zum einen erscheint die Maske als deutsche Mutter, die als Hitlers Garantin für Nachkommenschaft auftritt, zum anderen verbirgt sich hinter der Maske der Homosexualität indizierende Männerbund.

Aufgrund ihrer Maske bzw. Kostümierung sind Müllers Figuren derart charakterisiert, dass deren Identität dem Publikum in Form einer indirekten Informationen erkennbar wird und dass sie Assoziationsmöglichkeiten freizusetzen vermögen.

Resümierend ist festzuhalten: die Verwendung von Masken ermöglicht auf der einen Seite die Transposition von der 'natürlichen Einstellung' im Alltag zur 'theaterspezifischen Einstellung'. Auf der anderen Seite bewirkt insbesondere der Kostümwechsel der Rollengestalt den Wechsel von Identität. Eine weitere Funktion der Maskierung besteht darin, für den Zuschauer die individuellen Züge des Schauspielers zurücktreten zu lassen und die Identifikation von Rollengestalt und Person des Schauspielers zu erschweren. Dabei entsteht eine neue Gestalt, die vom Rezipienten gewissermaßen durch die Maske im Sinne einer Dezentrierung seiner üblicherweise fixierten Anschauung der Gestalt erfahren werden kann.

⁶³⁴ Ebd., S. 15.

⁶³⁵ Ebd., S. 16.

Neben der schauspielerbezogenen Verwendung der Zeichen gehören die raumbezogenen Zeichen zu den herausragenden Merkmalen des Aufführungstextes. Ein aufschlussreiches Beispiel dafür bietet die dritte Szene „Ach wie gut dass niemand weiss dass ich Rumpelstilzchen heiss oder die Schule der Nation“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«.

In diesem Szenenbild wird der Zuschauer/Leser durch den Einsatz vielfältiger Bühnenelemente - (Projektionen,) Puppenspiel, Filmausschnitte, Musik usw. - in einen vieldimensionalen Rezeptionsraum getragen. Hier erscheint Friedrich der Große, dessen Identität durch Verletzungen seitens seines Vaters zerstört worden ist. Diese Szene besteht fast nur aus den folgenden Regieanweisungen.

„Feuerwand, davor Schneetreiben. Durch den Schnee marschieren Soldaten (Puppen) in Wehrmachtuniform im Stehschritt ins Feuer. Links an der Rampe eine Schultafel, auf die Friedrich II den Soldaten, die aus der Schlacht zurückhumpeln kriechen getragen werden. (...) Auf der anderen Seite teilen überlebensgroß John Bull und Marianne die Welt, indem sie mit Messern, die sie aus toten Indianern und Negern herausziehen, an einem Globus Messerstich spielen. Bei jedem Treffer schneidet der Sieger eine Scheibe heraus und verleibt sie sich ein. Satt sehen beide, sich (manchmal einander) den Bauch reibend, rülpsend und fuzend dem kleinen Friedrich zu, der mit seinen Soldatenpuppen Krieg spielt. Während das Schneetreiben zunimmt und das Feuer verlischt, erstarrt die Szene. (Die Bühne verwandelt sich in ein Geisterschiff, auf dem tote Matrosen den Kapitän an den Mast nageln.) Der Film läuft rückwärts, wieder vorwärts, wieder rückwärts. Usw. durch die Jahrhunderte. Musik DAS MUSIKALISCHE OPFER.“⁶³⁶

Diese Regieanweisung lässt sich umstandslos als Beschreibung des Bühnenraumes verstehen, und die dramatische Figur wird über mechanische Puppen oder Marionetten identifizierbar.

⁶³⁶ Ebd., S. 17.

In diesem Puppenspiel werden die assoziativen Signifikanten Preußen und Drittes Reich suggestiv dargestellt. Im „patriotische(n) Puppenspiel“ deutet die Kulisse „Feurwände“ und „Schneetreiben“ darauf hin, dass sich die Soldaten in einer auf die Schlacht zugespitzten extremen Kriegssituation befinden. In einer grotesken Pantomime agieren sie als Puppen, die in Wehrmachtsuniformen gekleidet, zu Bildern der Verdinglichung geworden sind. Die durch den Schnee marschierenden Soldatenpuppen erinnern an die Soldaten, die in »DIE SCHLACHT« und »GERMANIA TOD IN BERLIN« im Kessel von Stalingrad⁶³⁷ im Angesicht des Hungertodes Kannibalismus am schwächsten Kameraden treiben. Das Bühnenbild und die Kostüme dienen also dazu, den Rückblick auf die grauenvolle Vergangenheit zu verdeutlichen.

Am Schluss der Szene läuft der Film musikalisch „durch die Jahrhunderte“. Er spielt in verfremdeter Form auf die zahlreichen Rebellionen und Befreiungsversuche in der Kolonialgeschichte an: „Die Bühne verwandelt sich in ein Geisterschiff, auf dem tote Matrosen den Kapitän an den Mast nageln.“⁶³⁸ Auf der anderen Seite kann der Film als Negation der Geschichte der Aufklärung verstanden werden.

Müllers 'historisches Schiff' suggeriert nicht länger einen linearen geschichtlichen Fortschritt, sondern vertritt, und dem entspricht sein rückwärts/vorwärts/rückwärts laufender Film der Regieanweisung, die Auffassung, Geschichte ähnele eher einem am gleichen Ort sich wiederholend bewegendem Geisterschiff. Diese Überzeugung findet sich in anderer Formulierung in der Aussage des Lessing-Darstellers: „Die Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel.“⁶³⁹

Außerdem eröffnet die Filmtechnik die Möglichkeit, bei der Inszenierung von „Die Brüder 1 aus »GERMANIA TOD IN

⁶³⁷ Vgl. Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 9; vgl. auch Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 48.

⁶³⁸ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 17.

⁶³⁹ Ebd., S. 34.

BERLIN« – die zugehörige Seite aus den Annalen des Tacitus - auf die Leinwand zu projizieren.⁶⁴⁰

In ähnlicher Weise wird auch die „Projektion“ verwendet, die von einer Stimme gesprochen und dem Zuschauer als „Projektion“ übermittelt wird. Dieses Verfahren produziert eine doppelte Wirkung, visuell und akustisch und sendet von daher an das Publikum Informationen auf besonders eindrückliche Art. Bei Müller spielen die „Projektionen“, die am Anfang oder am Ende einer Szene erscheinen, die Rolle eines Prologs bzw. Epilogs. In diesem Fall lassen die „Projektionen“ sich als Anmerkung lesen. Darüber hinaus beziehen sie sich aber eng auf den Inhalt der jeweiligen Szenen sowie der zitierten Projektionen und haben die Funktion, den zitierten Teil besonders hervorzuheben. Beispielhaft dafür sind die Aussage Friedrichs II. in der Szene „Preußische Spiele“ und die Leisewitz's über Lessing in der letzten Szene „Lessings Schlaf Traum Schrei“ von »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«.

Die „Projektion“, soweit sie surrealistische Inhalte einschließt, hat die Aufgabe, die anspielende Funktion zu betonen. Ein Beispiel dafür ist die "Projektion" in dem Lessing-Triptychon 2, die als apokalyptische Vision gelesen werden kann:

„STUNDE DER WEISSGLUT TOTE BÜFFEL (...) HOCHZEIT
VON FEUER UND WASSER MENSCHEN AUS NEUEM
FLEISCH LAUTREAMONTMALDOROR FÜRST VON
ATLANTIS SOHN DER TOTEN.“⁶⁴¹

1.4.3 Kinesische Zeichen

Bei Heiner Müller werden die Sprachtexte zumeist auf ein äußerstes Minimum reduziert. In seinen Theaterstücken zeigen sich

⁶⁴⁰ Ernst Wendt hat diese Szene bei der ersten Aufführung in den Münchener Kammerspielen 1978 als Film behandelt. Vgl. Dietmar N. Schmidt: Der Terror kommt aus Deutschland. Heiner Müllers 'Germania Tod in Berlin' in München. In: Kultur. Vorwärts vom 4. Mai, Nr. 18. 1978. S. 26.

⁶⁴¹ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 36.

wortlose Spielhandlungen und Gebärdensprache im wesentlichen als Ausdruck einer zunehmenden Sprachskepsis.

Die Szene „Brandenburgisches Konzert 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« verwandelt die Bühne in einen Zirkus:

„Ein Löwe tritt auf. Clown 2 hängt sich an ein Trapez, das vom Schnürboden herunterkommt. Clown 1 hängt sich an Clown 2 und klettert an ihm hoch. Clown 2 ist kitzlig und läßt, von Lachkrämpfen geschüttelt, das Trapez los. Sie fallen auf den Löwen, der in zwei Teile zerbricht, die nach verschiedenen Seiten abgehcn. Das Trapez verschwindet im Schnürboden.“⁶⁴²

Der Dialog, das Wort, wird gänzlich durch Gestik ersetzt und verliert damit seine traditionell privilegierte Stellung.

Durch einen plötzlich erscheinenden Löwen wird der Konflikt zwischen Clown 1 und Clown 2 gestört. Zwar fliehen sie aus Furcht, aber als sie während ihrer panischen Flucht von einem Trapez auf den Löwen herabfallen, zerbricht dieser.

Diese allegorische Szene fordert den Rezipienten auf, hinter dem turbulent-akrobatischen Zirkustreiben die verschiedenartigen, in den Einzelszenen komprimiert zusammengestellten Chiffren und Zeichen zu entschlüsseln. Die theatrale Umsetzung der Anekdote in ein allegorisches Spiel bietet Ansätze zu ihrer Entschlüsselung.

Diese durch ein komisch-pantomimisches Spiel sich konstituierende Szene nötigt dem Zuschauer eine Beteiligung durch die Aktivierung seiner Vorstellungskräfte auf.

Der Zuschauer muss den dramatischen Diskurs in der Bühnenaufführung der Stücke Müllers in seiner Vollständigkeit erahnen; denn dieser wird zu einem gestischen, kinesischen Diskurs modifiziert, variiert und verkürzt.

In der fünften Szene „Hommage à Stalin 1“ wird ein grausamer Akt durch einen mimisch-gestischen Diskurs symbolisch dargestellt:

⁶⁴² Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 42.

„Reißt ihm den Arm aus. Der junge Soldat schreit. Die Toten lachen und fangen an, den Arm abzunagen.“⁶⁴³

Das Bild zeigt den Höhepunkt des Motivs 'Kannibalismus' im Kessel von Stalingrad. Dieses entsetzliche Bild, der symbolische Akt des Abnagens der Knochen eines Kameraden, zielt auf einen sinnlichen Schock des Zuschauers ab. Hier zeigt sich die wirkungsästhetische Strategie des Schreckens. Der „Schrecken“ ist bei Müller der „Augenblick der Wahrheit, wenn im Spiegel das Feindbild auftaucht“⁶⁴⁴.

Die grausamen und betont sexuellen Szenen sind auffällig mit dem Problem des Todes verknüpft: „Ähnlich wie der Tod spielt auch die Sexualität erst in Heiner Müllers späteren Texten eine zentrale Rolle.“⁶⁴⁵

Von Grausamkeit beherrscht ist auch die vierte Szene von »DIE SCHLACHT«, die den Untertitel „Fleischers Traum“ trägt. Zunächst wird dargestellt, wie ein Kleinstadtfleischer, der einen abgestürzten amerikanischen Piloten erbarmungslos getötet hatte, nachts von Alpträumen gequält wird:

„Das Innere eines Tieres/Menschen. (Wald aus Eingeweiden.) Blutregen. An einem Fallschirm hängt überlebensgroß eine Puppe, die mit dem Sternenbanner bekleidet ist. Ebermasken in SA-Uniform schießen auf die Puppe, erst nacheinander, dann gleichzeitig. Aus den Einschußlöchern rieselt Sägemehl.“⁶⁴⁶

Dieses Bild ist nicht einfach ein Traum, sondern drückt vielmehr auf schockierende Weise die SA-Menschenjagd aus. Die Gleichzeitigkeit der Schüsse, die das Nacheinander ablöst, kann als Hinweis auf das Vorgehen der SA in der Realität gedeutet werden: im Stakkato der Gewehrsalven ist der einzelne Täter nicht mehr identifizierbar, er wird anonym, wie es die Opfer sind (Sägemehl).

Wie schon erörtert, soll auf der mimisch-gestischen Ebene die Kleist-Szene in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN

⁶⁴³ Ebd., S. 48.

⁶⁴⁴ Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986). In: Ders.: Gesammelte Irrtümer 2, a. a. O., S. 50-70, hier S. 55.

⁶⁴⁵ Florian Vaßen: Der Tod des Körpers in der Geschichte, a. a. O., S. 52.

⁶⁴⁶ Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 12f.

LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« den Rezipienten in Schrecken versetzen:

„(...) Wirft den Pferdekopf ab, setzt die Perücke (fußlanges Haar) der Frauenpuppe auf, zerhackt mit dem Degen überm Knie, geht zum Richtblock. Nimmt die Perücke ab, breitet das Frauenhaar über den Richtblock, beißt sich eine Pulsader auf, hält den Arm, aus dem Sägemehl rieselt, über das Frauenhaar auf dem Richtblocke. Vom Schnürboden wird ein weißes Tuch über die Szene geworfen, auf dem ein roter Fleck sich schnell ausbreitet.“⁶⁴⁷

Indem der Schauspieler neben der Figur Kleist zugleich die Handlung der Geschichte Kleists, anders als 'ein Mensch, vielleicht eine Puppe' (Szene „Nachtstück“), konstituiert, fungieren seine Gesten als Zeichen für die Handlungen der Person.

In Müllers Stücken erscheint der bildliche Gestus im wesentlichen am unwirklichen bzw. surrealistischen Ort. In diesen Zusammenhang gehört Müllers Anwendung von Symbolen, die er mit Hilfe von Allegorien herstellt.

Die Körpersprache (Gestik-Mimik) der Figuren drückt das metaphorische System bei Müller aus, das eine neue, spezifische Aussage über die Figur in komplizierten Beziehungsverhältnissen ermöglicht. Ähnlich - nur exklusiv - benutzt Artaud eine auf Zeichen beruhende körperliche Sprache.⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 33.

⁶⁴⁸ Antonin Artaud fordert, die Bühne müsse mit der Dominanz der Sprache brechen, das Theater dürfe nicht mehr auf dem Dialog beruhen: „Das in der Tat Merkwürdige an allen diesen Gebärden, diesen schwierigen, plötzlich unterbrochenen Haltungen, (...) diesen Tänzen von lebenden Marionetten ist: daß durch ihr Labyrinth von Gebärden, Haltungen, Schreien in die Luft, durch Tanzschritte und Kurven hindurch, die keinen Teil des Bühnenraumes ungenutzt lassen, der Sinn einer neuen körperlichen Sprache zur Geltung kommt, die auf Zeichen und nicht mehr auf Wörtern beruht. Diese Schauspieler mit ihren geometrischen Gewändern scheinen lebende Hieroglyphen zu sein.“ Antonin Artaud: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M. 1969. S. 58. Nach Marianne Kesting besteht das charakteristische Kennzeichen des Artaudschen Anti-Literaturtheaters, das eng mit der sogenannten symbolistischen Theorie Baudelaires und Mallarmes über die Sprache zusammenhängt, darin, dass auf der Bühne Metaphern physisch erscheinen. Artaud stellt durch den Gebrauch bestimmter Requisiten eine 'Sprache des Raumes' her. Deshalb ist die Literatursprache für ihn eine bloße Verdoppelung und Überflüssigkeit. „Der Regisseur wird hier zum Dichter. Sein Material ist nicht das Wort, sondern die szenische Sprache, das heißt die körperliche der Bewegung, der Geste, der Choreographie zunächst.“ Artaud arbeitet mit Tönen, Lauten, Schreien und Kostümen, die die Figuren in einer bestimmten Richtung stilisieren, Grotteskfiguren, Mannequins, Masken usw., und betont auch die Rolle der Beleuchtung. „Die Artaud'sche Theatersprache entbindet die Theaterhandlung ihres kausalen

Resümierend kann festgestellt werden, dass in den Müllerschen Theatertexten, die den anti-illusionistischen und artifiziellen Charakter der theatralen Darstellung betonen, der Minderung der Dominanz der sprachlichen Zeichen zu Gunsten einer Aufwertung der außersprachlichen Mittel als Bedeutungsträgern eine bedeutende Rolle zufällt.

Formale Vielfalt und inhaltlicher Reichtum in Müllers Texten, die sich dem Verfahren der Anspielung verdanken, werden durch den Einsatz verschiedener Ausdrucksmittel erreicht. Diese Elemente stellen weitere Größen innerhalb der Konzeption des Aufführungstextes dar. Dabei ist zu beachten, dass sie keine ergänzende Funktion ausüben, sondern ein eigenes unabhängiges Symbolsystem bilden, in dem sie nicht nur an der Fortführung der Handlung gehindert werden, sondern auch die Assoziation mit den Signifikanten im Text liefern. Dieses wichtige Prinzip ist als Grundlage der Fragmentarisierung bei Müller anzusehen. Es erfüllt die Aufgabe, den Rezipienten in Verwirrung zu stürzen und damit einen starken Anstoß zu geben, über Möglichkeiten zu reflektieren, wie der Geschichte des Stillstands und den erstarrten Denkweisen zu begegnen sei.

Diese Art des Theaters ist determiniert von der Dominanz der Signifikanten über die Signifikate.

Zusammenhangs und löst sie in aneinandergereihte Metaphern auf, in Images.“ Der entscheidende Unterschied zwischen Müller und Artaud besteht darin, dass jener die sprachliche Seite des Theaters für ebenso wichtig wie die außersprachlichen Ausdrucksmittel hält, dieser die Literatursprache ablehnt und die außersprachlichen Ausdrucksmittel übermäßig betont. Vgl. Marianne Kesting: Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste. München 1970. S. 261-268.

VI. FRAGMENTARISIERUNG UND DEKONSTRUKTION IN MÜLLERS TEXTEN

Heiner Müller thematisiert die ästhetischen Reflexionen in seinen Texten in vielfältigen - philosophischen, politischen und literaturtheoretischen - Varianten als Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, insbesondere mit der geschichtlichen Entwicklung der DDR.

Die Texte der siebziger Jahre, die sich durch neue dramatische Techniken und Verfahrensweisen auszeichnen, zielen auf die ästhetische Konstruktion der Fragmentarisierung und der Dekonstruktion als spezifische Kommunikationsform des Theaters.

Zitatmontage, die Pluralität des Sprachspiels, Symbole und non-verbale Ausdrucksmittel werden in der Mikrostruktur zentraler Einzelszenen abgehandelt, in diesem Abschnitt soll die Rolle des Fragmentarischen in der Makrostruktur des Theatertextes diskutiert werden.

Das fragmentarische Prinzip erfährt seine Prägung unter dem Gesichtspunkt der makrostrukturellen Eigenschaft des dramatischen Textes auf drei spezifischen strukturellen und ästhetischen Ebenen: auf der Ebene der Textur des Theaterstückes selbst, auf der Ebene des Aufbrechens des Erzählflusses und auf der Ebene des Selbst-Kommentars zum fragmentarischen Schreiben.

Die fragmentarische Dramaturgie hängt eng mit der politischen Situation in den siebziger Jahren - die Biermann-Ausbürgerung und ihre kulturpolitischen Konsequenzen⁶⁴⁹ - zusammen. Durch die Fragmentierung verliert die dramatische Fabel den Gestus des Aufklärerischen und des Optimistischen, sie nimmt in wachsendem Maße die Form der Selbstinfragestellung der Autorschaft an und bewirkt zuletzt die „Versteinerung einer Hoffnung“⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Frankfurt a.M. 1989. S. 242-258.

⁶⁵⁰ Heiner Müller: Wie es bleibt, ist es nicht. Zu Thomas Brasch „Kargo“. In: Ders.: Rotwelsch. Berlin 1982. S. 150-155, hier S. 154.

Des Weiteren sprengt das Fragmentarische den festgefügt vorgegebenen Rahmen auf und macht die Erfahrung einer Vielzahl verschiedener Konzepte und Muster möglich. Die durch Gewohnheit abgestumpfte Wahrnehmung der Dinge kann dadurch neu geweckt werden. Das Fragmentarische fußt auf dem Prinzip der Pluralität, einem Grundstein der Postmoderne. Es widersetzt sich sowohl der Spiegelung komplexer Realität als auch einer modellhaften Sinnkonstruktion, stellt vielmehr das Plädoyer für eine Dekonstruktion dar. Heiner Müller weigert sich - angesichts der Herrschaft der Prinzipien von Pluralität und Partikularität in Wissenschaft und Kunst -⁶⁵¹, „Sinn als geschlossenes System ideologischer oder ästhetischer Vorgaben literarisch zu vermitteln“⁶⁵².

Die Fragmentarität beschränkt sich nicht auf einzelne Szenen des Textes, sondern umgreift das Stück in seiner Gesamtheit. Im Zusammenhang mit der neueren Theaterästhetik betont Heiner Müller die Dimension der Pluralität der Handlung in einem Interview mit Horst Laube 1975 Jahre:

„(...) Brecht meinte, episches Theater wäre gar nicht möglich, es wäre erst möglich, wenn die Perversität aufhöre, aus einem Luxus einen Beruf zu machen - die Konstituierung des Theaters aus der Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Erst wenn das aufgehoben ist, jedenfalls tendenziell, dann ist es möglich, Theater mit einem Minimum an Dramaturgie, also beinahe ohne Dramaturgie, zu machen. Und darum geht es jetzt: Ein Theater ohne Anstrengung herzustellen. Ich merke, wenn ich ins Theater gehe, daß es mir immer langweiliger wird, an einem Abend einen einzigen Handlungsablauf zu verfolgen. Das interessiert mich eigentlich nicht mehr. Wenn in dem ersten Bild eine Handlung anläuft und im zweiten eine ganz andere weitergeführt wird, und dann fängt eine dritte und vierte an, ist es

⁶⁵¹ Vgl. Wolfgang Welsch: Unsere postmoderne Moderne. Berlin. 1993. S. 78.

⁶⁵² Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn. 1989. S. 20.

unterhaltend, angenehm, aber es ist nicht mehr das perfekte Stück.“⁶⁵³

Gegen die Kontextgebundenheit im traditionellen Drama setzt Heiner Müller den fragmentarischen Aufbau, der den Handlungsfluss zum Stocken bringen soll. Fragmente, nicht nach traditionellen Mustern ('Hamartia' - 'Anagnorisis' - 'Peripeteia' - 'Katastrophe'/'Glück') aufgebaute Texte, bilden den Kern des Müllerschen Theatertextes angefangen mit »TRAKTOR« (1955/1961), und seit den siebziger Jahren, von »DIE SCHLACHT« (1951/1974) über »GERMANIA TOD IN BERLIN« (1956/1971) und »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« (1976) bis zu der postum erschienenen »GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN« (1995).

Der traditionelle dramatische Anspruch auf eine allgemeine mimetisch-referentielle und hierarchisierende Darstellung wird durch die fragmentarische Präsentation des strukturellen und sprachlichen Bauprinzips und der dekonstruktiven Kombination der semantischen Ebenen mit disparat bleibenden theatralen Elementen systematisch unterlaufen, der narrative Verlauf wird verhindert.

1. Textur des Stückes

1.1 DIE SCHLACHT - „Die Wiederkehr des Gleichen“

Zum Fragmentcharakter seiner Texte äußert Müller: „Ich glaube nicht mehr an Werke als eine geschlossene Sache, die man der Nach- oder Mitwelt abliefert.“⁶⁵⁴

⁶⁵³ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert.* (1975) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer.* Frankfurt a.M. 1986. S. 14-30, hier S. 21.

⁶⁵⁴ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. *Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama mit Brecht und Artaud.* (1976) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer,* a. a. O., S.31-49, hier S. 32.

Auf der makrostrukturellen Ebene liegen im Falle von »DIE SCHLACHT« keine kontinuierlichen Handlungsstränge vor. Der Text besteht aus einer Montage von fünf Szenen. Zwar existiert eine chronologische Anordnung: die erste Szene befasst sich mit dem Reichstagsbrand im Februar 1933, die zweite mit dem Angriff auf Russland, die dritte mit Hitlers Selbstmord, die vierte mit der Zeit vor dem Einmarsch der russischen Soldaten in Deutschland, die fünfte mit dem Einmarsch der russischen Soldaten in Berlin im April 1945; es werden aber disparate Episoden in (scheinbar) wahlloser Reihenfolge nebeneinandergestellt und sie fügen sich auch nicht zu einem zentralen Konflikt oder einer Entwicklungsgeschichte.

Die einzelnen Szenen präsentieren Ereignisse, die auf der zeitlichen Ebene das Dritte Reich, auf der räumlichen Ebene Deutschland und auf der thematischen Ebene den Verlust der Menschlichkeit beschreiben. Wie schon die Überschrift signalisiert, bestehen die Episoden aus „Szenen aus Deutschland“. In der ersten Szene „Die Nacht der langen Messer“ wird der Konflikt zwischen den Brüdern dargestellt, und in der zweiten Szene „Ich hatt einen Kameraden“ wird die Situation gezeigt, in der die Soldaten den ‘Kameraden abnagen’. Die dritte Szene „Kleinbürgerhochzeit“ behandelt den Konflikt der Familien nach Hitlers Selbstmord. Die folgende Szene „Fleischer und Frau“ handelt von der Geschichte vom Fleischer, der aus Opportunismus in die SA ging und seiner Frau, die sich später von ihm distanziert. In der fünften Szene „Das Laken oder Die unbefleckte Empfängnis“ wird menschenunwürdiges Verhalten in der Notsituation der deutschen Bevölkerung geschildert. Die Kohärenz der einzelnen Szenen wird primär durch die gleiche Thematik (die repräsentative fatalistische Gemeinschaft - Brüder, Ehepaar, Kameraden, Nation) -, den Kampf ums Überleben, in ganz unterschiedlicher Atmosphäre erzielt. In diesem Sinne gibt es in Müllers Texten keinen „point of attack“⁶⁵⁵. Die Verbindung mit dem heterogenen Text trägt zu einer perspektivische Erweiterung bei. Der Rezipient gewinnt den Eindruck, als seien die negativen Geschichts-Collagen mit offen bleibenden Versatzstücken in den Text eingearbeitet. Heiner Müller hat in diesem Stück ein Modell der

⁶⁵⁵ Vgl. Manfred Pfister: Das Drama. München. 1988. S. 136f.

'deutschen Misere' in extremer Zuspitzung entworfen. Jedes der fünf Bilder erzählt eine deutsche Geschichte als Fragment.

Hinsichtlich der Bühnenaufführung der »SCHLACHT« gibt es, wie Müller formuliert, deshalb keine Sukzession dramatischer Handlungsabläufe und keine Kumulative des Sinns, weil die Chronologie nicht strukturell, also nicht wesentlich für das Stück ist.⁶⁵⁶ In der ersten und der vierten Szene wird die Handlung teilweise durch Rückblicke, Erinnerungen, Reflexionen auf der Ebene der 'Vorgeschichte' episiert,⁶⁵⁷ die übrigen Szenen behalten das dramatische Präsens bei.

Des Weiteren weisen die Beziehungen der verschiedenen Figuren auf der Handlungsebene keine Berührungspunkte zueinander auf, sie verbleiben innerhalb der jeweiligen Szene. Ihr Verhalten zeigt handlungslogische Diskontinuitäten an, beispielsweise vollziehen sich in den einzelnen Szenen abrupte Wechsel. Sie tragen keinen eigenen Namen, sondern entindividualisierte anonyme Zeichen⁶⁵⁸ und gehören fast immer der Mittel- und Unterschicht an.

Auch die Lakonik der Darstellung ist bei Heiner Müller Ausdruck des Fragmentarischen. Das Theaterstück »DIE SCHLACHT« zählt nur zehn Druckseiten, in dem Text sind Denk- und Sprechweise auf das Äußerste zusammengedrängt. Mit der „Kurzszenentechnik“⁶⁵⁹ verdeutlicht Müller die Komplexität der von

⁶⁵⁶ Vgl. Heiner Müller: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. *Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über »BILDBESCHREIBUNG«, »WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE« und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens.* (1986) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., 1986. S. 182-194, hier S. 183.

⁶⁵⁷ Die erste Szene „Die Nacht der langen Messer“ beginnt beispielsweise mit der monologischen Passage der Rollenfigur „A“ in epischer Darstellungsweise: A: „Und als die Nacht war Tag vom Reichstagsbrand / Stand in der Tür mein Bruder und ich gab ihm nicht die / Hand.“ Der Schluss dieser Szene endet auf die gleiche Weise: A: „Und als die Unsern in den Kellern schrien / Die Langen Messer schnitten durch Berlin / Hab ich getötet den Verräter, meinen Bruder, ihn.“ In dem Teil "Die Frau" der vierten Szene „Fleischer und Frau“ wird ebenfalls auf epische Redeweise zurückgegriffen: „Swar im April, ich wach auf vom Schießen / Und seh im Feuerschein das leere Bett.“ Vgl. Heiner Müller: *Die Schlacht*. In: Ders.: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Berlin. 1988. S. 7-16, hier S. 7f. und 13.

⁶⁵⁸ In der ersten Szene werden die Brüder namenlos mit „A“ und „B“ und in der zweiten die Soldaten mit Nummern bezeichnet. Auch in der dritten, vierten und fünften Szene treten die Figuren anonym auf - „Mann“, „Frau“, „Tochter“, „Soldat“, „junge Frau“, „alte Frau“ usw.. Diese Figuren spielen die Stellvertreter-Rolle eines großen Teils der deutschen Bevölkerung zur NS-Zeit. Vgl. Heiner Müller: *Die Schlacht*, a. a. O., S. 7-16.

⁶⁵⁹ Diese Kurzszenentechnik wird eingesetzt, um „eine Fixierung des Publikumsinteresses auf die bloße Oberfläche der Darstellung“ zu verhindern, und hat die Funktion, dem Zuschauer das Modellhafte des

Widersprüchen und Konflikten überlagerten Fabelstruktur als kritische Entgegensetzung zum Klassisch-Vollendeten.

Im Unterschied zu den früheren Stücken vollzieht sich die in diesem Text thematisierte Informationsvergabe mit Informationsblöcken, die aus dem großen Kontext 'das verhängnisvolle Leben während des Dritten Reiches' stammen.

Als exemplarisch dafür kann die dritte Szene „Die Kleinbürgerhochzeit“⁶⁶⁰ angesehen werden, in der ein Nazi aus Treue zu Hitler seine Frau und seine Tochter umbringt. Den Mittelpunkt dieser Szene bildet nicht die äußere Handlung, sondern die modellhafte Beschreibung, in der vor allem satirische Kritik am Kleinbürgertum geübt wird. Es entspinnt sich folgender Dialog:

„Mann: Meine Lieben, es ist fünf Minuten vor zwölf
Zeit daß ich uns aus dem Leben helf
Nach dem Beispiel das der Führer gegeben hat
Denn morgen steht der Feind in unsrer Stadt
Und wer will in der Schande leben.

Tochter: Ich.

Mann: (...) Mein Führer. Er ist es. Mir werden die Knie schwach.

Versteckt den Revolver vor Hitler. Hitler droht mit dem Finger.

einzelnen Vorgangs vor Augen zu führen und ihm ein angemessenes Verständnis des Gesamtablaufs zu ermöglichen. Vgl. Andreas Keller: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Frankfurt a.M. 1992. S. 128.

⁶⁶⁰ Diesen Titel trägt ein frühes Stück Brechts, in dem der Zerfall der deutschen Kleinbürgerfamilie dargestellt wird. Indem Brecht dieses Thema im Film »KUHLE VAMPE« und »DIE DREIGROSCHENOPER« wieder aufgreift, wird es zur modellhaften Kritik am Kleinbürgertums. Darüber hinaus erinnert dieses Szenenbild hinsichtlich des Sprachstils, der Figurenkonstellation und der Situation an das andere Stück Brechts »TROMMELN IN DER NACHT«. Bertolt Brecht hat den Rahmen gesprengt, die Wirklichkeit zerlegt, aber ein Teil ist heil geblieben: die Utopie. In den Lehrstücken nimmt er die Dekonstruktion des Bestehenden sowie die Konstruktion eines neuen Modells vor. Sind Brechts Fragmente die gescheiterten Versuche eines sich als unmöglich herausstellenden heilen Modells- Dekonstruktion ohne Rekonstruktion -, so geht Heiner Müller einen Schritt weiter, indem er sowohl die Dekonstruktion des Bestehenden als auch die Dekonstruktion des Modells ausführt. Vgl. Bertolt Brecht: Die Kleinbürgerhochzeit. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1976. S. 2713-2744; und Ders.: Trommeln in der Nacht. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1, a. a. O., S. 69-124; und Ders.: Die Dreigroschenoper. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 2, a. a. O., S. 393-497.

Wo ist mein Revolver. - ich weiß wie ichs mach.

Dreht das Hitlerbild um. Hitler verschwindet.

Wo ein Ende war wird ein Anfang sein.

Der Starke ist am mächtigsten allein. *Ab.*⁶⁶¹

In der komprimierten Dialogsituation innerhalb der Kleinbürgerfamilie müssen die Rezipienten über die notwendigen Vorinformationen (Familienverhältnisse) verfügen und die Verhaltens- und Denkweisen der Familienmitglieder rasch erfassen, um dem Verlauf des Stückes folgen zu können. Im Vergleich zu der herkömmlichen dramatischen Struktur der Handlung wird in dieser Szene der 'Höhepunkt' unter Verzicht auf 'Prolog', 'Aufstieg' und 'Epilog', auf Handlungsstränge überhaupt, herausgearbeitet.

Auf der anderen Seite verstärkt sich der Eindruck, dass die Darstellung von zusammenfassenden Lebens-Bilanzen in der Beschreibung der dramatischen Präsenz nur aus einschneidenden geschichtlichen Ereignissen gestaltet wird. Dadurch wird der Rezipient genötigt, die einzelnen Höhepunkte des Theaterstückes zueinander in Beziehung zu setzen. Die traditionellen Strukturierungsmuster des Szenenablaufs werden vermieden. Müllers Texten ermangelt es also an echten, als Knotenpunkte der Handlung fungierenden Konflikten. Der Text stellt keine abgeschlossene, lückenlose Einheit und Ganzheit dar, sondern gleicht wegen seiner Unvollständigkeit eher einem 'Notizbuch'. Auf Grund der abrupten Übergänge auf makrostruktureller Ebene wirken die Fragmente so disparat, dass der implizite chronologische und kausale Entwicklungszusammenhang kaum mehr sichtbar wird.

Auffällig in dieser Szene ist die extreme Wirksamkeit der nationalsozialistischen Ideologie noch in den familiären Bereich hinein: „Der Führer ist tot, leben ist Hochverrat.“⁶⁶² Die voraufgehenden und nachfolgenden Szenen spiegeln die Motive und Metaphern von Brutalität, Opportunismus und Egoismus im „gewöhnlichen Faschismus“ in Deutschland während des Dritten Reiches. Die faschistische Gewalt und ihre Erfahrung als

⁶⁶¹ Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 10f.

⁶⁶² Heiner Müller: Die Schlacht, a. a. O., S. 10.

Grunderfahrung werden in Müllers Stücken als zentrales Motiv in der deutschen Geschichte⁶⁶³ mit der „Massenbrutalisierung“⁶⁶⁴ durch individuelle Unmenschlichkeit unter der faschistischen Gewalt in der konkreten deutschen Erscheinungsform der Gesellschaft thematisiert.⁶⁶⁵ Nach Schulz ist der Theatertext »DIE SCHLACHT« „der Auftakt der Versuchsreihe über die deutsche Geschichte als Schlachthaus.“⁶⁶⁶

Heiner Müller konstatiert (1975): „Das Thema Faschismus ist aktuell und wird es, so fürchte ich, in unserer Lebenszeit bleiben. (...) Heute ist der gewöhnliche Faschismus interessant: wir leben auch mit Leuten, für die er das Normale war, wenn nicht die Norm, Unschuld ein Glücksfall.“⁶⁶⁷

Dem Prinzip der Totalität der tradierten Kunstform des sozialistischen Realismus gilt dieses fragmentarische Drama der experimentellen Formen als Mangel des Kunstwerks. Gerade aber das Unfertige, Lückenhafte, Widersprüchliche und Unzulängliche der ästhetischen Totalisierung regt die Phantasie des Rezipienten an und führt zur Mehrdeutigkeit.⁶⁶⁸ Die mangelnde Bestimmtheit wird indes als befreiende Diffusionsvorstellung affirmiert und schafft den Grad an Freiheit, der dem Rezipienten im Kommunikationsakt gewährt

⁶⁶³ Müller hat angesichts der Erfahrung von Gewalt in der geschichtlichen Realität nicht resigniert, sondern die Auseinandersetzung in seinem literarischen Schaffen gesucht: „Wenn man schreibt, ist man angewiesen auf eine Grunderfahrung, von der man geprägt wurde. Mein Grunderfahrung war: Staat als Gewalt. Auf der einen Seite die faschistische Gewalt, auf der anderen die kommunistische - in Klammern: stalinische - Gegengewalt. Mit der konnte ich mich identifizieren. Auch aus ganz subjektiven, autobiographischen Gründen. Das war für einen Dramatiker natürlich eine produktive Situation.“ Heiner Müller: Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. *Gespräch mit Uwe Wittstock für »Neue Rundschau«* 2/1992. In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer* 3. Frankfurt a.M. 1994. S. 148-167, hier S. 154.

⁶⁶⁴ Jost Hermand: *Deutsche fressen Deutsche*. Heiner Müllers „Die Schlacht“ an der Ostberliner Volksbühne. In: John Fuegi (Hrsg.): *Brecht-Jahrbuch*. Frankfurt a.M. 1978. S. 132.

⁶⁶⁵ Vgl. Heiner Müller: Ein Brief. In: Ders.: *Theater-Arbeit*. Berlin 1989. S. 124-126, hier S. 125.

⁶⁶⁶ Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart 1980. S. 11.

⁶⁶⁷ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 124f. Die bleibende Gegenwärtigkeit des Faschismus kann auch durch Verdrängungsversuche nicht beseitigt werden: „Der aktuelle Aspekt der SCHLACHT in der DDR ist, daß man glaubt, daß die Wunde Faschismus völlig vernarbt ist. (...) Man will Vergangenheit nicht mehr wahrhaben, weil man weiß, daß sie Gegenwart ist. Aber für einen großen Teil des Publikums ist diese Vergangenheit tabu, weil die Leute sie verdrängt haben - die Zeit des Faschismus war für die meisten, bis die Katastrophe nahe war, ein positives Erleben.“ Heiner Müller: *Das Wiederfinden der Biographien nach dem Faschismus. Auszüge aus einem in Genf geführten Interview über die Inszenierung DIE SCHLACHT an der Volksbühne Berlin; mit Matthias Langhoff und anderen*. (1977) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer* 2, a. a. O., S. 9-21, hier S. 9f.

⁶⁶⁸ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, a. a. O., S. 56.

werden muss. Indem er den Lesern und Zuschauern mit der „Überschwemmung“ so viel zugleich 'aufpacken' will,⁶⁶⁹ dass diese unmöglich alles verarbeiten können, erreicht Müller die Verstärkung der Wirkungskraft für die Wahrnehmung des Textes. Die Subversion der traditionellen Strukturierung des Dramas bewirkt beim Rezipienten eher Verwirrung als Informationszuwachs, er muss die im laufenden Text kaum noch sichtbaren assoziativen Verbindungen zwischen den einzelnen Gegenständen herstellen.

Zu seiner verwirrenden Schreibweise hat sich Müller in einem Gespräch geäußert:

„Für den Einzelnen wird sie [sc. die 'Geschichtsbewegung'] langsamer, in Europa, für uns vielleicht, subjektiv. Nur objektiv wird sie ja immer schneller, und es ist immer weniger Zeit, einzugreifen, etwas zu verändern. Das führt auch dazu, daß eigentlich keine Zeit mehr ist für eine diskursive Dramaturgie für eine ruhige Darlegung von Sachverhalt. Weil man immer schon, wenn man eine Geschichte anfängt zu erzählen, in einen Prozeß geworfen wird, der schneller ist, als man ihn in der Geschichte erzählen kann, entsteht notwendig ein schiefes Verhältnis der Ausführung zur Vorlage. Schief ist positiv gemeint.“⁶⁷⁰

Unter diesem Blickwinkel ist die Verwendung der Montage-Technik bei Heiner Müller zu sehen: sie soll den Mechanismus der Geschichte anhalten.

Die vierte Szene „Fleischer und Frau“ sowie der Text »DIE SCHLACHT« werden in fünf Bildern beschrieben, zwischen denen aber kein kausallogischer Zusammenhang besteht. Die szenischen Übergänge vollziehen sich vielmehr sprunghaft und heterogen. Im Zentrum der Müllerschen Darstellung steht der „Wesenskern der konkreten deutschen Erscheinungsform“⁶⁷¹ - Zerstörung und Selbstzerstörung, Brutalität und Egoismus, Feigheit und Opportunismus. Die Skizzen sind sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht unterschiedlich angelegt. Der erste

⁶⁶⁹ Vgl. Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 20.

⁶⁷⁰ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 19.

⁶⁷¹ Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart 1999. S. 165.

Abschnittsteil „Im Braunhemd auf dem grünen Zweig“ und der dritte „Vom Amerikaner“ sind realistisch, der zweite „SA marschiert“ besteht aus einer Geräuschkulisse, im vierten wird auf surrealistische Weise ein Traum beschrieben, und der letzte Abschnittsteil „Die Frau“ ist in einem in Blankversen gesetzten Monolog gehalten, der zudem durch ständigen Tempuswechsel gekennzeichnet ist. Die verschiedenen Bilder der Szene sind unabhängig voneinander verstehbar.

Die Textur des scheinbar von Höhepunkten getragenen Stückes macht bei den Rezipienten eine Reflexion aus einer kritischen Distanz unmöglich. Sie versetzt sie vielmehr in Spannung und Betroffenheit - nach Müller eine Voraussetzung zur Aktivierung der Reaktion.

Der Text »DIE SCHLACHT« zeigt das im Überlebenskampf zur schieren Selbstverständlichkeit gewordene 'gegenseitige Abschlachten'. Eine Beschwerdeinstanz für Unmoral und Ungerechtigkeit existiert nicht, schlimmer noch: die Überlebenden (ein Nazi, ein Familienvater, Kellerinsassen, Frau etc.) sind selber Mörder. Leben heißt töten. In Müllers Texten erweist sich das 'Neue' lediglich als Reproduktion des immer gleichen Kreislaufs einer Geschichte der Gewalt.⁶⁷² „Die Wiederkehr des Gleichen“⁶⁷³, unter Verzicht auf eine semantische Sukzession, gilt bei Müller als Kompositionsprinzip des Stückes. Auf der anderen Seite ist dies als eine Neuerung durch den radikalen Bruch mit der Tradition zu betrachten.

⁶⁷² Vgl. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers, a. a. O., S. 115.

⁶⁷³ Heiner Müller: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. *Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel über Nietzsche, Bündnispolitik, Revolution, die Hoffnungen der Väter, die Darstellung des Negativen und die kulturelle Situation in der DDR.* (1985) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 155-175, hier S. 168.

1.2 GERMANIA TOD IN BERLIN - eine deutsch-deutsche Symmetrie

Das Theaterstück »GERMANIA TOD IN BERLIN«, in thematischer Hinsicht mit dem Stück »DIE SCHLACHT« verwandt, hat eine komplexere Struktur und bildet einen Einschnitt in Müllers Theaterproduktion. Er wendet sich konkreteren Stoffen aus der deutschen Geschichte zu. Auf makrostruktureller Ebene werden einzelne Szenenbilder in einem chronologischen und handlungslogischen Zusammenhang geschildert.

Die Entstehungszeit des Stücks »GERMANIA TOD IN BERLIN« im Jahr 1971⁶⁷⁴, das an den Münchener Kammerspielen 1978 uraufgeführt wurde, fällt in etwa mit der 'Eisschmelze' in der Literatur in Bezug auf die kulturpolitische Situation in der DDR-Gesellschaft zusammen.

In diesem Stück vermischt Heiner Müller nicht nur verschiedene Handlungsebenen, sondern arbeitet auch mit unterschiedlichen Textschichten. Laut Poschmann spielen die „Prinzipien von Narration und Figuration“⁶⁷⁵ und die Ordnung einer Fabel in »GERMANIA TOD IN BERLIN« keine Rolle. Die komplizierte

⁶⁷⁴ Heiner Müller hat den Text »GERMANIA TOD IN BERLIN« zwischen 1956 und 1971 geschrieben, er vollendete seinen Entwurf etwa 15 Jahre später. Laut Wolfgang Emmerich markiert 1971 eine Wende in der (Kultur-)Politik. Zum einen beginnt mit der Ära Honecker die Entspannungspolitik zwischen den beiden deutschen Staaten. Zum anderen werden größere Freiheiten in der Literatur anerkannt: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils.“ Trotzdem standen die Intellektuellen in der DDR in diesem Jahr immer noch unter dem Eindruck der Reformbewegung in der CSSR und der Niederschlagung des Prager Frühlings durch die Sowjetunion im Jahr 1968. Vgl. Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Frankfurt a. M. 1989. S. 233; und Joachim Bark / Dietrich Steinbach / Hildegard Wittenberg (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart. 1983. S. 216. Im Zusammenhang mit der geschichtlichen Situation der Niederschrift, also 1970/71 in Berlin, akzentuiert Heiner Müller selbst in einem Interview aus dem Jahr 1976 den beispiellosen Charakter der deutschen Geschichte, deren überwiegende Negativität noch die Erben bestimmt: „(...) man kann ein DDR-Bild nicht geben, ohne die DDR im Kontext der deutschen Geschichte zu sehen, die zum größten Teil auch eine deutsche Misere ist. Nur aus diesem Kontext der deutschen Misere kriegt man ein richtiges DDR-Bild im Drama.“ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, a. a. O., S. 32.

⁶⁷⁵ Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen 1997. S. 177.

Konstruktion dieses Theatertextes erschöpft sich nicht darin, dass er mit Umkehrung und Aufhebung der linearen Zeit arbeitet und den narrativen Verlauf durch Montage ersetzt.

Das Stück »GERMANIA TOD IN BERLIN« besteht aus dreizehn Szenen, die jeweils eine halbe bis etwa sieben Druckseiten umfassen und eine Überschrift tragen. Die autonomen Szene setzen sich aus sich gegenüberstehenden Fragmenten, aus „Vorgeschichte“ und „Geschichte“ zusammen, in denen jeweils über eine andere Episode aus der Fortsetzung der Geschichte einer 'deutschen Misere' in der DDR-Gegenwart durch thematische Entsprechungen und Bezüge berichtet wird. Dabei wechseln von Szene zu Szene nicht nur Handlungsort und -zeit sowie die Figurenkonstellationen traditioneller Erzählkriterien, sondern auch die heterogenen literarischen Formen und die theatralen Darstellungsmittel. An die Stelle leerer Chronologie tritt der Zusammenschluss zeitlich nicht zusammengehöriger geschichtlicher Situationen.

In »GERMANIA TOD IN BERLIN« wird auf die szenische Konfrontation - deutsche Vergangenheit (lange Zeitspanne, die in der traditionellen Dramenform nicht darstellbar ist) und 'DDR-Gegenwart' (von 1949 bis 1953, aber zumeist im Jahr 1953) - gleich in dem Gesamtstück mit der räumlichen Gegenüberstellung von BRD und DDR metaphorisch angespielt. Auffällig ist, dass nicht nur zwischen, sondern auch in einzelnen Szenen - politische, historische, moralische - Oppositionen vorhanden sind.⁶⁷⁶

In diesem Zusammenhang sind die Überlegungen des Autors zu sehen, der die als unheilvoll erachteten Traditionen deutscher Geschichte in der 'DDR-Gegenwart' als fortlebend und dadurch als den sozialistischen Neuaufbau behindernd wahrnimmt. In jeder

⁶⁷⁶ Im Einzelnen handelt es sich um die Binär-Oppositionen: Kapitalist (reaktionäre Kräfte) vs. Proletariat (Revolutionär) in der ersten Szene, Staatssicherheit (Staubmäntel) vs. Regierungsfeind in der zweiten Szene, König (Obrigkeit) vs. Untertan in der dritten Szene, Präsident (Regierender) vs. Maurer (Regierter) in der vierten Szene, Führer vs. Soldaten in der fünften Szene, in der Szene „Das Arbeitdenkmal“ reaktionäre Kräfte vs. Parteianhänger (Hilse) etc. Wie ein roter Faden durchzieht der 'Bruderstreit' zwischen Faschisten und Kommunisten die Szene „Die Brüder 2“. Außerdem taucht er auf in dem tödlichen Streit der Nibelungen, belegt durch das Zitat aus den Tacitus-Annalen betreffs der Brüder 'Flavus' und 'Arminius'. Bemerkenswert in »DIE SCHLACHT« und »GERMANIA TOD IN BERLIN« ist das Fortdauern von Feindkonstellationen in der Familie: Tochter vs. Vater, Bruder vs. Bruder, der Fortbestand der Strukturen von Herrschaft und Knechtschaft. Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 37-78.

Szene spielt das Oppositions-Motiv eine zentrale Rolle, wie z.B. der Hinweis auf das Verhältnis von Kindern und Bäcker/Schilderverteiler als Grund des Scheiterns der Revolutionäre in der Szene „Die Straße 1“. Die Opposition als Motivverkettung in »GERMANIA TOD IN BERLIN« ist kein bloß formales Spiel, sondern unterstreicht die Symbolhaftigkeit wiederholter Selbstzerstörung der Deutschen in ihrer Geschichte.

Die der 'Vorgeschichte' zugehörigen Szenen werden ohne zeitlich-räumliche Kohärenz auf der thematischen Ebene mit den nachfolgenden Szenen - in zusammenhangloser Ereignisfolge - auf die Bühne gebracht. Die der Ebene der 'DDR-Gegenwart' zugehörigen Szenen werden aber trotz des zeitlichen, räumlichen und inhaltlichen Sprunges gewissermaßen zu einer Handlungssequenz zusammengesetzt. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte von der „Hure 1“ und dem „jungen Maurer“, die sich kennen lernen, verlieben und schließlich eine Familie gründen wollen (2., 6., 13. Szene). Die Szenen der 'DDR-Gegenwart' (außer der Szene „Die Brüder 2“) bilden ansatzweise eine Fabel. Nur die elfte Szene „Nachtstück“ nimmt eine Sonderstellung innerhalb des Gesamtstückes ein, ist nicht datierbar und nicht auf ein bestimmtes historisches Geschehen bezogen. Während die Nazi-Zeit - als ein Abschnitt - sich als Bruchstelle der Geschichte in »DIE SCHLACHT« auf der Bühne erweist, unterliegt die gesamte deutsche Geschichte einer Totalabbrechung,⁶⁷⁷ die vom Streit der Nibelungen über den Preußenkönig Friedrich II., die Novemberrevolution von 1918, den Faschismus bis hin zum 17. Juni 1953 reicht.

Diese Darstellungsweise der parallelen Montage entspricht der Absicht Müllers, das DDR-Bild als Spiegelbild der deutschen Geschichte darzustellen. In diesem Zusammenhang lassen sich prägnante Ausschnitte aus der germanisch-preußisch-deutschen Historie den fragmentarischen, nicht chronologisch angeordneten Episoden von »GERMANIA TOD IN BERLIN« entnehmen, in denen die 'deutsche Misere' meist in symmetrischer Weise Erwähnung

⁶⁷⁷ Vgl. Jost Hermand: Braut, Mutter oder Hure? Heiner Müllers Germania und ihre Vorgeschichte. In: Ders.: Sieben Arten an Deutschland zu leiden. Königstein 1979. S. 127-141, hier S. 136.

findet. Der Verzicht auf die herkömmliche Dramenform mit einer einheitlichen Fabel ist total.

In dem Stück »GERMANIA TOD IN BERLIN« kann folgende Unterteilung der Einzelszenen in zeitlich-räumlicher Hinsicht vorgenommen werden.

Szene	Inhaltsangabe	Zeit	Ort	Darstellungsweise
Die Straße 1	Der Spartakusaufstand unter Führung der KPD	November 1918 bis Januar 1919	Berlin	Allegorisch
Die Straße 2	Staatsgründungstag der DDR	7. Oktober 1949	Ost-Berlin	Realistisch
Brandenburgisches Konzert 1	Zwei Clowns in einer Manege spielen die Anekdote vom Preußenkönig Friedrich II. und dem Müller von Potsdam	die Zeit Friedrichs II.		Allegorisch
Brandenburgisches Konzert 2	Ein Maurer als „Held der Arbeit“ wird zum Kalten Buffet eingeladen.	Etwa 1949/50 Aktivistenbewegung	in einem Schloss	Komplex
Hommage a Stalin 1	Ein absolut unmenschliches Verhalten der Soldaten und die Nibelungen als Kampffanatiker		Der Kessel von Stalingrad	allegorisch (fiktiv-imaginär)

Hommage a Stalin 2	Am Todestag Stalins	5. März 1953	in einer Kneipe in Ost-Berlin	Realistisch
Die Heilige Familie	Goebbels wird seinem Führer einen „Garanten“, mit Hilfe der Germania und der „Heiligen Drei aus dem Abendland“ gebären	Nach 1954	Im Führerbunker in Berlin	allegorisch
Das Arbeiterdenkmal	Streik und Demonstration der Bauarbeiter auf der Berliner Stalinallee. Hilse, der treu zur Parteilinie steht, wird vom politischen Gegner gesteinigt	Am 17. Juni 1953	Eine Baustelle im Ostteil Berlins	Realistisch
Die Brüder 1	Zitat aus den „Annales“ des Tacitus. Die Brüder Arminius und Flavus sind ihrem Standpunkt treu	Im Jahr 16 n. Chr.	An der Weser	allegorisch
Die Brüder 2	Arbeiteraufstand in der gesamten DDR. Die Brüder, die politisch verfeindeten Lagern angehören, misstrauen einander.	Am 17. Juni 1953	In einem Ost-Berliner Gefängnis	Realistisch
Nachtstück	„Ein Mensch“, „vielleicht eine Puppe“, begeht „Selbsterfleischung“	Zeitlos	Ortlos	allegorisch
Tod in Berlin 1	Zitat aus dem Sonett Berlin VIII des expressionistischen Dichters Georg Heym			

Tod in Berlin 2	Hilses Krebsituation. Tod Hilses, 14 Tage nach dem Streik. Er sieht in dem Mädchen, einer ehemaligen Hure, die wiedergekehrte Rosa Luxemburg	30. Juni 1953	In einem Ost-Berliner Krankenhaus	Realistisch
-----------------	--	---------------	-----------------------------------	-------------

Raum-Zeiterfahrungen in Müllers Theatertexten sind als nicht-linear, als diskontinuierlich konzipiert und vermögen so den Rezipienten zu eigenständiger Sinnstiftung anzuregen.

An die Stelle von Ganzheit tritt Müllers spezifische Darstellungsweise der Handlung in der Art eines revuehaften Rundblicks über die deutsche Geschichte. Horst Laube hat mit dem Begriff der „Billardkugel-Dramaturgie“ eine ebenso eigenwillige wie einleuchtende Typisierung vorgenommen: „Eine Billardkugel rollt, stößt an die nächste, gibt die Bewegung weiter und bleibt liegen. Am Ende erinnert man sich dann an ein System von Billardkugeln, an eine bestimmte Ordnung, die die Ordnung ihrer Bewegungen war.“⁶⁷⁸

Eine Handlungssequenz ohne Endpunkt wird plötzlich durch eine beziehungslose andere Handlungssequenz ersetzt. Heiner Müller verwendet dieses Verfahren als Medium zur Verstörung des Rezipienten. Damit will er nicht „Geschichten dem Publikum nahebringen, verständlich machen, erklären - [denn] genau das ist die falsche Arbeitshaltung. Man muß die Geschichten soweit wie möglich vom Publikum wegrücken und das Verständnis erschweren.“⁶⁷⁹ Diese Methode liegt auf der Ebene der Verwirrung des Rezipienten durch „Überschwemmung“ (Vgl. Kapitel IV.1.3).

Die krassen Sprünge in der Szenenfolge und die Komplizierung der Ereignisse zwingen den Rezipienten, die chaotisch gesplitterten Assoziationen in dem nur schwer lösbaren Rätsel zusammensetzen. Die organische, überschaubare Ganzheit wird aufgegeben und auf Grund des Fragmentcharakters der Wahrnehmung durch

⁶⁷⁸ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten, a. a. O., S. 21.

⁶⁷⁹ Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren. *Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie.* (1985) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 141-154, hier S. 152.

diskontinuierlich und unproportioniert gestaltete Szenenfolgen in »GERMANIA TOD IN BERLIN« ersetzt.

Neben der Kombination der Montage von Fragmenten ist vor allem die der wiederholenden Motive in der Struktur des Stückes »GERMANIA TOD IN BERLIN« wie in »DIE SCHLACHT« bemerkenswert. Im inneren Gefüge des Textes tragen wiederkehrende Motive zur Verklammerung und Verbindung der Szenen bei. Verrohung und Brutalität tauchen immer wieder in den Motiv- und Metaphernverkettungen auf: Tier⁶⁸⁰, Gespenster⁶⁸¹, Blut⁶⁸² (»DIE SCHLACHT«, »GERMANIA TOD IN BERLIN«). Dieser Sachverhalt weist darauf hin, dass in Müllers Sicht der unmenschliche Umgang von Deutschen (gerade auch untereinander) sowohl in der Vergangenheit als auch in der 'DDR-Gegenwart' zu einer Alltäglichkeit geworden ist. Heiner Müller gilt die Welt als eine Art „Schlachthaus“⁶⁸³. Die extreme Zerstörungslust in der deutschen Geschichte dauert an und erreicht einen Höhepunkt im perversen Treiben in der Familie. Schließlich richtet sich dieser Trieb der Zerstörung gegen sich selbst:

„Die deutschen Kinder krochen aus den Bäuchen
Der deutschen Mütter, rissen mit den Zähnen
Den deutschen Vätern die deutschen Schwänze aus
Und pißten auf die Wunde mit Gesang.

⁶⁸⁰ In »DIE SCHLACHT« sind Tiermetaphern in »GERMANIA TOD IN BERLIN« häufig. Beispielsweise werden Schweine (bzw. Eber), Hunde (Bluthunde, rote Hunde, feige Hunde), ein Wolf und ein Löwe verwendet. Bemerkenswerterweise stellen sich die zu tierischen Metaphern degenerierten Menschen dem Gegner/Kameraden bloß als „Fleisch“ (Kannibalismus in Bezug auf den Nationalsozialismus) dar. Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 70ff. und 77; vgl. auch: Ders.: *Die Schlacht*, a. a. O., S. 10, 12.

⁶⁸¹ In der Szene „Brandenburgisches Konzert 2“ erscheint Friedrich II. als Vampir, der vom Maurer als „Held der Arbeit“ Unterwerfung verlangt. Darüber hinaus treten tote Soldaten im Kessel von Stalingrad, Napoleon und Cäsar als Totentanzfiguren und die Nibelungen als Gespenster in der Gegenwart, weiterwirkend in der Szene „Hommage a Stalin 1“, auf. In den 'Geschichtspantomagen' Müllers bewegen sich Monster, Blutsauger, Schlächter, Henker und Leichen(-teile) in einer katastrophisch-apokalyptischen Vision. Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 47ff.

⁶⁸² Das Blut-Motiv erscheint in einer Reihe von Szenen: In der zweiten Szene „Die Straße 2“ das „Proletenblut“, die blutige Toga Cäsars in der fünften Szene „Hommage a Stalin 1“ und die blutigen Stiefel der Ehrenkompanie in der siebten Szene „Die heilige Familie“. Außerdem treten der blutende Hilse, die Blutsfreunde, der Blut speiende Nazi, die Blut saufenden deutschen Kinder auf. Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 38, 48, 61.

⁶⁸³ Ebd., S. 72.

Dann hängten sie sich an die Mutterbrust
Und sofften Blut, solange der Vorrat reichte.
Und dann zerfleischten sie sich eins das andere.
Zuletzt eroffen sie im eignen Blut
Weil es der deutsche Boden nicht mehr faßte.“⁶⁸⁴

Das 'Vokabular des Kannibalismus' (Menschen-'Fleisch' im Kessel von Stalingrad, 'Futter' oder 'Beute') wirkt im Alltag des Kleinbürgers nach (z.B. in der reminiszierenden Wiedergabe in Kneipengesprächen).⁶⁸⁵ In der folgenden Textpassage „Ich rieche Menschenfleisch“ und „Wir haben keinen Knochen / Gefragt, ob er vom Pferd ist oder ICH / HATT EINEN KAMERADEN / Aber der Mensch gewöhnt sich“⁶⁸⁶ bringt Müller zum Ausdruck, dass Menschen auch vor dem Letzten nicht Halt machen.

Weiterhin spielt das Sexualitätsmotiv⁶⁸⁷ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« eine wichtige Rolle. Die Handlungsblöcke werden immer wieder unterbrochen, vor allem durch die Technik der repetitiven Einblendung desselben oder eines leicht abgewandelten Motivs.

Alle diese imaginierten Motive der preußisch-deutschen Geschichte werden von Müller um Bilder der Aggressivität, des Kannibalismus, der Zerstörung ins Grauenhafte gesteigert. Die nur mühsam kaschierten Wunden und Narben im ersten Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden⁶⁸⁸ indizieren für Müller das nicht bewältigte Erbe, sind Fortführung des Alten im Neuen.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 73f.

⁶⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 54f.

⁶⁸⁶ Beide Zitate. Ebd.

⁶⁸⁷ In der Szene „Brandenburgisches Konzert 1“ finden sich sexuelle Anspielungen: „CLOWN 2 *läßt die Hosen herunter*: Mein Staat ist größer als deiner. Machst du es mit der rechten oder mit der linken Hand.“; die Nibelungen masturbieren gemeinsam in der Szene „Hommage à Stalin 1“; in der Szene „Die heilige Familie“ treten Hitler und Goebbels als Ehepaar auf. Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 41f., 50 und 58-63.

⁶⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 38.

1.3 LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI - Geschichte als Mosaik

Wie schon »GERMANIA TOD IN BERLIN«, ist das 1979 in Frankfurt a.M. uraufgeführte Theaterstück »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON FREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« gekennzeichnet durch eine äußerst komplexe Struktur und eine enorme Pluralität von Intertexten und Kodizes, die sich vom Surrealismus, den Traum-Elementen und dem grotesken Theater herleiten. Darauf weist bereits der detaillierte Titel hin, der die Themen des Textes unmittelbar anspricht.

Der Text setzt sich aus neun Bildern der preußisch-deutschen Geschichte zusammen, fügt sich aber nicht in den Rahmen eines durchlaufenden Handlungszusammenhangs ein. In der Gesamtstruktur des Stückes wird zwar nach zwei Themen gewissermaßen das Zentrum der Erzählung gestaltet, einerseits die Kritik am Preußentum⁶⁸⁹, andererseits die Problematik der Rolle der Intelligenz in der preußisch-deutschen Geschichte und das Fortwirken als geschichtliches Erbe in der 'DDR-Gegenwart'. Aber hier ist weder eine kausale Verkettung preußentümlich motivierter Handlungen und der Problematik der Intellektuellen vorhanden, noch erstet eine lineare, syntagmatische Entwicklung eines Konfliktes zwischen den Szenenbildern. Schließlich wird die lineare Abfolge der Handlung oder des Geschehens im Sinne einer Fabel im weiteren Verlauf des Textes durchkreuzt.

⁶⁸⁹ In Müllers Theaterstücken spielt das Preußenthema von »DIE UMSIEDLERIN ODER DAS LEBEN AUF DEM LANDE« (1961) über »GERMANIA TOD IN BERLIN« und »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« der 70er Jahre bis zum letzten Stück »GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN« eine wichtige Rolle. Heiner Müller verknüpft das Preußenthema, wie schon an den zwei Szenen „Brandenburgisches Konzert“ aus »GERMANIA TOD IN BERLIN« deutlich wurde, mit der problematischen Tradition der Intellektuellen in Deutschland. Vgl. Hermann Korte: Traum und Verstümmelung. Heiner Müllers Preußen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. 2. Auflage. Göttingen 1997. S. 72-85. Vgl. Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. Berlin 1988. S. 19-111; Ders.: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 35-78.; Ders.: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 9-37; Ders.: Germania 3 Gespenster am toten Mann. Köln 1996. S. 7-81.

Wie der Titel assoziieren lässt, stehen die drei Titelfiguren, Jakob Paul Gundling, Friedrich II. und Gotthold Ephraim Lessing, als Anspielung auf die reale Person im Mittelpunkt des Textes. Abgesehen von zwei Szenenbildern zu Gundling in der ersten und zu Lessing in der letzten Szene beziehen sich die übrigen auf 'das Leben Friedrichs II.'

Das aus dem Verzicht auf eine klar konturierte Fabel resultierende Aufbrechen der Zwänge vorgefertigter Texte bewirkt die Erzeugung eines enormen Assoziationsreichtums.

In der zeitlichen Struktur zwischen den einzelnen Szenen ist das Prinzip der Sukzession aufgehoben.

Zu Beginn des Stückes tritt die Rollenfigur Gundling auf, die als Muster des ohnmächtigen Intellektuellen im aufgeklärten Preußen gelten darf. Die biographischen Zitate zum 'Leben Gundlings' sind stark verknappt und nur parodisch angelegt. Die Welt des Intellektuellen zeigt sich in dieser Szene trivial, zerrissen und gewalttätig, auch marionettenhaft. Die historische Gundlingfabel wird zertrümmert und mit Versatzstücken aus der Geschichte konfrontiert.

Entgegen den Erwartungen, die der Titel „Leben Gundlings“ (1. Szene) weckt, stoßen wir nicht etwa auf die Umriss einer individuellen Charakterzüge einer Biographie der historischen Person Gundlings⁶⁹⁰, sondern die Beschreibung von unmenschlicher Erniedrigung und die Skizzierung von Aufgaben, die Gundling - nach seiner Einlassung mit der Macht um des eigenen Fortkommens willen - mit seiner Tätigkeit als bürgerliche Intelligenz im absolutistischen Staat

⁶⁹⁰ Jakob Paul Gundling, * 1673, Studium der Rechte, Geschichte und Literatur - Aufenthalt in Holland und England - ab 1705 Berufung an die von König Friedrich Wilhelm geförderte, neu eingerichtete Ritterakademie - nach deren Schließung 1713 im 'Oberheroldsamt' am königlichen Hof - Teilnahme an Abendgesellschaften, dem späteren Tabakskollegium als quasi-historischer Berater bei den 'politischen Tischgesprächen', die vom König, Ministern, Offizieren und geladenen Gästen geführt wurden; in häufiger Begleitung des Königs, "zeigte anfangs und in einzelnen Stunden Verstand" (Anmerkung des Chronisten) - exzessiver Alkoholkonsum blieb nicht ohne Folgen, wurde zum dauernden Spottobjekt der Offiziere und Hofleute - nach gescheitertem Fluchtversuch vom König mit Ämtern und Auszeichnungen überhäuft (der weit gefasste Titel 'Oberzeremonienmeister' schloss nacheinander den des Hof-, Kammer- und Geheimrats ein), 1724 durfte er sich Freiherr nennen - Gundling, pedantisch und humorlos, nahm Dekorationen und (narrenhafte) Kostümierung ernst, was die Spottlust am Hofe (einschließlich Friedrichs) steigerte - Ostern 1731 starb er an der Berufskrankheit der Hofnarren: Magen und Leber versagten den Dienst - eingesargt in einem Weinfass, wurde Gundling noch postum mit einer Inschrift in Gedichtform verspottet.

verbindet: „Also hat Gott die Welt erschaffen. Als welche zuerst gasförmig.“⁶⁹¹ Gundling steht nur noch in einem parasitären Verhältnis zum übermächtigen Preußenherrscher.

In der Passage Friedrich Wilhelms „Die Intelligenz zum Narren gemacht, dass der Pöbel nicht auf Ideen kommt“⁶⁹² bringt Müller die Gewalttätigkeit der preußischen Geschichte, ihr unerbittliches Machtstreben unmittelbar zum Ausdruck. Zuletzt wird der durch den Staatsapparat ohnehin verhöhnte Gundling völlig demütigt: „Offiziere pissen auf Gundling.“⁶⁹³

Das 'Leben Friedrichs' wird weitgehend chronologisch und handlungslogisch in der zweiten bis siebten Szene dargestellt. Dennoch kommt es durch die Einbringung einzelner Versatzstücke nicht zur Entfaltung einer Art Lebensbilanz. Friedrichs 'Verpreußung' ereignet sich beispielsweise im Zeitsprung.

In Müllers Text wird ein rascher Szenenumbruch durch den Wechsel von Inhalt zu komprimierter Information realisiert. Müller schafft Modellsituationen in der Absicht, über die Verhaltensweisen der Figuren im Handlungsablauf die Rezeption zu erschweren.

Im ersten Abschnitt der Szenenfolge „Preußische Spiele“ wird ein Kinderspiel Friedrichs dargestellt: „*Manchmal wird aus der Berührung ein Streicheln, aus dem Wegdrängen eine Umarmung.*“⁶⁹⁴ Mit einem unvermittelten Szenenwechsel wird dieses Kinderspiel durch ein grausam-blutiges Kriegsspiel ersetzt. Friedrich II. wird - mit dem despotischen, brutalen Charakter seines Vaters - als Sadist identifiziert:

„FRIEDRICH: *prügelt fliehende Soldaten in die Schlacht zurück.*

Hunde. Wollt ihr ewig leben. (...)

Ich wollte, ich wäre mein Vater. – Roter Schnee.“⁶⁹⁵

Vgl. Clemens von Amelunxen: Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren. Berlin 1991. S. 24-26 und 28.;

Vgl. Carl Friedrich Flögel: Thaten und Leben eines abentheuerlichen Gelehrten. Berlin 1795.

⁶⁹¹ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 10.

⁶⁹² Ebd., S. 12.

⁶⁹³ Ebd., S. 13.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 14.

⁶⁹⁵ Ebd., S. 16.

In diesem Zusammenhang benutzt Heiner Müller Geschichte und Mythos als „Unterwerfungs- und Gewaltpotential“⁶⁹⁶ in der deutschen Geschichte. Die Verwendung des 'Britannicus'-Zitats als Versatzstück dient zur Verdeutlichung der wachsenden Brutalität Friedrichs. In der folgenden Szene „Ach wie gut dass niemand weiss dass ich Rumpelstilzchen heiss / oder / Die Schule der Nation“ wird die Perspektive auf den deutschen Faschismus als historische Kontinuität mit der sadistischen Brutalität Friedrichs eröffnet.

In der vierten Szene „Herzkönig Schwarze Witwe“ vollzieht Friedrich die Vernichtung der Liebe, die er, wie die Szene belegt, in der Friedrich Wilhelm Kate exekutieren lässt, von seinem Vater erlernt hat⁶⁹⁷, gnadenlos an einem sächsischen Deserteur, obwohl dessen Frau um Begnadigung für ihren Mann bittet:

„FRIEDRICH: (...) Wie neid ich meinen Opfern ihren Tod
Sie dürfen sterben, aber ich muß töten.“⁶⁹⁸

Die Lebensverachtung Friedrichs kulminiert in der vierten Szene:

„FRIEDRICH *tanz*t: Ich bin der Witwenmacher. Weiber
Zu Witwen machen, Weib, ist mein Beruf.
Ich leer die Betten aus und füll die Gräber.“⁶⁹⁹

In der sechsten Szene steht die Verachtung der Kunst – in der sechsten Szene „Et in Arcadia Ego: Die Inspektion“ mit dem Auftritt eines Knabenchores, Schillers, des Bildhauers Schadow und einiger Maler - im Brennpunkt. Die Akteure sind als Marionetten der Macht ausgearbeitet, und die Künste tragen in dem wahnhaften Unterdrückungssystem nur zur Aufrechterhaltung der Autorität des Herrschers und der Staatsmacht bei.

⁶⁹⁶ Theo Buck: Heiner Müller. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [=KLG]. Göttingen 1986. S. 3-22, hier S. 7.

⁶⁹⁷ Vgl. Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, a. a. O., S. 16. „*Erschießung Kattes*. / FRIEDRICH WILHELM *steht auf*: Das war Katte. / FRIEDRICH: Sire, das war ich.“

⁶⁹⁸ Ebd., S. 20.

⁶⁹⁹ Ebd., S. 21.

Die fünfte Szene „Lieber Gott mach mich Fromm / weil ich aus der Hölle komm“ zerreißt durch ihre Plazierung als Fremdkörper den Friedrich-Teil und damit den Erzählzusammenhang zu Gunsten der Evokation einer polyphonen Szenenmontage durch die Vielfalt von Bezügen zu den übrigen Szenen. Hier handelt es sich nicht um die Biographie einer Figur als abgeschlossene Einheit, sondern um die Struktur der Unterdrückung, in der Repräsentation als preußisches Irrenhaus. In ihrem psychischen Mechanismus ist diese Szene auf andere Szenen Friedrichs bezogen.

Die Darstellung von zusammenfassenden Lebensbilanzen in der siebten Szene „Friedrich der Große“ verstärkt den Eindruck, dass hier - trotz des Todes des Preußenkönigs - der Beginn der Herrschaft der bürokratischen Apparate angebrochen ist: "(...) Er kriecht Er kriecht Er kriecht. *Herzton und Atem aus. Stille. Wind, der dem Staatsrat das Papier aus den Händen reißt über die Bühne treibt auf der Bühne herumwirbelt. Der Staatsrat jagt Papier. Mehr Papier weht auf die Bühne, in den Zuschauerraum. (...)*"⁷⁰⁰

In der achten Szene „Heinrich von Kleist spielt / Michael Kohlhaas“ verkörpert Kleist Friedrich pantomimisch.

Die letzte Szene „Lessings Schlaf Traum Schrei“ setzt wiederum mit einem Sprung in eine neue Episode ein. Der Lessing-Teil des Triptychons beginnt mit einer Selbstbefragung (auch des Autors) des seiner Identität beraubten Ich, was sich strukturell in der Stellvertreter-Rolle des Schauspielers äußert. Diese reicht von der Aufklärung Preußens bis zur Endstation in der Gegenwart und stellt mit nur drei Seiten Text eine lange Zeitspanne als „mosaikhaftes Geschichtskonzentrat“⁷⁰¹ in extrem komprimierter Form dar. Lessing begegnet mit dem letzten amerikanischen Präsident auf dem Autofriedhof in Dakota einem Repräsentanten der materiellen Zivilisation der Moderne. Zwiesplte zwischen geistesgeschichtlichen Strömungen verschiedener Epochen stehen im Zentrum des Lessing-Teils. So wird die Zeit des 18. Jahrhunderts als Mitte der Aufklärung mit dem Materialismus des 20. Jahrhunderts

⁷⁰⁰ Ebd., S. 32.

⁷⁰¹ Wolfgang Heise: Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. In: Neue deutsche Literatur 37. H. 1. (1989). S. 91-100, hier S. 92.

konfrontiert. Auf dem Boden der Kritik an der Aufklärung erwächst die Kritik am Humanismus, die sich mit der Gründung der DDR verknüpft. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind auf einer zeitlichen Ebene vorhanden, der chronikalisch-finalistische Zeitbegriff steht hier in Frage. Im Gegensatz zur linearen Handlungskausalität, so Heiner Müller im Gespräch mit Wolfgang Heise, handelt es sich hier um zeitliche Simultaneität in einem schwankenden Synchronismus:

„Geschichte auf dem Theater ist nur darstellbar als Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dadurch wird sie überschaubar.“⁷⁰²

Die Struktur des Theaterstückes »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« lässt sich mit einem Spiegel vergleichen, in dem disparate biographische Modellierung, Parodie, heterogene Elemente, nicht-sprachliches Assoziationsmaterial als Sprache (etwa Film, Musik, Projektion usw.), bildhafte Einzelszenen, imaginäre Bilder, mythologische Motive und intertextuelle Anspielungen in vielfachen Brechungen und in immer neuen überraschenden Kombinationen auftauchen, ohne sich je zu einem sinnhaften Ganzen zu fügen. Die Struktur der Szene „Lessings Schlaf Traum Schrei“ fungiert als eine Art leeres Zentrum, um das herum bewegliche Fragmente kreisen, die in der Gleichzeitigkeit des aus verschiedenen Epochen herübergebrachten Disparaten - auf dem Prinzip des „Anachronismus“ und „Zeitraffers“ beruhend (Vgl. 6.3) - montiert werden. Dieses Kombinationsspiel vollzieht sich in der völligen Auflösung von Sinnzusammenhängen. Die Rezipienten werden auf diese Weise mit der dekonstruktiven Kombination der biographischen Ebenen der Figuren konfrontiert, und es eröffnet sich eine Vielzahl von Assoziationen.

Wegen der fragmentarischen Struktur des Textes fordert Müllers Textlektüre dem Rezipienten an hohes Maß an Wahrnehmungsvermögen ab. In der Makroperspektive des Theatertextes findet so die Destruktion eines herkömmlichen

⁷⁰² Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Ders.: Gesammelte Irrtümer 2, a. a. O., S. 50-70, hier S. 63.

Wahrnehmungsmusters statt, die der Zusammensetzung durch den Betrachter mit seiner aktiven Partizipation bedarf.

Die fragmentarische Schreibweise macht wieder deutlich, dass auch eine andere Ordnung und damit andere Zusammenhänge möglich sind: Verbindungslinien zwischen den einzelnen Szenenbildern sind möglicherweise nur Effekte der willkürlichen Anordnung ohne Haupthandlung.

2. Das Aufbrechen des Erzählflusses

Heiner Müllers Texte zeichnen sich durch ganzheitskritische Strukturen aus, die er in eigenständigen Szenen als Merkmale der fragmentarischen Gestaltung herstellt; beispielsweise werden mit Hilfe der Montage- bzw. Collage-Technik fertige Versatzstücke in den Text eingearbeitet. Auf den ersten Blick scheint das postmoderne Theater die Rolle des Textes geringer zu schätzen als das klassische Fabeltheater.⁷⁰³ Was Heiner Müller in seinem Theaterstück leistet, ist ein Bruch mit ihm bekannten Sinnsystemen, die verschiedene Vorstellungen einer subjektgemäßen Verfasstheit der Welt anbieten.

Die Anziehungskraft und Faszination der Müllerschen Theaterstücke der 70er Jahre wurzeln selbstverständlich nicht nur im Thematischen, das die deutsche Geschichte der Misere zum Mittelpunkt hat, sondern auch in den verschiedenen Kodizes technischer und gattungsspezifischer Art.

Bei der Betrachtung von Müllers Theatertexten fallen unterschiedliche Textschichten ins Auge, die die dramatische Integration von Linearität und Kausalität im Handlungsverlauf verhindern.

In der Gesamtstruktur von »DIE SCHLACHT«, »GERMANIA TOD IN BERLIN« und »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON

⁷⁰³ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 1999. S. 261.

PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« dominiert eindeutig die dekonstruktive Absicht. Die Kombination von disparaten, widersprüchlichen Textelementen ist explizit auf eine wechselseitige Relativierung hin angelegt. Demzufolge gibt es in den Texten Müllers keinen Kernpunkt, sondern nur Schwankungen. Diese Theaterstücke enthalten Momente, die sie von Müllers früheren Stücken unterscheiden.

Als Versatzstücke verwendete Elemente des literarischen Textes, wie Gedichte, Prosablock und ausführliche Zitate sowie nicht-sprachliche Zeichen wie Pantomime unterbrechen die laufende Handlung im Text. Des Weiteren werden die historischen Figuren und Ereignisse effektiv verfremdet, um die Wirkung aus dem freien Spiel der Erkenntniskräfte zu steigern. In dem Theatertext »GERMANIA TOD IN BERLIN« erregen nichtdramatische Theatertexte und Passagen als Prosatext (8. Szene „Die Brüder 1“) oder Gedicht (12. Szene „Tod in Berlin 1“) die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Ferner wird bei einer Inszenierung die Möglichkeit des polyphonen Entwurfs eines Bühnengeschehens als Integration aller künstlerischen Genres, die wir als postmodernes Theater bezeichnen, per Experiment erprobt. Wie bereits gezeigt wurde, versucht Heiner Müller durch zitathafte Vers- oder Prosaeinschübe die dramatische Handlung einer Szene zu unterbrechen oder als eigenständige, nichtdramatische Szene in die Stückhandlung einzufügen.⁷⁰⁴ Die Textfassung von »GERMANIA TOD IN BERLIN«, die als „bloßes Konglomerat heterogenen Textmaterials“⁷⁰⁵ erscheint, illustriert die Abkehr von der seit der Aufklärung vorherrschenden Tendenz einer mimetisch-illusionistischen Abbildung von Wirklichkeit zu Gunsten einer Art antimimetisch-antihierarchischen Theaters.⁷⁰⁶ Müller verzichtet in seinen Theatertexten auf eine Interpretation, wie sie mittels traditioneller semantischer Parameter gewonnen werden kann.

⁷⁰⁴ Dieses Verfahren wird bereits im Theatertext »ZEMENT« von 1972 als zusätzliche Textschicht der Prosaform - kursiv gedruckte Passagen als Bühnenanweisungen - praktiziert. Vgl. Heiner Müller: Zement. In: Ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1974. S. 65-132.

⁷⁰⁵ Norbert Otto Eke: Heiner Müller, a. a. O., S. 172.

⁷⁰⁶ Nach Manfred Pfister wird der „Idealtyp der geschlossenen Form“ als „hierarchisch organisierte Struktur“ dargestellt, „bei der die Idee die Fabel und das Ganze der Fabel jedes Teil determiniert“. Vgl. Manfred Pfister: Das Drama, a. a. O., S. 320.

Die achte Szene „Heinrich von Kleist spielt / Michael Kohlhaas“ in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« fungiert als 'Zwischenspiel' resümeehaften Charakters, das nach dem Tod Friedrichs zum Lessing-Teil übergeht. Die Szene wird von der Pantomime gebildet, in der Kleist mit den Puppen (Kleistpuppe, Frauengruppe, Pferdepuppe) ein Todeszeremoniell aufführt.⁷⁰⁷ Diese stumme Szene kann als Neuformulierung der Theaterpoetik unter dem Aspekt der Dekonstruktion der räumlich-zeitlichen Strömung bezeichnet werden, da sie alle bisherigen Themen und Motive variiert. Wie die Kleist-Szene besteht auch die elfte Szene „Nachtstück“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« aus einer Pantomime, die weder eine einfache Interpretation ermöglicht noch überhaupt eine bestimmte Sinnggebung erlaubt und auch handlungslogisch nicht mit den vorangehenden und/oder nachfolgenden Szenen verknüpft ist.⁷⁰⁸ Diese Textschicht verweist auf die Lückenhaftigkeit des Textes, in dem eine Zuordnung der Figuren und eine Situationsbindung nicht erkennbar ist.

Hinzu kommt die Formenvielfalt auf der dekonstruktiven Ebene des Prozesses, in dem 'Spiel-im-Spiel-Konfiguration', Traumelemente, Regieanweisungen eingesetzt werden. Die Anekdote - „Der Müller von Sanssouci“ - kollidiert in der Szene „Brandenburgisches Konzert 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« mit dem Versatzstück der 'Spiel-im-Spiel-Konfiguration' als Clownspiel. Das 'überlieferte' Geschehen wird zertrümmert und wiederum verändert, indem es die zeitliche Dimension am Schluss der Szene überspringt: Von der Zeit Friedrichs - im Siebenjährigen Krieg - in die Zeit des Ersten Weltkriegs - „JEDER SCHUSS EIN RUSS JEDER TRITT EIN BRIT JEDER STOß EIN FRANZOS“⁷⁰⁹ - präsentiert sich die 'Spiel-im-Spiel-Konfiguration' als Verzerrung und Verfremdung durch die „Überlagerung von Spielebenen“⁷¹⁰. Hier schwankt ein Beziehungsflecht zwischen zeitlichen und räumlichen

⁷⁰⁷ Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., 33.

⁷⁰⁸ Vgl. Heiner Müller: Germania Tod in Berlin, a. a. O., S. 74f.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 46.

⁷¹⁰ Manfred Pfister: Das Drama, a. a. O., S. 294.

Dimensionen durch unterschiedliche (dramatisch - kinesische, visuelle, sprachliche) Zeichen im inneren und äußeren Kommunikationssystem.

In ähnlicher Weise wird auch die Traumeinlage verwendet, so in der Szene „Fleischer und Frau“ in »DIE SCHLACHT«, die den Traum des Fleischers als Ablehnung der exakten Abbildung der Realität mit naturalistischen Mitteln kenntlich macht.

In seiner Biographie hat Heiner Müller seine Sicht des Traumelements als Gegenentwurf zum anti-naturalistischen Theater erläutert: „Mich hat immer die Erzählstruktur von Träumen interessiert, das Übergangslose, die Außerkraftsetzung von kausalen Zusammenhängen. Die Kontraste schaffen Beschleunigung. Die ganze Anstrengung des Schreibens ist, die Qualität der eigenen Träume zu erreichen, auch die Unabhängigkeit von Interpretation.“⁷¹¹ Zusammenhänge sind nach dieser Ansicht provisorischer Art und unsicher. Daher erhält die Sicht des Diskurses löchrige Stellen.

Gegen den Status konventioneller Regieanweisungen als Funktion der szenischen Anmerkung - die Schauspieleraktion steuern, die auktorische Aufgabe ausfüllen - wird in dieser Textschicht das Problem des sematischen Bezugs aufgeworfen. Beispielsweise besteht die siebte Szene in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« ausschließlich aus Regieanweisungen, in denen es keine einzige gesprochene Replik und folglich auch keinen Haupttext gibt. Die Verwendung dieser Regieanweisungen ist in dieser Szene aus dem Prinzip sprachlicher Repräsentation ausgebrochen.

In Müllers Texten sind die Regieanweisungen kein vermittelndes Kommunikationssystem wie in den narrativen Texten, sie zeugen von der Plurimedialität des Textes.⁷¹² Dabei gerät der Diskurs ins Stocken.

Bei der Einfügung disparater Gegenstände bzw. Textschichten fehlt das Verbindungselement entweder ganz, oder es wird auf

⁷¹¹ Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992. S. 298.

⁷¹² Vgl. Manfred Pfister: a. a. O., S. 19.

variierte Weise in andere Handlungssequenzen eingesetzt, was zu einen Bruch auf der Handlungsebene führt.

Darüber hinaus entsteht der Eindruck von Diskontinuität auch durch das ständige Alternieren zwischen Beschreibung der Gegenwart, Erinnerungen und allgemeinen Reflexionen. Abrupte Orts- und Szenenwechsel werden noch unterstrichen durch an Regieanweisungen erinnernde einleitende Sätze in der Szene „Hommage à Stalin 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN« wie „*Immer mehr Soldaten taumeln und kriechen auf die Bühne, fallen, bleiben liegen. Dann treten überlebensgroß in verrosteten Harnischen die Nibelungen Gunther, Hagen, Volker und Gernot auf.*“⁷¹³

Das Fragmentarische verstärkt durch die Verschachtelung der Epochen den Eindruck, dass hier die ‘wiederholte Einmaligkeit’ historischer Ereignisse zum zusammenfassenden Rückblick auf das geschichtlich entscheidende Modell der Selbstzerstörung und des Kannibalismus geführt hat. Zudem stellt sich durch die Simultaneität der realistisch-geschichtlichen und vergangen-gegenwärtigen Bezüge (‘die deutschen Soldaten’ im Kessel von Stalingrad, ‘Napoleon’ und ‘Cäsar’ als Totentanzfiguren im Kessel von Stalingrad und ‘die Nibelungen’ im Zweiten Weltkrieg) die Rückkehr zu den Ursprüngen ein.

Ein ähnliches Beispiel dafür ist der fünfte Teil „Die Frau“ in der vierten Szenenfolge von »DIE SCHLACHT«. Dieser Teil wird in verschiedenen zeitlichen Dimensionen dargestellt: Gegenwart - Vergangenheit - Erinnerung. Der Abschnitt beginnt mit dem Imperfekt und verändert sich in dem mittleren Teil des Abschnitts zum Präsens mit den Worten: „Und jetzt ists so kommen und er stirbt jetzt.“⁷¹⁴ Schließlich reflektiert die Frau reminizierend den Überlebenskampf mit ihrem Mann im Wasser.⁷¹⁵ Zwischen den jeweiligen Dimensionen gibt es keine Knotenpunkte. Die Abschnitte in diesem Szenenteil ordnen sich zwar nach der Reihe eines Ereignisses an, bleiben aber eigenständig, und die zeitliche

⁷¹³ Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 49.

⁷¹⁴ Heiner Müller: *Die Schlacht*, a. a. O., S. 75.

⁷¹⁵ Ebd., S. 14.

Differenz zwischen den Abschnitten besteht fort. Diese Schreibweise Müllers ist Ausdruck eines Bruchs mit der Chronologie und der Totalität eines in sich abgeschlossenen Textes.

Unter einem völlig anderen Aspekt ist die Bevorzugung des Fragmentarischen zu sehen. Mit der Entwicklung der Massenmedien und der Überfülle der durch die Medien vermittelten, Herrschaftsideologie beinhaltenden Sprache, zweifelt Heiner Müller an ihrer Ausdruckskraft. Aus diesem Grund werden seine Texte immer kürzer, an die Stelle des Dialogs zwischen den dramatis personae tritt der Autortext.⁷¹⁶ In diesem Zusammenhang gelangt die Auffassung vom Zerschneiden des Subjekts zum Ausdruck.

Die Fragmentarisierung betrifft daher nicht nur die Struktur, sondern auch die Syntax. Auffällig im oben erwähnten Abschnitt ist die fast durchgängig gebrochene Rede (mit Halbsätzen und falscher Syntax).

Der Bruch zwischen Sein und Bedeutung wirkt schockhaft. Gesprächsfetzen und zusammenhanglose Alltagsfloskeln beherrschen das Terrain. Die Elemente der Sprache sind isoliert, der Sprachaufbau wird zerlegt. Am Ende kommt es zum Zerfall jeder stilistischen und logischen Kohärenz.⁷¹⁷ An die Stelle der stets favorisierten konventionalistischen Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat tritt nun die Aufwertung des metaphorischen und bildlichen Sprachdukts, der der Sinnverflochtenheit der Realität gerecht wird.

Wie bereits erwähnt, sind Verknappung des Dialogs, bis ins Extreme verdichteter Text, hoher Grad der Stilisierung der Umgangssprache, verknappte Syntax und Ellipsen im Satzbau als spezifische Kommunikationsform des Theatertextes bei Müller Mittel der Fragmentarisierung der dramatischen Aussage. Die Sprache ist bei Müller demzufolge radikal fragmentiert, entpragmatisiert und gestualisiert. Diese Konzeption ist bedingt durch das Resultat einer postmodernen Ästhetik, die sich in der Fragmentarisierung des Stückes und in der Vereinigung einer Vielzahl verschiedener

⁷¹⁶ Vgl. Vlado Obad: Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen. In: Frank Hörmigk (Hrsg.): Heiner Müller Material. Leipzig 1989. S. 157-164, hier S. 160.

⁷¹⁷ Vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater, a. a. O., S. 266f.

Kodizes manifestiert.⁷¹⁸ Heiner Müller will den (Theater)-Text nicht als Spiegelung komplexer Realität oder als modellhafte Sinnkonstruktion verstanden wissen, deshalb sein Plädoyer für eine Dekonstruktion des sprachlichen Repräsentationsmodells und der Sinnkategorie.

Eine Orientierung am Handlungsverlauf wird zusätzlich dadurch verhindert, dass Müller keine zusammenfassenden Abstraktionen anbietet oder aber irreführende Schwerpunkte setzt. In »GERMANIA TOD IN BERLIN« verwendet die pantomimische Performanz „Nachtstück“, wie erwähnt, nur visuelle und nicht-sprachliche akustische Zeichen zur Bedeutung einer einzelnen spezifischen Handlung. In der Ort- und Zeitlosigkeit solcher Texte fällt die Linearität der ästhetischen Konstruktion von Wirklichkeit und Geschichte im Drama in sich zusammen.⁷¹⁹

Die Linearität des Textes wird durch typographische Besonderheiten (Hervorhebung durch Majuskelschrift) unterbrochen, die häufig Zitationen aus der Literatur [Shakespeare] oder aus - zum Teil variiertem deutschem - Traditionsgut [Volks- und Operettenlied, Gebet, Abzählreim etc.] enthalten:

- „O WHAT A NOBLE MIND IS HERE / O’ ERTHROWN“⁷²⁰
- „KEIN SCHÖNER LAND IN DIESER ZEIT / ALS HIER DAS
UNSRE WEIT UND BREIT“⁷²¹
- „GLÜCKLICH IST / WER VERGISST / WAS EINMAL
NICHT ZU ÄNDERN IST“⁷²²
- „VATER UNSER DER DU BIST IM HIMMEL“⁷²³
- „EINS ZWEI DREI VIER FÜNF SECHS SIEBEN / EINE
BAUERSFRAU KOCHT RÜBEN“⁷²⁴

⁷¹⁸ Vgl. Alfonso de Toro: Die Wege des zeitgenössischen Theaters - Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theater? In: Günther Ahrends (Hrsg.): Forum modernes Theater. Bd. 10. H. 2. Tübingen 1995. S. 135-183, hier S. 149.

⁷¹⁹ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, a. a. O., S. 21.

⁷²⁰ Ebd., S. 12.

⁷²¹ Ebd., S. 29.

⁷²² Ebd., S. 22.

⁷²³ Ebd., S. 28.

Ein solch unkonventioneller Einsatz von Kontinuität suggerierenden Textelementen macht den Bruch zwischen den Passagen/Abschnitten explizit. Das Aufbrechen einer auf Totalität zielenden Fabel durch Versatzstücke löst deren immanentes Modell der Erklärung und Sinnstiftung als Vervielfältigung der Perspektive auf.

Insgesamt fungieren die Versatzstücke des Müllerschen Textes als eine Infragestellung herkömmlicher gattungspoetologischer Kriterien (Konfliktstruktur, Figurenkonstellation etc.) und unterstreichen mit dem Verzicht auf jegliche endgültige Ordnung die Unabgeschlossenheit des mimetisch-fiktionalen Unternehmens. Daher ist es die Aufgabe des Rezipienten, verschiedene Kodizes in ihrer neuen Manifestation oder Konkretisierung auf der Ebene des Signifikanten wiederzuerkennen. Durch den Gegensatz zur Uniformierung der Darstellung zeigt Heiner Müller mit seinen eigentümlichen Schreibpraktiken die Grenzen des Genres auf und betreibt deren programmatische Überschreitung.⁷²⁵

3. Metadiskurs - (Selbst-)Kommentare zum fragmentarischen Schreiben

In diesem Abschnitt geht es um die spezifischen Begründungszusammenhänge des Fragmentarischen in Müllers Texten, das in seinem ästhetischen Denken als eine zentrale Kategorie betrachtet werden kann. Heiner Müller hat den Antrieb für seine fragmentarische Schreibweise bildhaft geschildert:

„Lebenslänglich schreibt man sich sein Gefängnis aus Worten und den Rest seines Lebens ist man damit beschäftigt, dieses

⁷²⁴ Ebd., S. 30.

⁷²⁵ An die Stelle von Handlung, Figuren und Dialog als Strukturelementen des traditionellen Dramas tritt zunehmend lyrische Textualität. Bemerkenswert ist, dass Müllers späte Texte, die obwohl für das Theater geschrieben, sich im wesentlichen an die Gattungsgesetze des Dramas nicht mehr halten. Ein Musterbeispiel dafür ist der Text »BILDBESCHREIBUNG«. Vgl. Heiner Müller: Bildbeschreibung. In: Ders.: Shakespeare Factory 1. Berlin 1985. S. 7-14.

Gefängnis zu befestigen. In meiner Sehnsucht nach dem Fragmentarischen erkenne ich eine Möglichkeit, das Gefängnis aufzubrechen.“⁷²⁶

Seit den siebziger Jahre hat die Entwicklung der fragmentarischen Form in Müllers Stücken ersichtlich mit der Abkehr von der sozialen Utopie zu tun. Darüber hinaus verläuft sie parallel mit dem sukzessiven Verlust des Glaubens an die gesellschaftliche Wirkung von Literatur.⁷²⁷

Heiner Müller hat seine veränderte Auffassung von Utopie in einem Gespräch mit Sylvère Lotringer erläutert:

„Das Problem ist, daß Utopie und Geschichte sich immer weiter voneinander entfernen. Es ist unmöglich geworden, sich die Utopie innerhalb des historischen Prozesses vorzustellen. Die Utopie steht heute jenseits oder neben der Geschichte, jenseits oder neben der Politik.“⁷²⁸

Müllers Texte sind - wie es aussieht - nicht durch einen positiven Utopismus gekennzeichnet und enthalten keinen Integrationspunkt, der es erlaubte, den Text auf einen definitiven Sinn festzulegen.

Heiner Müller hat sich in verschiedenen Gesprächen, Interviews und Kommentaren zum Fragment in der deutschen Geschichte und der Geschichte des Theaters geäußert. Seine programmatische Beschreibung der „innovativen Dramaturgie“⁷²⁹ als Spiel mit dem „synthetischen Fragment“ ballt sich immer wieder zu einer ‘blitzartigen Erhellung’ zusammen und entschwindet sogleich. Müller versucht spätestens seit »TRAKTOR« (1961)⁷³⁰, Fragmente synthetisch herzustellen. Seine Deutung des Phänomens des Fragmentarischen geht in erster Linie aus seinem viel zitierten Brief an Linzer von 1975 hervor:

⁷²⁶ Heiner Müller: Drei Fragen von Horst Laube (1978). In: Ders.: Rotwelsch, a. a. O., S. 170-172, hier S. 170.

⁷²⁷ Vgl. Barbara Christ: a. a. O., S. 190.

⁷²⁸ Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts, a. a. O., S. 84.

⁷²⁹ Katharina Keim: a. a. O., S. 7.

⁷³⁰ Vgl. Heiner Müller: Traktor. In: Ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1991. S. 9-25.

„Keine dramatische Literatur ist an Fragmenten so reich wie die deutsche. Das hat mit dem Fragmentcharakter unserer (Theater-) Geschichte zu tun, mit der immer wieder abgerissenen Verbindung Literatur - Theater - Publikum (Gesellschaft), die daraus resultiert.“⁷³¹

Dieses Zitat bezeugt bereits die Intention der Selbst-Einordnung in einen Zusammenhang zwischen Geschichte und (Theater-) Literatur. Heiner Müller geht es nicht um die Darstellung kausaler Zusammenhänge, sondern um das fragmentarische Anreißen historischer Vorgänge, die die Kontinuität der Geschichte in Frage stellen. Er hat die Geschichte als Stoff in seinen Texten nicht im Rückgriff auf traditionelle dramatische Methoden zur Fabel strukturiert.

Müller hebt im Hinblick auf die dramatische Geschichtsschreibung und die deutsche Geschichte seine Destruktionsabsicht hervor, die deutsche Geschichte sei eine (...) Obsession, und er habe versucht, diesen Komplex zu überwinden durch Zerstören.⁷³² Bei ihm erscheint die deutsche Geschichte als eine ständige Ablösung von Gewalt durch Gegengewalt.⁷³³ In der Szene „Lieber Gott mach mich Fromm / Weil ich aus der Hölle komm“ aus »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« schreibt Müller in allegorischer Darstellung dem deutschen Idealismus den Charakter eines Wahnsystems zu.⁷³⁴ Preußen als Musterbeispiel für die unheilvolle deutsche Geschichte verdichtet sich im Bild des Irrenhauses. Hier besucht ein Professor mit seinen Studenten ein preußisches Irrenhaus. „Mann in Käfig“, „Kind in Bandage“ und „Frau in Stupor“⁷³⁵ treten als Versatzstücke auf. Dank einer (fast genialen) Erfindung, der „Masturbationsbandage“, ist es dem Professor gelungen, einen Knaben, der zum „Idiot[en] geworden durch Masturbation“, an weiteren Betätigungen zu hindern. Dahinter

⁷³¹ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 125.

⁷³² Vgl. Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts, a. a. O., S. 102.

⁷³³ Vgl. Rolf Günter Renner: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988. S. 320.

⁷³⁴ Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller, a. a. O., S. 145.

⁷³⁵ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 23.

steht der Gedanke des „Sieg[es] der Vernunft über den rohen Naturtrieb“⁷³⁶, eine (wahrhaft) patriotische Haltung. Auch die Zebahlfigur ist ein pathologischer Fall, allein durch die Erschaffung der Welt. Gott im Käfig steht für den Geist preußischer Geschichte. Heiner Müller sieht die Grundlage der permanenten Störung, der Verhinderung einer fortschreitenden deutschen Geschichte in den 'wahnhaften' Unterdrückungssystemen, in denen die Triebverdrängung in blasphemischer Weise als Irrenhaus der Geschichte aufgedeckt wird. Im Monolog des Irrenhaus-Professors „Jeder ist sein eigener Preuße“⁷³⁷ kommt der zwanghafte Mechanismus als Verinnerlichung eines realen Bedürfnisses zum Ausdruck. Die preußische Geschichte und ihre Nachwirkungen in der Gegenwart dominieren in Müllers den Texten der 70er Jahre als bevorzugtem Stoff in Bezug auf den 'Stillstand der Geschichte'. Im Gegensatz zu einer linear-teleologischen Auffassung der Geschichte begründet Heiner Müller den „Zweifel am Fortschritt“ mit seiner Sicht der Geschichte als „Spirale“ der Gewalt.⁷³⁸

Das Diskontinuierliche geschichtlicher Vorgänge ist in die Form des Stücks einzuschreiben. Geschichte ist nicht länger in eine Fabel integrierbar.

Das von Müller für die Darstellung historischer Geschehnisse benutzte Strukturprinzip wirkt als Durchbrechung von Raum und Zeit und komprimiert im 'Zeitraffer'-Tempo Sequenzen eines Geschichtsbildes (zum Beispiel von 16. v. Chr. bis 1953 in »GERMANIA TOD IN BERLIN«). In der zeitlich-räumlichen Auswahl der Szenen nimmt Heiner Müller extreme Momente der 'deutschen Misere' auf. Die Zeit der dramatischen Präsenz erscheint durch eine sprunghaft-diskontinuierliche Behandlung der Ereignisse als labyrinthisch chaotische Anhäufung. Um die immer dringlicher werdende Geschichte aufzuarbeiten, führt Müller die Techniken des „Zeitraffers“ und der „Anachronismus“-Bildung ein:

⁷³⁶ Alle Zitate: Ebd., S. 25f.

⁷³⁷ Ebd., S. 25.

⁷³⁸ Vgl. Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstauffassung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: Ders.: Herzstück, a. a. O., S. 102-110, hier S. 110.

„Eine Schlußfolgerung aus dieser so drängenden und dringlichen Lage ist, daß man die Epochen zusammenschiebt, daß man jetzt in einer Art Zeitraffer auf die Geschichte, die Vergangenheitsgeschichte, blickt. Damit stellt sich die Frage, ob man nicht im Geschichtsdrama heute den Anachronismus braucht. Der Anachronismus war auf jeden Fall ein wichtiges Strukturelement in der elisabethanischen und spanischen Dramatik, also in der klassischen Dramatik. Und ich glaube, daß es jetzt wieder so ist, daß man ohne Anachronismus Geschichte nicht mehr beschreiben kann. Ich meine, Geschichte so beschreiben kann, daß die Beschreibung auf eine Zukunft orientiert ist.“⁷³⁹

In dem Stück »GERMANIA TOD IN BERLIN« beispielsweise wird dieses Verfahren als „schöpferisches Prinzip“⁷⁴⁰ und als Stilmittel angewandt.

Mit diesen Strategien will Müller einen historischen Stoff nicht „sauber abschildern“⁷⁴¹, sondern ihn in stark veränderter Weise darbieten. Beispiele dafür sind die Szenen „Brandenburgisches Konzert 2“ und „Hommage a Stalin 1“ in »GERMANIA TOD IN BERLIN«. Hier werden keine realistischen Bilder von historischen Situationen der deutschen Geschichte gespiegelt, sondern „historische Modellierungen der deutschen Geschichte“⁷⁴² eingebracht.

In der Szene „Brandenburgisches Konzert 2“ wird Friedrich II. bei der Feier des „Helden der Arbeit“ unvermittelt in das Geschehen eingebracht.⁷⁴³ Gegen ihn, der als Vampir auftritt, kämpft der Maurer („Held der Arbeit“), der den Krückstock des Königs, ein Symbol der Unterdrückung, „überm Knie“⁷⁴⁴ zerbricht, um den Monarchen zu

⁷³⁹ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht. *Ein Gespräch beim Wisconsin Workshop in Madison/USA über Geschichtsdrama und Lehrstücke sowie über den produktiven Umgang mit Brecht und Artaud* (1978). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 31-49, hier S. 36.

⁷⁴⁰ Heiner Müller: *Sechs Punkte zur Oper*. In: Ders.: *Theater-Arbeit*, a. a. O., S. 117-118, hier S. 118.

⁷⁴¹ Heiner Müller: *Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht*, a. a. O., S. 34.

⁷⁴² Heinz-Dieter Weber: *Heiner Müllers Geschichtsdrama - die Beendigung einer literarischen Gattung*. In: *Der Deutschunterricht*. 43/1991 H.4. S. 43-57, hier S. 48.

⁷⁴³ Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 46f.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 47.

vertreiben. Hinter dem Interesse Müllers am „Anachronismus“ steht die Absicht, das immer noch existente preußische Erbe in der DDR-Gegenwart auf einer abstrakteren Ebene darzustellen. In einem Gespräch aus dem Jahr 1976 hat Heiner Müller sich zu dieser Szene aus »GERMANIA TOD IN BERLIN« als einem Beispiel dieser Technik der „Anachronismus“-Bildung geäußert:

„(...) Es ist zwar immer mißlich, einzelne Szenen nachzuerzählen, aber ich will es versuchen. Da ist 1949 oder 50 eine Feier in einem Schloß oder einem ehemaligen Schloß, ein Regierungsempfang. Und da wird unter anderem auch ein Maurer, der Held der Arbeit ist, eingeladen. Es fällt ihm schwer, sich am Kalten Buffet zurechtzufinden. Er hat noch nie vor einem Kalten Buffet gestanden, wo es zwei Sorten von Kaviar gibt und das alles. Und dann kommt ein Funktionär und fragt ihn, warum er so finster blickt. Der Maurer sagt, er finde sich nicht zurecht mit derlei Sachen. Der Funktionär fragt ihn, was er möchte. Und der Maurer sagt ihm, er möchte ein Kotelett und ein Bier. Das kriegt er schließlich auch und setzt sich damit auf einen Empirestuhl und fühlt sich da ganz wohl. Doch dann kommt Friedrich der Große als Vampir und versucht, ihn aus diesem Stuhl zu vertreiben. Das klingt zwar jetzt etwas komisch, ist aber ein Beispiel für das, was ich meine. Weil natürlich das preußische Erbe auch etwas ist, was die DDR zu tragen hat, in vieler Beziehung. Da war ein Beamtenstaat und ein Staat, wo die Leute zu Untertanen erzogen wurden. Und das bot sich an in der Situation nach 45. Damals war man froh über jeden, der sich wie ein Untertan verhielt und bereit war, die neue Richtung einzuschlagen. Und es hat einfach noch zu wenig Gelegenheit gegeben, den Leuten das abzugewöhnen.“⁷⁴⁵

Die unmittelbare Konfrontation von zeitlich nicht Zusammengehörigem in der selben Szene entspricht dem präntendierten geschichtlichen „Anachronismus“. Durch den Zusammenprall mehrerer Zeiträume („Epochenkollision“)⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, a. a. O., S. 37f.

⁷⁴⁶ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 126.

beabsichtigt Müller, das kontinuierliche Geschichtsbild aufzusprengen.

Auch die Szene „Hommage à Stalin 1“ funktioniert nach einem ähnlichen Prinzip, dem der historischen Überblendung. In verschiedenen Zeiträumen der ‘großen’ Feldherren Napoleon und Cäsar, der Nibelungen und der Nazis wird das Bild der deutschen Geschichte paradigmatisch mittels „Zeitraffertechnik“ und „Anachronismus“ entworfen.⁷⁴⁷ Hier werden die Rezipienten mit voneinander unabhängigen Zeitabschnitten konfrontiert. Bemerkenswerterweise spielen in dieser Szene die Toten, die sich immer noch wie Lebende kämpferisch geben, eine wichtige Rolle. Heiner Müllers „Totenbeschwörung“ ist eine Art „Exorzismus“ als „Funktion des Theaters“⁷⁴⁸:

„(...) je stärker die Versuche waren, die Toten unter den Teppich zu kehren, je mehr versucht wurde, von ihnen nicht zu sprechen, desto sperriger sind dann ihre Überreste gewesen. Es ist an der Zeit, die Toten unter dem Teppich hervorzuholen und sie auf die Bühne zu bringen. Das kann in der Art der alten Griechen geschehen, die in der Tragödie die Bühne mit Toten bevölkerten, ihre Gesichter mit Masken bedeckt. Ich glaube aber, das braucht man nicht mehr. Jede Epoche, die abgeschlossen ist, muß begraben werden. Das ist jetzt die Aufgabe. Die Toten müssen begraben werden, bevor weitergemacht wird.“⁷⁴⁹

Ein gutes Beispiel für „Totenbeschwörung“ ist die Handlungsweise der 'Stalingrad-Soldaten' in der Szene „Hommage à Stalin 1“, die nach ihrem Tod immer noch als Lebende in auswegloser Situation sich gegenseitig kannibalisch zerfleischen. Im Zuge seiner Korrektur eines deterministischen Geschichtsverständnisses und eines linearen historischen Fortschrittsbegriffs blickt Müller auf die Geschichte als gegenwärtig abwesende. Außer in dem Versuch, den beschleunigten

⁷⁴⁷ Vgl. Heiner Müller: *Germania Tod in Berlin*, a. a. O., S. 48-51.

⁷⁴⁸ Alle Zitate. Heiner Müller: *Für ein Theater, das an Geschichte glaubt. Gespräch mit Flavia Foradini*. (1988). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 130-136, hier S. 136.

⁷⁴⁹ Ebd.

Geschichtsverlauf einzuholen, steht hinter der Fragmentation die Absicht, den Prozesscharakter eines Vorgangs hervorzuheben.

Heiner Müllers Überlegungen zum Fragmentarischen rühren aus der Erkenntnis der Unvereinbarkeit⁷⁵⁰ von individueller und historischer Zeit, beziehungsweise individuellem Zeitempfinden und historischem Prozess, der eine (mimetische) Darstellung der Wirklichkeit unmöglich zu machen scheint.⁷⁵¹ Die Diskussion über die Konstellation subjektive Zeit / objektive Zeit bleibt dem Theater bzw. dem Publikum überlassen.

„Theater kann nicht mehr die Funktion der Aufklärung übernehmen. Im Theater geht's jetzt, für mich jedenfalls, eher darum, die Leute in Vorgänge zu verwickeln, sie also zu beteiligen.“⁷⁵²

Müller verwendet das Fragment als Form des produktiven Scheiterns, das Scheitern wird zur Komponente seines Schreibens als ein definitiv nicht entscheidbarer, unendlicher Prozess.⁷⁵³ Eine diskontinuierliche und serielle Dramaturgie destruiert ein lineares Geschichtskonzept, die eigenen Texte behalten den Charakter des Unfertigen, des Bruchstücks.⁷⁵⁴

⁷⁵⁰ Die Diskrepanz zwischen den Erwartungen und der Entwicklung stellt Müller rückblickend fest: „Ich habe genau die Illusionen gehabt wie unsere Politiker über das Zeitmaß der Entwicklung. Ich hab auch geglaubt, das geht alles viel schneller. Und dann merkt man, es dauert länger als man lebt, und dann stellt man sich darauf ein, und diese Enttäuschung führt dann zu einem Widerspruch, dem Widerspruch zwischen einer individuellen Lebensdauer und der Geschichte, der Zeit des Subjekts und der Zeit der Geschichte. Und so ist dieser Widerspruch immer mehr dominant geworden in den Texten.“ Vgl. Heiner Müller: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. *Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel über Nietzsche, Bündnispolitik, Revolution, die Hoffnungen der Väter, die Darstellung des Negativen und die kulturelle Situation in der DDR.* (1985) In: Ders.: *Gesammelt Irrtümer*, a. a. O., S. 155-175, hier S. 168.

⁷⁵¹ Vgl. Heiner Müller: Das Wiederfinden der Biographien nach dem Faschismus. *Auszüge aus einem in Genf geführten Interview über die Inszenierung DIE SCHLACHT an der Volksbühne Berlin; mit Matthias Langhoff und anderen.* (1977) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 9-21, hier S. 13 und Ders.: Ich muß mich verändern, statt mich zu interpretieren. *Auskünfte des Autors Heiner Müller.* (1981). In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer 2*, a. a. O., S. 22-25, hier S. 24.

⁷⁵² Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht (1977). In: Ders.: *Rotwelsch*, a. a. O., S. 107-124, hier S. 111.

⁷⁵³ Francine Maier-Schaeffer: „Noch mehr Fragment als das Fragment“. Zur Fragmentarisierung in Heiner Müllers Theaterarbeit. In: Horst Turk / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven.* Bern, Frankfurt a.M. 1996 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik*). S. 367-387, hier S. 368.

⁷⁵⁴ Vgl. Genia Schulz / Hans-Thies Lehmann: Protoplasma des Gesamtkunstwerks Heiner Müller und die Tradition der Moderne. In: Gabriele Förg (Hrsg.): *Unsere Wagner: Joseph Beuys. Heiner Müller.* Karlheinz Stockhausen. Hans Jürgen Syberberg. Frankfurt a.M. 1984. S. 50-84, hier S. 74; und Hans-

Fragmentarisierung bei Müller meint hauptsächlich einen „Prozeß der Öffnung, des Aufbrechens, der Zerlegung, Zerstückelung“⁷⁵⁵:

„Die Fragmentarisierung eines Vorgangs betont seinen Prozeßcharakter, hindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung, macht das Abbild zum Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann. Ich glaube nicht, daß eine Geschichte, die 'Hand und Fuß' hat (die Fabel im klassischen Sinn), der Wirklichkeit noch beikommt.“⁷⁵⁶

Überhaupt, so Müller, sollte „der Akzent im Moment mehr auf Prozessen liegen (...) im Theater als auf Resultaten.“⁷⁵⁷

Im Verzicht auf die für eine vorausgesetzte Ganzheit erforderlichen ästhetischen 'Verpackungen' ist die marxistische Weltanschauung Müllers begründet. Heiner Müller will eine neue ästhetische Methode, die der Negativ-Collage und der Fragmentarisierung der Geschichte, als Sabotageakt gegen den bourgeois Kunstgenuss und gegen die Vermarktung verstanden wissen.⁷⁵⁸ Auf der anderen Seite vermag die Akzentuierung des Prozesscharakters „die ästhetischen Produktivkräfte“⁷⁵⁹ der Rezipienten weiterzuentwickeln, die Bindung zwischen Theater und Publikum aufrechtzuerhalten. Der ideale Raum ermöglicht die notwendige Funktion des „Theater[s] als Laboratorium sozialer Fantasie“⁷⁶⁰.

Thies Lehmann: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers „Bildbeschreibung“. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): Dramatik der DDR. Frankfurt a.M. 1987. S. 186-202, hier S. 189.

⁷⁵⁵ Francine Maier-Schaeffer: „Noch mehr Fragment als das Fragment“, a. a. O., S. 367.

⁷⁵⁶ Heiner Müller: Ein Brief, a. a. O., S. 125.

⁷⁵⁷ Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. *Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit stimmiger Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert* (1975) In: Ders.: Gesammelte Irrtümer, a. a. O., S. 14-30, hier S. 25.

⁷⁵⁸ Vgl. Michael Schneider: Heiner Müllers Endspiele. Der aufhaltsame Abstieg eines sozialistischen Dramatikers. In: Ders. (Hrsg.): Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder Die melancholische Linke Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren. Darmstadt 1981. S. 194-225, hier S. 198f.

⁷⁵⁹ Theo Girshausen: Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 34.

⁷⁶⁰ Zur Wirkungsabsicht, die Müller mit dem Fragment verbindet, heißt es bei ihm: „Die Poren des Teils zum Ganzen sollten nicht verstopft werden, das Fragmentarische hält sie offen, der Augenblick reißt Epochen zusammen, das wirkliche Gesamtkunstwerk kann nur aus der wie immer widersprüchlichen Einheit von Bühne und Publikum entstehen, auch der Zuschauer ist ein Fragment, einbezogen in das Spiel der Fragmente. Das Theater als Probesthne, wo die kollektive Phantasie den Tanz der versteinerten Verhältnisse übt.“ Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller (1986), a. a. O., S. 67.

Auf dem Boden des dynamischen Prozesscharakters⁷⁶¹ der Texte Müllers lässt sich mittels der Intertextualität die symbolische Sinngebungspraxis unterhöhlen und das Fundament der Ganzheit destabilisieren. In der extremen semantischen und intertextuellen Offenheit liegt die produktive Kraft. Diese sucht nach neuen Möglichkeiten des Theaters gegen das Repräsentationsprinzip als formalem und inhaltlichem Kern des Textes. Müllers perspektivische Vielfalt unterläuft die Festlegung auf einen Sinn durch das Verfahren der Intertextualität.

Die sogenannte Müllersche fragmentarische Dramaturgie entspringt der Polemik gegen das 'perfekte' Stück, d.h. das Kunstwerk als organische Totalität oder geschlossene Entität.⁷⁶² Nach Schmiester lässt sich die Konzeption von Fragment dahingehend verstehen, dass in ihm die „Ungleichzeitigkeit von Erfahrung, Produktion und Reproduktion“⁷⁶³ aufgehoben wird.

Angesichts einer zunehmenden Fragmentarisierung und Dezentrierung des Dramas kann von einem traditionellen Verhältnis der Kunst zur deutschen Geschichte keine Rede sein, der mimetische Zugriff ist unmöglich. Manche Theaterstücke wirken nach Müllers Einschätzung auf Grund ihres fragmentarischen Charakters nach. Die historische Situation hat hier verhindert, „daß der Autor damit fertig wurde. Damit sagen sie mehr über den Stoff, über das Material und über den Autor zugleich“⁷⁶⁴. Auch seinen Stücken versucht Heiner Müller eine prolongierende Wirkung zu geben.

⁷⁶¹ In Brechts Fatzler-Fragment entdeckt Heiner Müller ästhetische Möglichkeiten als Musterbeispiel für seine Theaterarbeit: „Das FATZER-Fragment ist schon deswegen bedeutsam, weil Brecht irgendwann gemerkt hat, daß er daraus kein Ganzes machen kann, und es dann als Experimentierfeld benutzt hat. Er hat daran gearbeitet, ohne auf ein Resultat zu zielen, ohne darauf zu sehen, daß etwas Verkäufliches daraus wird. Das ermöglichte eine ungeheure Freiheit im Umgang mit dem Material. Zugleich bleibt der Prozeßcharakter bewahrt. Denn die Fragmentarisierung verhindert das Verschwinden der Produktion im Produkt, die Vermarktung.“ Heiner Müller: Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln. *Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das FATZER-Fragment.* (1978) In: Ders.: *Gesammelte Irrtümer*, a. a. O., S. 50-54, hier S. 50.

⁷⁶² Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. *Apokalypse und Utopie*, a. a. O., S. 54.

⁷⁶³ Burkhard Schmiester: Ein Fragment gegen Strohköpfe Oder was die HAMLETMASCHINE bewirken kann. In: Theo Girshausen (Hrsg.): *Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel*, a. a. O., S. 156-163, hier S. 158.

⁷⁶⁴ Heiner Müller: *Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht*, a. a. O., S. 31f.

Heiner Müllers Postulat geht mit der Vorstellung des Theaters als offenem 'Prozess' zwischen Zuschauerraum und Bühne einher, mit der eines nicht in sich geschlossenen Systems ästhetischer Fixierungen, als Möglichkeitsform zur Strukturierung komplexer Interaktionen zwischen Subjekten.⁷⁶⁵

Auch im Hinblick auf die deutsche Theatergeschichte wird der fragmentarische Charakter evident. In unserem Zusammenhang ist auf das Beispiel Lessings zu verweisen. Die gescheiterte Verwirklichung des Traums des Theatertheoretikers und Bühnenauteurs von der freien Entfaltung seiner Subjektivität verdeutlicht Müller auf krasse Weise:

„(...) Ich habe ein/zwei Dutzend Puppen mit Sägemehl gestopft das mein Blut war, einen Traum vom Theater in Deutschland geträumt und öffentlich über Dinge nachgedacht, die mich nicht interessierten. Das ist nun vorbei. Gestern habe ich auf meiner Haut einen toten Fleck gesehen, ein Stück Wüste: das Sterben beginnt. Beziehungsweise: es wird schneller. Übrigens bin ich damit einverstanden. Ein Leben ist genug. Ich habe ein neues Zeitalter nach dem andern heraufkommen sehn, aus allen Poren Blut Kot Schweiß triefend jedes. Die Geschichte reitet auf toten Gäulen ins Ziel. (...)“⁷⁶⁶

Diese Passagen montieren autobiographische Elemente in Lessings Vita symbolisch ein. Die Parallele zu dem Autor der Gegenwart erhellt aus den biographischen Anspielungen⁷⁶⁷, die den konkreten Ausgangspunkt des Textes substituieren: „Mein Name ist Gotthold Ephraim Lessing. Ich bin 47 Jahre alt.“

Der intertextuelle Bezug zwischen der Figur Lessing und dem Autor Müller ist gewiss kein Zufall, da in »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI« wie auch in dem späteren Text »DIE

⁷⁶⁵ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, a. a. O., S. 28.

⁷⁶⁶ Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., S. 34.

⁷⁶⁷ Die Affinität der beiden Autoren ist nicht zu übersehen: „Das Stück (...) legt nahe, daß sich hier jemand in einer historischen Person wiedererkennt. H. M. beginnt seine Arbeit an 'Leben Gundlings --- ' 1976, also mit 47 Jahren.“ Vgl. Georg Wieghaus: Heiner Müller, a. a. O., S. 105. und Der.: Zwischen Auftrag und Verrat, a. a. O., S. 260; vgl. auch: Wolfgang Emmerich: Der Alp der Geschichte, a. a. O., S. 149f.

HAMLETMASCHINE« (1977)⁷⁶⁸ der Konflikt zwischen der Staatsmacht und der Aufklärung als Paradigma für einen bestimmten intellektuellen Verhaltens- und Selbsterfahrungstypus im 'Widerspruch von Erkenntnis und Handeln' eine zentrale Rolle spielt. Diese Szene konfrontiert Fragmente der Fabel Lessings mit Müllers eigener Situation in dem Widerspruch der Geschichte.

Lessings Schreibhemmung im 18. Jahrhundert entspringt wie bei dem zeitgenössischen Autor der 60er und 70er Jahre äußerem Druck, der einer Realisierung der gesellschaftlichen Rekonstruktion durch das neue Theater im Wege steht.

Heiner Müller spiegelt das preußische Aufklärungsmodell durch das Scheitern des klassischen Projekts einer ästhetischen Erziehung im politisch-historischen Diskurs, einerseits in der Diskrepanz zwischen den persönlichen Interessen beider und den gesellschaftlichen Verhältnissen, andererseits den ausgebliebenen Fortschritt im Sinne einer Humanisierung und Utopie der Freiheit der gesellschaftlichen Verhältnisse im Verlauf des Geschichtsprozesses. Der Autor spielt auf den kulturpolitischen Konflikt an, der nach der Aufführung des Stückes »UMSIEDLERIN« (1961)⁷⁶⁹ im Ausschluss aus dem Schriftstellerverband gipfelte. Müllers Karlshorster Uraufführung war das gleiche Schicksal beschieden wie seinerzeit Lessings »*Hamburgischer Dramaturgie*«. Die Literatur zeitigte keinerlei gesellschaftliche Auswirkungen.

Im Extremfall wird im Lauf der Geschichte der utopisch Träumende zur Puppe, zum Denkmal, die utopische Vision mündet in die „Wüste“ des Geistes.⁷⁷⁰ Indem er die Lessing-Figur als Medium

⁷⁶⁸ Heiner Müller selbst identifiziert sich mit den Inhalten der HAMLETMACHINE: *H* amlet --- *M*aschine = *H* einer --- *M*üller. Vgl. Genia Schulz / Hans-Thies Lehmann: „Es ist ein eigentümlicher Apparat ...“. Versuch über Heiner Müllers "Hamletmaschine". In: Theater heute 10/1979. S. 11-14, hier S. 11.

⁷⁶⁹ Das Stück wurde zwischen 1956 und 1961 geschrieben und am 30. September 1961 an der Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie in Berlin-Karlshorst uraufgeführt. Bei der Aufführung wurde das Stück von offizieller Seite als „Machwerk reaktionärer Kräfte“, als „konterrevolutionär, antikommunistisch und antihumanistisch“ eingestuft, das „den revanchistischen und militaristischen Kreisen in Westdeutschland Vorschub leiste, die Welt in die Katastrophe eines dritten Weltkrieges zu führen“. Vgl. Marianne Streisand: Chronik einer Ausgrenzung. In: Sinn und Form 43 (1991) 3. S. 429-434.

⁷⁷⁰ Vgl. Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei, a. a. O., 34; vgl. auch: Axel Schalk: Geschichtsmaschinen, a. a. O., S. 203.

einer Reflexion über die Autoridentität benutzt, problematisiert Müller sein Selbstverständnis bzw. die Funktion der literarischen Intelligenz in der DDR. Lessings Bedürfnis nach Ruhe und Schweigen steht für den Verlust seiner Utopie und reflektiert die deutsche Intellektuellenexistenz insgesamt.

Heiner Müller verweist in seinem Fragment auf das antagonistische Verhältnis zwischen Autor und Auditorium: der Lessing übergestülpte Torso - Sinnbild des Spartacus-Fragments -, von dem der Dichter sich nicht befreien kann, wird vom Publikum mit Sand angeschüttet, während Kellner die Bühne mit Büsten deutscher Dichter und Denker bedecken, signalisiert die Verweigerung der Annahme der Botschaft, die da lautet: Aufklärung und Verbesserung der humanitären Bedingungen. Das Publikum wählt an Stelle des Motivs des Sklavenaufstands die Institutionalisierung des Konsumtheaters und wird damit zum Reproduzenten der herrschenden gesellschaftlichen Normen.

Die Verlegung von der Darstellungs- auf die Bedeutungsebene erweist, dass Lessings Projekt der aktuellen Situation Müllers in der DDR entspricht.

Müller sieht in der Häufung Fragment gebliebener literarischer Entwürfe in der deutschen Literatur- und Theatergeschichte und dem 'Fragmentcharakter' der deutschen Geschichte einen kausalen Zusammenhang, denn - so der Autor an anderer Stelle - nie sei eine „Epoche zu Ende gelebt“ worden.⁷⁷¹

⁷⁷¹ Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie, a. a. O., S. 55.

VII. SCHLUSS

(Un-)Möglichkeit der Utopie?

Ist Heiner Müller ein Prophet des (Welt-)Untergangs? Verkündet er die (vermeintliche) Apokalypse der Menschheit (als self-fulfilling prophecy)? Produziert sein 'schwarzer Blick' Gräuelmärchen und malt er den Teufel effektiv an die Wand (Eckhardt)? Spiegeln Müllers trostlose Abgesänge (nur) die Krise eines Autors, die zudem - pervers genug - vermarktet wird, wieder; pflanzt er sich in der Lessing-Maske seinen eigenen Grabstein (Schneider)? Und - ist Müllers Werk ein 'großes Totengemälde' (Wendt), das als Reflex seines heimlichen Todestriebes verstanden werden muss (Schneider)? Behält er etwa - trotz seines Befundes des katastrophalen Zustands der Welt - noch einen 'Utopie-Rest' (Christa Wolf) übrig? Oder sollen wir uns doch besser an die (wahren) Blutorgien auf der Bühne halten, an das makabere Spektakel der Verkümmerng (Wittstock)?

Gewiss stellt uns Müller in seinen Theaterstücken nicht nur vor Dunkles, Rätselhaftes; er tut mehr, wenn er gleich reihenweise Horrorvisionen, Bilder psychischer und physischer Deformationen entwirft, wenn er die Katastrophe zur alltäglichen Erscheinung geraten lässt.

Des Autors eigene Statements, Interview-Antworten oder auch beiläufige Bemerkungen fallen nach Zeit und Ort nicht so einheitlich aus, dass wir von dort her zu sicheren Erkenntnissen über seine Ansichten und Absichten gelangen könnten. Tatsächlich scheint es keine allgemein gültige, allgemein einsichtige Interpretation der Texte Heiner Müllers zu geben. Das soll nicht bedeuten, es seien beliebige Aussagen möglich, wohl aber, dass die Deutung von Müllers Intentionen auch mit dem Standort des Rezipienten zu tun hat.

Dem bekannten Wortlaut aus Müllers Madison-Interview: *Einen historischen Stoff nehmen und sauber abschildern, das kann ich*

*nicht. Ich glaube auch nicht daran[...] gehen die Sätze voraus:[...], weil nämlich die Zeit sehr drängt. Es müssen jetzt sehr schnell ganz entscheidende Lösungen gefunden werden für Probleme, die vielleicht in fünfzig Jahren nicht mehr zu lösen sind. Und da finde ich es parasitär, wenn man jetzt ein Stück schreibt über Spartakus, über Friedrich den Großen, über Thomas Münzer oder wen immer.*⁷⁷² Zwar stammen diese Äußerungen aus der Zeit einer besonderen weltpolitischen Bedrohung (Atommächte) und dem Bewusstwerden der Gefahren durch Umweltzerstörung, sie verlieren aber nichts an ihrer grundlegenden Bedeutung für Müllers Motive, sich der (vornehmlich deutschen) Geschichte der Vergangenheit zuzuwenden, um, wenn nicht Einfluss zu nehmen, so doch mit kritischem Impuls die geschichtlichen Prozesse der Gegenwart kritisch zu beleuchten.

Müller will das Bewusstsein für Konflikte, Konfrontationen, Widersprüche schärfen, gegen den Schein falscher und vorschneller Versöhnung anschreiben („Trost ist trübe“), Gespaltenes gespalten lassen, Beunruhigendes öffentlich machen, Gebrochenes gebrochen darstellen.

„Die geschichtsphilosophische Verzweiflung, die in Müllers (letzten) Stücken [gemeint sind u.a. »GERMANIA TOD IN BERLIN«, »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUBEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«] so krass zutage tritt, passt wunderbar zu jenem modischen Pessimismus und koketten Nihilismus, der spätestens seit Mitte der 70er Jahre das Klima (der bundesrepublikanischen Kulturszene) geprägt hat.“⁷⁷³ Schneider beeilt sich hinzuzufügen, dass derjenige, der - wie Wolfgang Harich - „den Absturz dieses Dramatikers auf sein ‘außengeleitetes Talent’ zurückführe, das sich von der westlichen Grausamkeits- und Porno-Welle habe infizieren lassen“, es sich zu leicht mache; denn immerhin sind „Müllers jüngste Geschichtspantomagorien, in denen es von Monstern, Blutsaugern, Schlächtern, braunen und roten Henkern nur so wimmelt, kein Import westlicher Dekadenz“, sondern sie entsprechen einem subjektiven Lebensgefühl, das den Autor zu „verzweifelten Haß- und Abgesängen auf die Geschichte“ (ver)führt.

⁷⁷² Vgl. Heiner Müller: Einen historischen Stoff sauber abschildern, das kann ich nicht, a. a. O., S. 34.

⁷⁷³ Michael Schneider: Heiner Müllers Endspiele, a. a. O., S. 197.

Der Kritiker hält es zwar für durchaus unschädlich, dem mit „positiven Helden überfütterten“ DDR-Publikum eine „wohl dosierte Brise des Müllerschen Geschichtspessimismus“ zu verabreichen, das ohnehin in seinem politischen Bewusstsein degenerierte westliche Publikum aber reagiere - statt mit Widerspruch - nur defaitistisch zustimmend. Müller hat, so Schneider, die Position der Aufklärung längst verlassen, er setzt nur der „überzuckerten Legende vom aufgeklärten Preußen-König Friedrich II eine übersäuerte Anti-Legende entgegen“, der preußische Staat wird von Anfang bis Ende als „eine einzige terroristische Gewalt- und Unterdrückungsmaschine“ dargestellt. Abgesehen davon, dass Schneiders Aussage (unter Berufung auf Bernt Engelmann), es habe eine „erstaunliche religiöse Toleranz“⁷⁷⁴ während der Regentschaft des Atheisten Friedrich II. geherrscht, durchaus nicht ohne Widerspruch bleiben muss - es ließe sich etwa einwenden, besagte ‘Toleranz’, die im übrigen auch nur partiell und spezifisch ausgeübt wurde, sei eher als das Resultat utilitaristischer Erwägungen (Hugenotten, Juden) anzusehen -, war nicht zu erwarten, dass Müller eine ‘ausgewogene Darstellung’ deutscher Geschichte vorlegen würde.

Müllers Bestandsaufnahmen sind einseitig, überzogen in ihrer Negativität und ungerecht, weil sie z. B. die positiven Seiten des Humanismus ausblenden; aber die Problematisierung der europäisch-abendländischen, zumal der deutschen Geschichtskonstruktion, bildet eine Gegenstrategie angesichts des Vergessenmachens, steht auf dem Hintergrund der Nicht-Akzeptanz des Auslöschens der Erinnerung. Müller ‘entlässt’ die Indifferenz, mobilisiert und aktiviert das politische Bewusstsein und leistet einen Beitrag zum politischen Diskurs.

In einer Nachbemerkung zu »VERKOMMENES UFER MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN« heißt es: „Wie Mauser eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tode Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt Landschaft mit Argonauten die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit

⁷⁷⁴ Alle Zitate. Ebd., S. 195 und 199f.

arbeitet.“⁷⁷⁵ *Der Beitrag des Theaters zu ihrer Verhinderung kann nur ihre Darstellung sein.*

Nach Müller ist das Fragment die adäquate Form der Darstellung deutscher Geschichte, die ja Fragmentcharakter hat, in der „Gewalt durch Gegengewalt“ abgelöst wird, die vom Terror wie von einer roten Spur durchzogen ist, in der „keine Epoche zu Ende gelebt“ wurde >negativer Bruch<, weil keine Revolution kam, die einen >positiven Bruch< ermöglicht hätte. Müller betreibt Trauerarbeit, führt Klage.

Die nachweisliche Absenz von Fortschritt oder die Belegbarkeit seines permanenten Scheiterns besagt nicht zwangsläufig, dass seine Möglichkeit ausgeschlossen werden muss, auch dann nicht, wenn der Text negativ bestimmt ist. Doch scheint eine solch defensive Argumentation im vorliegenden Fall gar nicht nötig zu sein. Müllers Texte können - durch einen nüchternen Blick auf die Verwerfungen der Geschichte - Impulse zu dialektischem Denken freisetzen, das die Voraussetzung für die „Sprengung des Kontinuums“ (Müller) ist.

Wenn wir den seltenen und peripher platzierten Äußerungen des Autors Beachtung schenken und sie ernst nehmen - etwa die Regieanweisung zur Irrenhaus-Szene aus »LEBEN GUNDLINGS FRIEDRICH VON PREUßEN LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI«: *Nach dem Irrenhaus-Bild können Schauspieler in einem improvisierten Schäfer-Spiel eine bessere Welt entwerfen* -, gewinnen die weniger seltenen Äußerungen an Gewicht, diejenigen, in denen *expressis verbis* oder der Sache nach von der Kooperation des Publikums die Rede ist.

Lessings Traum vom Theater der Veränderung und einer humaneren Gesellschaft wird zum Traum Müllers.

Lessings erstickten Schrei hörbar machen, den Traum zum Leben erwecken -

Benjamins im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzendes Bild, das auf Nimmerwiedersehn verschwindet⁷⁷⁶ bewahren -

⁷⁷⁵ Heiner Müller: *Verkommens Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. In: Ders.: *Herzstück*. Berlin 1983. S. 91-101, hier S. 101.

dazu hat Müller das Material geliefert, oder besser abgetragen.

Wir - das Publikum - sind gefordert, die Ruinen (Fragmente) des Alten als Bausteine des Neuen zu verwenden.

⁷⁷⁶ Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, a. a. O., S. 695. (These V)

LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

Müller, Heiner: Geschichten aus der Produktion 1. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle. Berlin 1975.

Ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1979.

Ders.: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. Berlin 1984.

Ders.: Theater-Arbeit. Berlin 1975.

Ders.: Germania Tod in Berlin. Berlin 1984.

Ders.: Mauser. Berlin 1983.

Ders.: Herzstück. Berlin 1983.

Ders.: Shakespeare-Factory 1. Berlin 1985.

Ders.: Shakespeare-Factory 2. Berlin 1989.

Ders.: Germania 3 Gespenster am toten Mann. Köln 1996.

Ders.: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992.

2. Interviews und Gespräche

Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt a.M. 1986.

Ders.: Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche. Hrsg. v. Gregor Edelmann und Renate Ziemer. Frankfurt a.M. 1990.

Ders.: Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche. Frankfurt a.M. 1994.

Ders.: Rotwelsch. Berlin 1982.

Ders.: Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin 1990.

Ders.: Ich bin ein Neger. Diskussion mit Heiner Müller. Darmstadt 1986.

Ders.: Jenseits der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz. Berlin 1991.

Ders. u.a.: Geschichtspessimismus oder Geschichtsoptimismus, das sind nur zwei Begriffe für Geschichtsunkennntnis. Heiner Müller im Dialog. In: Sprache im technischen Zeitalter. 25. 1987. H. 103. S. 192-221. (= Gespräch mit Walter Höllerer).

Ders.: Man muß nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz. In: Notate. Informations- und Mitteilungsblatt des Brecht-Zentrums der DDR. 1983/5. S. 3-5.

Ders.: »Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig.« Gespräch mit Heiner Müller. In: Michael Opitz und Erdmut Wizisla (Hrsg.): Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Text zu Walter Benjamin. Leipzig 1992. S. 348-362.

Ders.: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft (Gespräch mit Frank Raddatz. Fünfte Folge). In: Transatlantik. H. 4. 1990. S. 40-45.

Heise, Wolfgang: »Vorwärts zurück zu Shakespeare in einer auch von Brechts Theater mit veränderten Welt«. Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: Theater der Zeit. H. 2. 1988. S. 22-26.

Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller. In: Reinhold Grimm / Jost Hermand: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Bd. VI. Frankfurt a.M. 1976. S. 48-64.

Gespräch mit Heiner Müller. In: Andreas W. Mytze (Hrsg.): europäische ideen. H. 13. 1975. S. 1-11.

3. Sekundärliteratur zu Heiner Müller

Akira, Ichkawa: Heiner Müllers „Vorgeschichte“ - Dramen. In: Zeitschrift für Germanistik 1. 1988. S. 59-64.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. (Januar) München 1982.

Ders.: Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. 2. Auflage. Neufassung. (März) München 1997.

Baumbach, Gerda: Dramatische Poesie für Theater. Heiner Müllers „Bau“ als Theatertext. Diss. Masch. Leipzig: Karl-Marx-Universität 1978.

Besson, Jean-Louis: Hellsicht und Undurchsichtigkeit im Werke Heiner Müllers. In: Theo Buck / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995. S. 117-129.

Bielicki, Jan: Das Stück. Das es nicht gab. Brechts „Fatzter“-Fragment in Heiner Müllers Fassung in Augsburg. In: Süddeutsche Zeitung. 1988/13./14. 2. S. 16.

Neuland, Brunhild: „Arbeit an der Differenz“. Zu Heiner Müllers Dramaturgie von „LESSINGS SCHLAF TRAUM SCHREI“. In: Ernst Schmutzer (Hrsg.): Das zwanzigste Jahrhundert im Dialog mit dem Erbe. Jena 1990. S. 138-149.

Buck, Theo: Zwei Träume vom deutschen Theater. Anmerkungen zu Heiner Müllers Lessing-Triptychon. In: Georg Stötzel (Hrsg.): Germanistik-Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984, Teil 2. Berlin, New York 1985. S.478-491.

Ders.: Heiner Müller. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [=KLG]. Göttingen 1986. S. 3-22.

Ders. / Valentin, Jean-Marie (Hrsg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995.

Christ, Barbara: Die Splitter des Scheins. Friedrich Schiller und Heiner Müller. Zur Geschichte und Ästhetik des dramatischen Fragments. Paderborn 1996.

Deutschmann, Christian: Lustvolles Aussprechen der Wahrheit. Heiner Müllers Hörspiel von Brechts „Fatzer“-Fragment. In: Der Tagesspiegel 1988/27.3. S. 5.

Domdey, Horst: »Der Tod eine Funktion des Lebens«. Stalinmythos in Texten Heiner Müllers. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Dialektik des Anfangs: Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken; Über Texte von Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 5). Bonn 1986. S.65-89.

Ders.: „Ich lache über den Leger“. Das Lachen des Siegers in Heiner Müllers Stück „Der Auftrag“. In: Ders.: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln, Weimar, Wien 1998. S. 30-45.

Ders.: „Historisches Subjekt“ bei Heiner Müller. Müllers Büchner-Preisrede „Die Wunde Woyzeck“. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 7). Bonn 1990. S. 93-114.

Ders.: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln, Weimar, Wien 1998.

Eckardt, Thomas: Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992.

Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989.

Ders.: Heiner Müller. Stuttgart 1999.

Emmerich, Wolfgang: Der Alp der Geschichte. 'Preußen' in Heiner Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Das Preußensyndrom in der Literatur der DDR. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 2). Bonn 1981/82. S. 115-158.

Ders.: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 1945-1988. Frankfurt a.M. 1989.

Ders.: Orpheus in der DDR. *Heiner Müllers Autorschaft*. In: Gunter E. Grimm (Hrsg.): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt a.M. 1992. S. 286-301.

Fehevary, Helen: Enlightenment or Entanglement. History and Aesthetics in Brecht and Heiner Müller. In: *New German Critique* 8, 1976. S. 80-109.

Fiebach, Joachim: Insel der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Berlin 1990.

Ders.: Nachwort. In: Heiner Müller, Die Schlacht, Traktor, Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Berlin/DDR 1977. S. 112-138.

Fischer-Lichte, Erika: Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von Robert Wilson / Heiner Müller „CIVIL warS“. In: Wilhelm Voßkamp / Eberhard Lämmert (Hrsg.): Alte und neue Kontroversen. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Bd. 11: Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. - Zwei Königskinder? Zum Verhältnis von Literatur und Literaturwissenschaft. Tübingen 1986. S. 191-201.

Ders.: Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des Montageverfahrens bei Heiner Müller. In: Dies. / Klaus Schwindt (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991. S. 231-246.

Girshausen, Theo: Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978.

Ders.: Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers. Köln 1981.

Ders: Subjekt und Geschichte. Aspekte der Neudefinition von Geschichte als ästhetischem Gegenstand in den Stücken Heiner Müllers. In: Ders (Hrsg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 104-127.

Grauert, Wilfried: Kollege Lessing oder Ein Traum von Autoridentität. Zu Heiner Müllers Stück „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“ In: Wirkendes Wort. 1995. H. 2. S. 257-270.

Greiner, Bernhard: „Jetzt will ich sitzen, wo gelacht wird“: Über das Lachen bei Heiner Müller. In: Paul Gerhard Klussmann / Heinrich Mohr (Hrsg.): Dialektik des Anfangs: Spiele des Lachens, Literaturpolitik in Bibliotheken; Über Texte von Heiner Müller, Franz Fühmann, Stefan Heym. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 5). Bonn 1986. S. 29-63.

Ders.: Über das Lachen und Komödie. Mit ständiger Rücksicht auf die Dramatik Heiner Müllers. In: Ders.: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt a. M., Bern, New York 1986. S. 181-223.

Ders.: Von der Allegorie zur Idylle: Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR. Heidelberg 1974.

Ders.: „Zweiter Clown im kommunistischen Frühling“. Peter Hacks und die Geschichte der komischen Figur im Drama der DDR. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): Dramatik der DDR. Frankfurt a.M. 1987. S. 344-374.

Grohotolsky, Ernst: „Ästhetik der Negation“ - Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas. Versuch über die Aktualität der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos. Königstein/Ts. 1984.

Gruber, Bettina: Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958-1982. Essen 1989.

Habicht, Werner und Lange, Wolf-Dieter (Hrsg.): Der Literatur-Brockhaus. Mannheim 1988.

Harich, Wolfgang: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der „Macbeth“-Bearbeitung von Heiner Müller. In: Sinn und Form 25,1973, H.1, S. 189-218.

Heise, Wolfgang: Beispiel einer Lessing-Rezeption: Heiner Müller. In: Stroch, Wolfgang (Hrsg.): Explosion of a Memory, a. a. O., S. 87-89.

Ders.: Beispiel einer Lessings-Rezeption: Heiner Müller. In: Neue deutsche Literatur. 37. H. 1.(1989). S. 91-100.

Hermand, Jost: Braut, Mutter oder Hure? Heiner Müllers „Germania“ und ihre Vorgeschichte. In: Ders.: Sieben Arten an Deutschland zu leiden. Königstein/Taunus 1979. S.127-144.

Ders.: Deutsche fressen Deutsche. Heiner Müllers „Die Schlacht“ an der Ostberliner Volksbühne. In: Reinhold Grimm / Jost Hermand (Hrsg.): Brecht Jahrbuch 1978. Frankfurt a.M. 1978. S. 129-143.

Herzinger, Richard: Masken der Lebensrevolution. Vitalistische Zivilisations- und Humanismuskritik in Texten Heiner Müllers. München 1992.

Ders.: Der Tod ist die Maske der Utopie. Heiner Müller und die Mission des romantischen Modernismus. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. 2. Auflage, Neufassung. (März). München 1997. S. 51-71.

Hitz, Bruno: Zu Heiner Müllers „Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei“. In: Ders.: Der Streit der Dramaturgien. Zum deutschsprachigen Drama nach Brecht. Zürich 1992. S. 50-62.

Hörnigk, Frank: Geschichte im Drama. Studien zum Problem von Geschichte und Geschichtsverständnis in der neueren DDR-Dramatik, zu Aspekten der Erberezeption sowie der Aneignung von Stücken der sozialistischen Weltliteratur durch das zeitgenössische Theater. Diss. Masch. Berlin: Humboldt-Universität 1981.

Ders.: „Texte, die auf Geschichte warten ...“. Zum Geschichtsbegriff bei Heiner Müller. In: Ders. (Hrsg.): Heiner Müller Material. Göttingen 1989. S. 123-137.

Ders. (Hrsg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Göttingen 1989.

Ichikawa, Akira: Heiner Müllers „Vorgeschichte“-Dramen. In: Zeitschrift für Germanistik. 9. Jg., H. 1, 1988. S. 59-64.

Iversen, Fritz / Norbert Servos: Sprengsätze. Geschichte und Diskontinuität in den Stücken Heiner Müllers. In: Theo Girshausen (Hrsg.): Die Hameltmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 128-138.

Kähler, Hermann: Weltentwurf oder Milieu. Die Stücke Heiner Müllers. In: Sinn und Form, Nr. 28. 1976. S. 437-447.

Katthage, Georg / Schmidt, Karl-Wilhelm: Langsame Autofahrten. Studien zu Texten ostdeutscher Schriftsteller. Köln 1997.

Kaufmann, Ulrich: „Noch immer rasiert Woyzeck seine Hauptmann ...“. Zum Problem des Fragmentarischen bei Georg Büchner und Heiner Müller. In: Ernst Schmutzer (Hrsg.): Das zwanzigste Jahrhundert im Dialog mit dem Erbe. Jena 1990. S. 150-156.

Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen 1998.

Keller, Andreas: Drama und Dramaturgie Heiner Müllers zwischen 1956 und 1988. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1992.

Klussmann, Paul Gerhard: Deutschland-Denkmale: Umgestürzt. Zu Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Ders. / Heinrich Mohr (Hrsg.): Deutsche Misere einst und jetzt. Die deutsche Misere als Thema der Gegenwartsliteratur. Das Preußensyndrom in der Literatur der DDR. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 2). Bonn 1981/82. S. 159-176.

Ders.: Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Walter Hinck (Hrsg.): Geschichte als Schauspiel. Frankfurt a.M. 1981. S. 396-414.

Ders., / Mohr, Heinrich (Hrsg.): Spiele und Spiegelungen von Schrecken und Tod. Zum Werk von Heiner Müller. Sonderband zum 60. Geburtstag des Dichters. (Jahrbuch zur Literatur in der DDR. Bd. 7). Bonn 1990.

Köhn, Lothar: Drama aus Zitaten. Text-Montage bei Heiner Müller, Volker Braun und Botho Strauß. Hubert Ohl zum sechzigsten Geburtstag. In: Walter Hinck / Lothar Köhn / Walter Pape: Drama der Gegenwart. Themen und Aspekte. Katholische Akademie Schwerte 1988, S.27-49.

Korte, Hermann: Traum und Verstümmelung. Heiner Müllers Preußen. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. 2. Auflage. Neufassung (März). München 1997. S. 72-85.

Lehmann, Hans-Thies: Müller / Hamlet / Grüber / Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. In: Christian W. Thomsen (Hrsg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg 1985, S. 33-45.

Ders: Mythos und Postmoderne - Botho Strauß, Heiner Müller. In: Karl Pestalozzi / Alexander von Bormann / Thomas Koebner (Hrsg.): Alte und neue Kontroversen: Akten des VII. Internationalen Germanistik-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 10: Vier deutsche Literaturen? - Literatur seit 1945 - nur die alten Modelle? - Medium Film - das Ende der Literatur ? Tübingen 1986. S. 249-255.

Ders.: Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus. In: Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. (Januar) München 1982. S. 71-81.

Ders.: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung. In: Ulrich Profitlich (Hrsg.): Dramatik der DDR. Frankfurt a.M. 1987. S. 186-202.

Ders.: Dramatische Form und Revolution. Überlegungen zur Korrespondenz zwischen Theatertexten: Georg Büchners „Dantons Tod“ und Heiner Müller „Der Auftrag“. In: Peter von Becker (Hrsg.): Georg Büchner: Dantons Tod. Frankfurt a.M. 1985. S. 106-121.

Ders.: Über Heiner Müllers Arbeit. In: Merkur. 1996. H. 567. S. 542-741.

Lehmann, Hans-Thies / Schulz, Genia: Es ist ein eigentümlicher Apparat. Versuch über Heiner Müllers „Hamletmaschine“. In: Theater heute. 10, 1979. S. 11-14.

Dies.: Portoplasma des Gesamtkunstwerks. Heiner Müller und die Tradition der Moderne. In: Gabriele Förg (Hrsg.): Unsere Wagner: Joseph Beuys. Heiner Müller. Karlheinz Stockhausen. Hansjürgen Syberberg. Frankfurt a.M. 1984. S. 50-84.

Maier-Schaeffer, Francine: „Noch mehr Fragment als das Fragment“. Zur Fragmentarisierung in Heiner Müllers Theaterarbeit. In: Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Bern, Frankfurt a.M. 1996. S. 367-387. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. A.40).

Ders.: Utopie und Fragment: Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Theo Buck / Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Heiner Müller - Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser Kolloquiums 1993. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995. S. 19-39.

Maltzan, Carlotta von: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1988.

Mangel, Rüdiger / Wieghaus, Georg: Abgrenzung und Teilhabe. Thesen zu Heiner Müllers Position im Literaturprozeß der DDR. In: Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. (Januar) München 1982. S. 32-44.

Mieth, Matias: Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1994.

Mittenzwei, Werner: Umgang mit einem Fragment im Berliner Ensemble. In: Sinn und Form. 1988/1. S. 221-229.

Müller, Heiner: Notate zur Fatzler. Einige Überlegungen zu meiner Brecht-Bearbeitung. In: Die Zeit. 1978/17. 3. S. 9-10.

Ders.: Erinnerung an Bochum. In: Theater heute (Jahrbuch). 1986. S. 108-109.

Ders.: Fleischer und Frau. Verschiedene Fassungen. In Wolfgang Storch (Hrsg.): EXPLOSION OF A MEMORY HEINER MÜLLER. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1988. S. 164-165.

Ders. / Michael, Meiger: „Der Krieg muß lange dauern.“ In: „Zitty“. Illustrierte Stadtzeitung Berlin, 15. Jg., Nr.6/1991. S. 22-25.

Obad, Vlado: *Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen*. In: Hörnigk, Frank (Hrsg.): Heiner Müller Material. Göttingen 1989. S. 157-164.

Raddatz, Frank-Michael: Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart 1991.

Renner, Rolf Günter: Ende des Subjekts und der Geschichte. In: Ders.: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1998. S. 319-330.

Riechmann, Jorge: *Ein „Tableau Vivant“ jenseits des Todes - Annäherung BILDBESCHREIBUNG*. In: Frank Hörnigk (Hrsg.): Heiner Müller Material. Göttingen 1989. S. 203-212.

Rischbieter, Henning: Nur heilloser Schrecken? Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“ an den Münchner Kammerspielen. In: Theater heute. Juni 1978. S. 7-11.

Ders.: Tötungs - Reigen. In: Theater heute. Dezember 1975. S. 6-14.

Schalk, Axel: Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters. - Eine vergleichende Untersuchung. Heidelberg 1989.

Ders.: Heiner Müllers Maschinentheater. In: Sprache im technischen Zeitalter 21, 1983. H. 87. S. 242-250.

Schivelbusch, Wolfgang: Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks - Heiner Müller - Hartmut Lange. Darmstadt/Neuwied 1974.

Schmidt, Dietmar N.: Der Terror kommt aus Deutschland. Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“ in München. In: Kultur. Vorwärts vom 4. Mai 1978, Nr. 18. S. 26.

Schmiester, Burkhard: Ein Fragment gegen Strohköpfe Oder was die „HAMELTMASCHINE“ bewirken kann. In: Girshausen, Theo (Hrsg.): Die Hamletmaschine. Heiner Müllers Endspiel. Köln 1978. S. 156-163.

Schmitt-Sasse, Joachim: Die Kunst aufzuhören. Der Nibelungen-Stoff in Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Joachim Heinzle / Anneliese Waldschmidt (Hrsg.): Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffs im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1991. S. 370-396.

Schneider, Michael: Heiner Müllers Endspiele. Vom aufhaltsamen Abstieg eines sozialistischen Dramatikers. In: Ders. (Hrsg.): Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke. Aspekte des Kulturzerfalls in den siebziger Jahren. Darmstadt 1981. S. 194-225.

Schnell, Ralf und Vaßen, Florian: Ästhetische Erfahrung als Widerstandsform. Zur gestischen Interpretation des „Fatzter“-Fragments. In: Gerd Koch / Reiner Steinweg / Florian Vaßen (Hrsg.): Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis. Köln 1983. S. 158-174.

Schröder, Jürgen: Die „deutsche Misere“ als Greuelmärchen. Heiner Müllers „Germania Tod in Berlin“. In: Ders.: Geschichtsdramen. Die „deutsche Misere“ - von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania? Tübingen (Stauffenburg) 1994. S. 326-340.

Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart 1980.

Ders.: Something is Rotten in this Age of Hope. Heiner Müllers Blick auf die (deutsche) Geschichte. In: Merkur 33. 1979. H.5. S. 468-480.

Ders. / Lehmann, Hans-Thies : „Es ist ein eigentümlicher Apparat ...“. Versuch über Heiner Müllers „Hamletmaschine“. In: Theater heute. H. 10. 1979. S. 11-14.

Seibel, Wolfgang: Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. In: Ders.: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg 1988. S. 183-227.

Seibert, Peter: Theater und Fragment. Notizen zu Heiner Müllers Dramaturgie. In: Arlette Camion / Wolfgang Drost / Gerald Leroy / Volker Roloff (Hrsg.): Über das Fragment. Band IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg 1999. S. 288-300.

Sekretariat des Brecht-Dialogs (Hrsg.): Dialog der Theaterleute mit Philosophen, Politikern und Naturwissenschaftlern. In: Brecht 1968. Politik auf dem Theater. Dokumentation 9. Bis 16. Februar 1968. Berlin/DDR 1968. S. 207-236.

Silbermann, Marc: Heiner Müller. Forschungsbericht zur DDR-Literatur 2. Amsterdam 1980.

Storch, Wolfgang (Hrsg.): EXPLOSION OF A MEMORY HEINER MÜLLER DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin 1988.

Streisand, Marianne (Hrsg.): Chronik einer Ausgrenzung. Der Fall Heiner Müller. Dokumente zur „Umsiedlerin“. In: Sinn und Form 3/1991. S. 429-486.

Ders.: „Mein Platz, wenn mein Drama noch stattfinden würde, wäre auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, darüber“. Über das Arbeitsprinzip der Gleichzeitigkeit bei Heiner Müller. In: Weimarer Beiträge, H. 4. 1991. S. 485-508.

Ders.: „Das Theater braucht den Widerstand der Literatur.“ Heiner Müllers Beitrag zur Veränderung des Verständnisses von Theater in der DDR. In: Weimarer Beiträge. H. 7. 1988. S. 1156-1179.

Teichmann, Klaus: Der verwundete Körper. Zu Texten Heiner Müllers. Freiburg 1986.

Teraoka, Arlene Akiko: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller. New York, Bern, Frankfurt a.M. 1985.

Vaßen, Florian: Der Tod des Körpers in der Geschichte. In: Text und Kritik: Heiner Müller. H. 73. (Januar) München 1982. S. 45-57.

Weber, Heinz Dieter: Heiner Müllers Geschichtsdrama. Die Beendigung einer literarischen Gattung. In: Der Deutschunterricht, H. 4/1991. S. 43-57.

Werner, Klaus: Erinnerungen an eine geschichtliche Sendung - DDR-Literatur und die Große Revolution der Franzosen. In: Weimarer Beiträge, H. 5. 1989. S. 787-794.

Weber, Thomas: Glücklose Engel. Über ein Motiv bei Heiner Müller und Walter Benjamin. In: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. H. 2. 1993. S. 241-253.

Wieghaus, Georg: „Das Schlachtfeld in der Brust“. Anmerkungen zur Faschismusbewältigung bei Heiner Müller. In: Uwe Naumann (Hrsg.): Die Sammlung 3. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst. Frankfurt a.M. 1980. S. 110-116.

Ders.: Heiner Müller. München 1981.

Ders.: Zwischen Auftrag und Verrat. Werk und Ästhetik Heiner Müllers. Frankfurt a.M., Bern, New York, Nancy 1984.

Wilke, Sabine: „Auf Kotsäulen [ruht] der Tempel der Vernunft“. Heiner Müllers Lessings. In: Lessing Yearbook. 1990. Bd. 22. S. 143-157.

Wittstock, Uwe: Der Mensch ist keine Maschine. Heiner Müllers Theater der Revolution. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 16. 4. 1988.

Ders.: Nachwort. In: Ders. (hrsg.): Heiner Müller. Revolutionsstücke. Stuttgart 1988. S. 119-146.

Ders.: Das Dilemma des Dramatikers Heiner Müller. Aus Anlaß neuer Ausgaben einiger seiner Theaterstücke. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 7. Dezember 1982, Nr. 283. S. L. 4.

4. Erweiterte Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1998.

Ders.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M. 1981.

Amelunxen, Clemens von: Zur Rechtsgeschichte der Hofnarren. Berlin 1991.

Andresen, Carl, u.a. (Hrsg.): Lexikon der Alten Welt. Zürich, Stuttgart 1965.

Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt a.M. 1969.

Bark, Joachim / Steinbach, Dietrich / Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart. Stuttgart 1983.

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt a.M. 1974.

Ders.: The Death of the Author. In: Stephen Heath (Hrsg.): Image - Music - Text. Oxford 1977. S. 142-148.

Ders.: La mort de l'auteur. In: Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris 1984.

Ders.: Artikel zur Text- (Theorie) in der Encyclopaedia Universalis. Übersetzt u. kommentiert von Eva Erdmann u. Stefan Hesper. In: Thomas Regehly u.a. (Hrsg.): Text - Welt. Karriere und Bedeutung einer grundlegenden Differenz. Giessen 1993. S. 9-25.

Becker, Peter von: „Der Tanz auf dem Eisberg. Zur internationalen Theaterszene am Ende der siebziger Jahre“. In:

Theater 1979. Hrsg. v. Ders. und Henning Rischbieter. Jahrbuch der Zeitschrift 'Theater heute'. Seelze 1979. S. 38-49.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1972ff.

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. Gesamtaufgabe Bd. 5. Frankfurt a.M. 1985.

Ders.: Gesamtaufgabe in 16 Bände. Bd. IV. Frankfurt a.M. 1977.

Bossinade, Johanna: Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar 2000.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Hrsg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a.M. 1982.

Briel, Holger Mathias: Adorno und Derrida. Oder wo liegt das Ende der Moderne? New York, Berlin, Bern, Frankfurt a.M., Paris, Wien 1993.

Broich, Ulrich und Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Mitarbeit Bernd Schulte-Middelich. Tübingen 1985.

Büchner, Georg: Woyzeck. In: Werner R. Lehmann (Hrsg.): Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe mit Kommentar. Hamburg 1967. S. 143-181.

Bürger, Peter: Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults „Die Ordnung der Dinge“. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. 1988.

Dällenbach, Lucien und Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984.

Dies.: Fragmentarisches Vorwort. In: Dies. (Hrsg.) Fragment und Totalität, a. a. O., S. 7-17.

Davidson, Donald: Wahrheit und Interpretation. Frankfurt a.M. 1986.

Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a.M. 1972.

Ders.: Grammatologie. Frankfurt a.M. 1974.

Ders.: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt a.M. 1979.

Ders.: Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta. Wien 1989.

Ders.: Randgänge der Philosophie. Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1976.

Finter, Helga: Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Christian W. Thomsen (Hrsg.): Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters. Heidelberg 1985. S. 46-69.

Fischer-Lichte, Erika und Schwind, Klaus (Hrsg.): Avantgarde und Postmoderne: Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen. Tübingen 1991.

Ders.: Der Körper des Schauspielers im Prozess der Industrialisierung. Zur Veränderung der Wahrnehmung im Theater des 20. Jahrhunderts. In: Götz Grossklaus / Eberhard Lämmert (Hrsg.): Literatur in der industriellen Kultur. Stuttgart 1989.

Flögel, Carl Friedrich: Thaten und Leben eines abentheuerlichen Gelehrten. Berlin 1795.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a.M. 1971.

Ders.: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M. 1986.

Ders.: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt a.M. 1987.

Ders.: Die Macht und die Norm. In: Ders.: Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Berlin 1976.

Ders.: Die Ordnung des Diskurses. München 1974.

Ders.: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 1988. S. 7-31.

Ders.: Der Ariadnefaden ist gerissen. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990. S. 406-410.

Frank, Manfred: Das Sagbare und das Unsagbare. Frankfurt a.M. 1989.

Ders.: Was ist Neostukturalismus? Frankfurt a.M. 1984.

Geisenhanslüke, Achim: Foucault und die Literatur. Eine diskurskritische Untersuchung. Opladen 1997.

Greffrath, Krista R.: Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins. München 1981.

Greiner-Kemptner, Ulrike: Subjekt und Fragment: Textpraxis in der (Post-) Moderne. Aphoristische Strukturen in Texten von Peter Handke, Botho Strauß, Jürgen Becker, Thomas Bernhard, Wolfgang Hildesheimer, Felix Ph. Ingold und André V. Heinz. Stuttgart 1990.

Große, Wilhelm: Georg Büchner. Der hessische Landbote - Woyzeck. Oldenburg 1988.

Hacks, Peter: Der Müller von Sanssouci. In: Ders.: Peter Hacks. Fünf Stücke. Frankfurt a.M. 1965. S. 273-298.

Hauptmann, Gerhart: Die Weber. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 2. Berlin 1942. S. 1-102.

Hecht, Werner; Bertolt Brecht: Arbeitsjournal. Frankfurt a.M. 1993.

Heinz, Kimmerle: Derrida zur Einführung. Hamburg 1988.

Hennig, Thomas: Intertextualität als ethische Dimension. Peter Handkes Ästhetik „nach Auschwitz“. Würzburg 1996.

Hering, Christoph: Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt a.M. 1983.

Jauß, Hans Robert: Studien zum Epochenwandel der Moderne. Frankfurt a.M. 1989.

Ders.: „Die literarische Moderne - Rückblick auf eine umstrittene Epochenschwelle“. In: Jahrbuch 4. Bayerische Akademie der schönen Künste. Schafflach 1990.

Kafitz, Dieter: Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne. In: Floeck, Wilfried (Hrsg.): Tendenzen des Gegenwartstheaters. Tübingen 1988. S. 157-176.

Kaiser, Gerhard: Benjamin. Adorno. Frankfurt a.M. 1974.

Kaiser, Gerhard R.: Proust, Musil, Joyce. Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats. Frankfurt a.M. 1972.

Kammler, Clemens: Historische Diskursanalyse (Michel Foucault). In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen 1997.

Kaufmann, Ulrich: Dichter in »stehender Zeit«. Studien zur Georg-Büchner-Rezeption in der DDR. Jena 1992.

Kaulen, Heinrich: Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins. Tübingen 1987.

Kesting, Marianne: Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturumwandlung der Künste. München 1970. S. 261-268.

Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1962.

Kögler, Hans Herbert: Michel Foucault. Stuttgart, Weimar 1994.

Köhler, Michael: 'Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Überblick. In: Amerikastudien 22. H. 1. Stuttgart 1977. S. 8-18.

Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart 1997.

Kristeva, Julia: Wort, Dialog und Roman bei Bachtin (1967). In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven, Bd. III. Frankfurt a.M. 1972. S. 345-375.

Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Ders.: Dialogizität. München 1982. S. 51-62.

Ders.: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a.M. 1978.

Ders.: Intertextualität als Sinnkonstitution. Andrej Belyjs 'Petersburg' und die 'fremden' Texte. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 15 (1980). S. 66-107.

Ders.: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle / Rainer Warning (Hrsg.): Das Gespräch. München 1984. S. 133-138.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M. 1999.

Leisewitz, Johann Anton: Julius von Tarent und die dramatischen Fragmente. Hamburg. 1969 (Nachdruck der Ausgabe: Stuttgart 1889); im Anhang: „Nachricht von Lessing's Tode“ (Brief an Lichtenberg vom 25. 2. 1781). S. 115-119.

Lieske, Tanya: Erst Scheitern. Das Orph-Theater spielt Brechts „Fatzler“-Fragment. In: Der Tagesspiegel. 1992/1.12. S. 17.

Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: Ders., Friedrich Engels: Werke. Berlin 1960.

Mayer, Hans: Georg Büchners „Woyzeck“. Vollständiger Text und Paralipomena. Frankfurt a.M. 1962.

Meckel, Christoph: Über das Fragmentarische. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. Abhandlung der Klasse der Literatur Nr. 4. Wiesbaden 1978.

Meier, Albert: Georg Büchner: „Woyzeck“. München 1980.

Menke, Bettine: Dekonstruktion - Lektüre: Derrida literaturtheoretisch. In: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): Neue Literaturtheorie. Eine Einführung. Opladen 1997. S. 242-273.

Neumann, Peter Horst: Rilkes Archaischer Torso Apollos in der Geschichte des modernen Fragmentarismus. In: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984. S. 257-274.

Ders.: Das Eigene und das Fremde. Über die Wünschbarkeit einer Theorie des Zitierens. In: Akzente. 1980. S. 212-305.

Niethammer, Lutz: Posthistorie. Ist die Geschichte zu Ende? Hamburg 1989.

Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München 1991.

Ders.: Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1. 1991. S. 189-205.

Ders.: Rückblicke auf das fragmentarische Universum der modernen Poesie. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 39/1992. S. 144-187.

Paul, Gregor: Die Aktualität der klassischen chinesischen Philosophie: Rationalitätskonzepte im frühen Konfuzianismus, im Neo-Mohismus und im Legalismus. München 1987.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1988.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen 1997.

Raddatz, Fritz J.: Vom Riesen, der heute Großbank heißt, und einem Kolportagestück, »Fidelio« geheißen. *Der pessimistische Optimist Ernst Bloch*. In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979. S. 177-189.

Renner, Rolf Günter: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988.

Ricklefs, Ulfert (Hrsg.): Literatur. Bd. 2. (Das Fischer Lexikon). Frankfurt a.M. 1996.

Roetz, Heiner: Konfuzius. München 1998.

Ders.: Die chinesische Ethik der Achsenzeit: eine Rekonstruktion unter dem Aspekt des Durchbruchs zu postkonventionellem Denken. Frankfurt a.M. 1992.

Rüsen, Jörn: Westliches Geschichtsdenken: eine interkulturelle Debatte. Göttingen 1999.

- Ders.: Die Vielfalt der Kulturen. Frankfurt a.M. 1998.
- Ders: Geschichtsbewußtsein im interkulturellen Vergleich: zwei empirische Pilotstudien. Pfaffenweiler 1994.
- Schanze, Helmut: Das romantische Fragment zwischen Chamfort und Nietzsche. Über einige historische Widersprüche im Fragmentbegriff bei Friedrich Schlegel und Novalis. In: Arlette Camion / Wolfgang Drost / Gerald Leroy / Volker Roloff (Hrsg.): Über das Fragment. Bd. IV der Kolloquien der Universitäten Orléans und Siegen. Heidelberg 1999. S. 30-37.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner. München, Paderborn, Wien, Zürich 1958ff. Bd. I; Bd. II; Bd. XIX.
- Seibel, Wolfgang: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama. Würzburg 1988.
- Simon, Hans-Ulrich: Zitat. In: Klaus Kanzog / Achim Masser (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin 1984.
- Spree, Axel: Kritik der Interpretation. Analytische Untersuchungen zu interpretationskritischen Literaturtheorien. Paderborn, München, Wien, Zürich 1995.
- Steiner, George: Das totale Fragment. In: Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a.M. 1984. S. 18-29.
- Steinweg, Reiner: Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt a.M. 1976.
- Stocker, Peter: Theorie der intertextuellen Lektüre. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998.
- Tepe, Peter: Postmoderne, Poststrukturalismus. Wien 1992.
- Tiedemann, Rolf: Historischer Materialismus oder politischer Messianismus? In: Peter Bluthaup (Hrsg.): Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“. Frankfurt a.M. 1975.
- Tolic, Dubravka Oraic: Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie. Wien 1995.

Toro, Alfonso de: Die Wege des zeitgenössischen Theaters - Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters? In: Forum Modernes Theater Bd. 10. Tübingen 1995. S. 135-183.

Ueding, Gert: Fragment und Utopie. Zur Theorie des literarischen Bruchstücks. In: Der Monat 7. 1968. S. 64-72.

Ders.: Das Fragment als literarischen Form der Utopie. In: Etudes Germaniques 41, H.3. 1986. S. 351-362.

Veyne, Paul: Foucault. Die Revolutionierung der Geschichte. Frankfurt a.M. 1992.

Wassermann, Jakob: Kolportage und Entfabelung. In: Neue Schweizer Rundschau. Wissen und leben. Bd. 29. 1926. S. 362-367.

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Berlin 1993.

Wenk, Dieter: Postmodernes Konversationstheater: Wolfgang Bauer. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995.

Wilson, Robert: „Die Balance zwischen den Wachträumen der Zuschauer und meinen eigenen Bildern finden.“ Zweites Gespräch: Über Robert Wilsons Theater. In: Theater heute (Jahrbuch). Nr. 13/1981. S. 77-82.

Zima, Peter V.: Literarische Ästhetik. Moderne und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen 1995.

Ders.: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen, Basel, Franke 1994.

Zinn, Ernst: Fragment über Fragmente. In: Schmoll, J.A. gen. Eisenwerth (Hrsg.): Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium. Bern, München 1959. S. 161-169.

Zons, Raimar Stefan: Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geist der Autorschaft. In: Willi Oelmüller: Das Kunstwerk. Paderborn, München, Wien, Zürich 1983. S. 104-127.