



Till Nitschmann/Florian Vaßen (Hg.)

Heiner Müllers
KüstenLANDSCHAFTEN

Grenzen – Tod – Störung

[transcript] Theater

Till Nitschmann/Florian Vaßen (Hg.)
Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN

Till Nitschmann (Dr. phil.) ist Akademischer Rat a. Z. am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Er studierte Germanistik und Politische Wissenschaft in Hannover und promovierte dort zum »Theater der Verehrten«. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Drama und Theater, Körperdiskurse, Gendertheorie, Literatur und Gewalt, Literatur und bildende Kunst sowie Tyrannenfiguren.

Florian Vaßen (Prof. i. R. Dr.) war Professor für neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover sowie Leiter der dortigen Arbeitsstelle »Theater – Theaterpädagogik«. Er ist Mitbegründer des ersten grundständigen Studiengangs Theater/Darstellendes Spiel in Deutschland und Mitglied im Kuratorium der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur des Vormärz, Drama und Theater, Theaterpädagogik in Theorie und Praxis, Bertolt Brecht sowie Heiner Müller.

Till Nitschmann/Florian Vaßen (Hg.)

Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN

Grenzen – Tod – Störung

[transcript]

Die Veröffentlichung wurde unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Leibniz Universität Hannover und außerdem durch die Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Till Nitschmann/Florian Vaßen (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagcredit: Till Nitschmann

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5563-6

PDF-ISBN 978-3-8394-5563-0

<https://doi.org/10.14361/9783839455630>

Buchreihen-ISSN: 2700-3922

Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Grußwort der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft	9
Siglenverzeichnis	11
Einleitung: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN	
Grenzen – Tod – Störung	
<i>Till Nitschmann/Florian Vaßen</i>	13
 1 Theater-Landschaft – theoretische Überlegungen	
 Arbeit am Gelände (des Theaters)	
Heiner Müller als politischer Dramaturg	
<i>Nikolaus Müller-Schöll</i>	57
 Heiner Müllers TextLandschaften	
Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung	
<i>Günther Heeg</i>	85
 Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration	
<i>Frank Raddatz</i>	101
 Das Reale in der Schreib- und Theaterpraxis Heiner Müllers	
<i>Zbigniew Feliszewski</i>	121
 Intermedium 1	
 Theater- und Text-Landschaft bei Heiner Müller	
Ein Gespräch	
<i>B. K. Tragelehn/Thomas Irmer</i>	137

2 Grenzen – Küsten – Landschaften

»DIE GLÜCKLOSE LANDUNG«

Mythos und Gegenwart – Kolonialismus und Gender – Flucht und Theater
Florian Vaßen 151

Auflösen, sedimentieren, kollektivieren

Landschaftsprozesse bei Heiner Müller
Sophie König 177

Grenzgebiet, Minenfeld, Niemandsland

Landnahmen und Grenzziehungen in Heiner Müllers Deutschländern
Falk Strehlow 195

»Ich haßte jeden Baum und jeden Strauch«

Landschaften und Grenzverletzungen bei Heiner Müller
Hans Kruschwitz 217

»Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft«

Der Einfluss von Heiner Müllers amerikanischen Natur- und Landschaftserfahrungen auf seine Texte
Janine Ludwig 233

Intermedium 2

Heiner Müllers ›norwegische‹ Küstenlandschaft

Müllers Besuch in Bergen 1974, Baktruppens Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* 1989 und ein bisher nicht ins Deutsche übersetztes norwegisches Interview mit Müller
Knut Ove Arntzen 253

3 Landschaften jenseits des Todes – Intertextuelle Landschaften

»Dialog mit den Toten«

Heiner Müllers *Philoktet*
Marten Weise 269

Das »unentdeckte Land«

Grenzgänge(r) des Todes in Heiner Müllers Textlandschaften
Till Nitschmann 289

Poetologisches Modell und geschichtsphilosophisches Denkbild

Zur Funktion der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller
Johannes Christof 311

Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die »Inseln der Unordnung«

Noah Willumsen 323

»Die weißen den Toten«

Natur- und Landschaftsbilder bei Heiner Müller
Kristin Schulz 345

Intermedium 3

»Im Rücken die Ruinen von Europa«

Roundtable-Gespräch mit *Alexander Eisenach, Joachim Fiebach, Jürgen Kuttner,
Frank Raddatz und Lars-Ole Walburg* unter der Leitung von *Thomas Irmer* 367

4 Landschaften der Störung

Landschaften nach Kriegen

Umsiedler und ›Umsiedlerin‹
Marianne Streisand 387

Ein Dialog mit einigen Toten

Heiner Müller, Friedrich Wolf und die Selektion der Tradition
Michael Wood 403

Goya in Worten

Oder: Nicht die Fliehenden schaffen die Probleme, aber sie zeigen sie auf
Achim Engelberg 421

Störfeuer: Geräusch, Klang & Musik

Komponieren mit und zu Heiner Müller
Joachim Lucchesi 439

Praxis

NEKROPHILIE IST LIEBE ZUR ZUKUNFT

Protokoll einer Lecture Performance

Florian Thamer/Tina Turnheim 451

Nice to meet you, Heiner!

Zur theaterpraktischen Auseinandersetzung mit *Herakles 2*

oder die Hydra im Studiengang ›Darstellendes Spiel‹

Ole Hruschka 475

Autor*innen und Gesprächsteilnehmer*innen 489

Personenregister 499

Titelregister 507

Grußwort der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft

Die Internationale Heiner Müller Gesellschaft e. V. (IHMG) verfolgt laut ihrer Satzung »die Auseinandersetzung mit dem Werk Heiner Müllers, seinen Stücken, seinen Schriften, seiner Theaterarbeit und seinen Denkansätzen in ihrer Wirkung auf das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben in Deutschland.« Praktisch umgesetzt bedeutet das unter anderem, sowohl künstlerische interdisziplinäre Projekte als auch internationale wissenschaftliche Kolloquien oder Tagungen anzuregen und zu unterstützen.

Das mehrtägige Symposium *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung*, das im März 2019 an der Leibniz Universität Hannover von Prof. i. R. Dr. Florian Vaßen und Dr. Till Nitschmann veranstaltet wurde, ist eine der wichtigsten Tagungen, die in letzter Zeit in Kooperation mit der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft stattfand. Die IHMG selbst hat mehrere wissenschaftliche Konferenzen organisiert oder als Kooperationspartner unterstützt. Schon in den regelmäßigen Reihen *Müllermontag* (2012-2016 im Literaturforum im Brecht-Haus Berlin) und *Müllersalon* (seit 2017 am Deutschen Theater Berlin) wurden häufig entweder in Vergessenheit geratene historische Besonderheiten, Ereignisse und Themen oder noch weitgehend unerforschte, neu gedachte Zusammenhänge und Entdeckungen präsentiert – im Format einmaliger Abendveranstaltungen.

Die Tagung *KüstenLANDSCHAFTEN* hat nun mit ihrer Themensetzung diesen Anspruch in besonderer Weise eingelöst. Es war frappierend festzustellen, wie vielfach und vielfältig präsent das bisher in der Sekundärliteratur eher wenig besprochene Thema »Landschaft« in Heiner Müllers Werk tatsächlich ist: von der konkreten Darstellung der Land(wirt)schaft eines mecklenburgischen Dorfes im Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* über den literarischen Topos »Krieg der Landschaften« in *Der Auftrag*, die postzivilisatorische *Landschaft mit Argonauten* oder die schönen Landschaften »[i]n der Zeit des Verrats« bis hin zum abstrakteren Konzept einer »Arbeit am Gelände (des Theaters)«/»Theaterlandschaft«/»Textlandschaft«. Dennoch existiert bisher keine Monographie zu diesem für Müller so zentralen Thema, sondern lediglich wenige Aufsätze. Es ist daher berechtigt, von einem Forschungsdesiderat zu sprechen. Durch die Hinzufügung

der Begriffe »Küste«, »Grenze« und »Selektion« wurde dieser ohnehin beträchtliche Rahmen noch erweitert und nahezu produktiv gesprengt. Der vorliegende Sammelband zeigt, welche vielfältigen Zugänge zu Müllers Werk, wie viele zeitgenössische Bezüge die so präsentierte Fragestellung eröffnet und wie viel – um mit Müller zu sprechen – es in diesem Gelände noch zu graben gibt.

Die Internationale Heiner Müller Gesellschaft ist den Veranstaltern zu großem Dank für das Symposium und diesen Tagungsband verpflichtet.

Janine Ludwig
Vorsitzende, im Namen des Vorstands der IHMG

Siglenverzeichnis

Heiner Müllers Texte werden in der Regel nach der von Frank Hörnigk im Suhrkamp-Verlag herausgegebenen Werkausgabe mit der Sigle ›W‹ und der Bandzahl zitiert:

Heiner Müller: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998-2008.

W 1 Die Gedichte

W 2 Die Prosa

W 3 Die Stücke 1

W 4 Die Stücke 2

W 5 Die Stücke 3

W 6 Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk

W 7 Die Stücke 5. Die Übersetzungen

W 8 Schriften

W 9 Eine Autobiographie. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen

W 10 Gespräche 1, 1965-1987

W 11 Gespräche 2, 1987-1991

W 12 Gespräche 3, 1991-1995

W 13 Registerband

Müllers Gedichte werden jedoch zumeist nicht nach Band 1 der Werke zitiert, sondern nach der neueren Ausgabe im Suhrkamp-Verlag: Heiner Müller: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014; dabei wird die Sigle ›WG‹ verwendet.

Vereinzelt wird auch bewusst nach der Rotbuch-Ausgabe zitiert: Heiner Müller: Werke. Berlin: Rotbuch 1974-1989.

Einleitung: Heiner Müllers KüstenLANDSCHAFTEN

Grenzen – Tod – Störung

Till Nitschmann/Florian Vaßen

I

Heiner Müller fehlt in der Theater-, Medien- und Kultur-Landschaft mit seinem Humor und seiner Ironie, seiner Bosheit und Provokation, seiner Bescheidenheit und Gelassenheit, wie zuletzt nochmals in seinem Anekdotenband¹ nachzulesen war. Seine Texte hingegen, mit ihrem anderen Politikverständnis, ihrem Geschichtsbewusstsein, ihrer Erinnerungskultur, ihrem ›Dialog mit den Toten‹ und ihrer ästhetischen Konstellation der »Störung«² sind präsent und aktuell. Müllers Texte ›stören‹ sicherlich auch im herkömmlichen Sinne mit ihren Themen, Fragestellungen und inhaltlichen Herausforderungen, mehr noch aber durch ihre »*Ästhetik der Störung*«³ ihre Poetik, ihre Phantasie und Imagination, d. h. durch die ›Unterbrechung‹ der Politik,⁴ die Negation des Konformismus, des Opportunismus und der Zweckrationalität. Der Begriff Störung (engl. *noise*, auch mit der Bedeutung ›Rauschen‹) kommt aus der Kommunikations-, der Sprechakt-

1 Vgl. Heiner Müller: Anekdoten. Gesammelt u. hg. v. Thomas Irmer. Berlin: Theater der Zeit 2018.

2 Heiner Müller: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 354-370, hier S. 370; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit der Band- und Seitenzahl verwendet.

3 Teresa Kovac spricht von einer »*Ästhetik der Störung*«, besonders in Verbindung mit Elfriede Jelinek; Teresa Kovac: Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdrasmas. Bielefeld: transcript 2016, S. 31 u. 42. Hervorhebung im Original. Zu dem Begriff der Störung siehe auch Lars Koch/Tobias Nanz: Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 137 (2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 94-115; Hans-Thies Lehmanns verwendet den Begriff »Poetik der Störung«; Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2005, S. 264.

4 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? In: ders.: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12), S. 11-21.

und der Systemtheorie und bedeutet nicht nur Normabweichung, sondern er ist auch Teil der Sinnproduktion. Charakteristische Merkmale der Störung sind Polyvalenz und Ambiguität, Anomalie und Wucherungen, Expansion und Vielheit, Kreuzungen und Schnittpunkte, Ausnahme und Abweichung;⁵ Bezüge gibt es u. a. zu Trickster-, Narren- und Clown-Figurationen. Grundlage der ›Ästhetik der Störung‹ ist die intendierte und inszenierte Unterbrechung, die zu einer Störung der Wahrnehmungsmuster, der konventionellen Erwartungshaltungen und der gewohnten Verhaltensweisen führt. Gerade auch Formexperimente haben »das Potential zur Sichtbarmachung und Problematisierung« von verdeckten Machtstrukturen und sind demzufolge in hohem Maße politisch.⁶ Kategorien der Störung als ästhetischem Prinzip, »um die Wirklichkeit unmöglich zu machen«,⁷ sind Fragmentierung, Umkehrung und Antihierarchie, Ambivalenz, Dialogizität und Polyphonie sowie Selbstreflexivität und Intertextualität.

»Theater ist Krise«, formuliert Heiner Müller prononciert und betont: »Nichts ist so tödlich, wie ein Theater, das wunderbar funktioniert. [...] Es kann nur als Krise und in der Krise funktionieren, sonst hat es überhaupt keinen Bezug zur Gesellschaft außerhalb des Theaters.«⁸ Müller knüpft dabei an Bertolt Brecht an, der in Bezug sowohl auf die Gesellschaft als auch auf das Theater fordert: »Der Dialektiker arbeitet bei allen Erscheinungen und Prozessen das Widerspruchsvolle heraus, er denkt kritisch, d. h. er bringt in seinem Denken die Erscheinungen in ihre Krise, um sie fassen zu können.«⁹ Brecht und Müller versuchen, die Theater-
texte vor dem ›Eintheatern‹ durch die Theater, wie Brecht es nennt,¹⁰ zu bewahren. »Ich glaube grundsätzlich«, so denkt Müller Brecht weiter, »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 und interessant. [...] Es gibt genug Stücke, die das Theater, so wie es ist, bedienen, das braucht man

5 Vgl. Kovac: Drama als Störung, S. 31-57.

6 Kovac: Drama als Störung, S. 73.

7 Heiner Müller: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Dezember 1981. In: ders.: W 8, S. 247f., hier S. 248.

8 Heiner Müller: Theater ist Krise. In: ders.: W 12, S. 792-811, hier S. 810f.

9 Bertolt Brecht: [»Katzgraben«-Notate 1953]. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 25. Schriften 5. Theatermodelle. »Katzgraben«-Notate 1953. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 399-490, hier S. 416.

10 Vgl. Bertolt Brecht: Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 24. Schriften 4. Schriften zu Stücken. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 57-68, hier S. 58.

nicht neu zu machen, das wäre parasitär.«¹¹ Es geht demnach um eine Ästhetik der Krise, respektive der Störung.

Theater ist aber nicht nur Krise, es ist zugleich auch »Schauplatz des Fremden«. ¹² Fremdheit bezeichnet immer eine Relation, denn sie ist nur in Bezug zur Eigenheit zu verstehen. Das Eigene und das Fremde sind demnach untrennbar miteinander verbunden, sie bedingen sich wechselseitig. Wichtig ist dabei die Haltung der Akzeptanz der Fremdheit des Fremden, sowohl seine Ablehnung als auch seine Vereinnahmung würden Lernprozesse und Veränderungen verhindern. Auf Grund der Etablierung von Räumen *sozialer Phantasie*, kann das Theater erstarrte Zustände in Bewegung bringen, es entsteht Ungewöhnliches und auch Verstörendes. Die Überschreitung von Liminalität,¹³ das Dazwischen und die Haltung der Störung ermöglichen Transformationen.

Grenzen, wie sie uns überall und immer häufiger im räumlichen und zeitlichen Kontext begegnen, sind nicht naturgegeben, sie werden ›gemacht‹, sind folglich änderbar und können *gestört* werden. Die freiwillige Aufhebung der Grenzen ist eine Möglichkeit, ihre Überwindung und Zerstörung eine andere. Flucht über Grenzen hinweg basiert nicht nur auf Verzweiflung, Schwäche und Hoffnungslosigkeit, sie steht auch für politisches Handeln, Selbstbefreiung und Widerstand gegen Armut, Verfolgung, Unterdrückung oder Versklavung. Immer schon und gerade heute wieder ist aber der Tod der ›Herr‹ der Grenze, er bringt Schrecken, Zerstörung und Leid. Zugleich aber entsteht so ein ›Dialog mit den Toten‹, Erinnerung wird möglich, so dass das Unabgeholte aufgehoben und dem Vergessen entrisen werden kann. Wir sprechen deshalb im Untertitel des Sammelbandes von *Grenzen – Tod – Störung*.

In Kooperation mit dem Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover, dem Schauspiel Hannover und der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft veranstalteten wir vom 21. bis 24. März 2019 ein Symposium zu Heiner Müllers 90. Geburtstag unter dem Titel *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung*. Dabei wurde eine enge Zusammenarbeit von Universität und Theater, von Wissenschaft und Kunst hergestellt, sichtbar besonders in den drei Intermedien dieses Sammelbandes: Mit B. K. TRAGELEHN, einem der wichtigsten Weggefährten von Heiner Müller, sprach THOMAS IRMER über

11 Heiner Müller: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. In: ders.: W 10, S. 52-73, hier S. 57.

12 Bernhard Waldenfels: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 241; vgl. auch Florian Vaßen: Das Fremde im Theater. Vorläufige Überlegungen zu einer responsiven Theaterpädagogik. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen 32 (2017), H. 71. Theaterpädagogik gebrauchen, vermitteln, behaupten..., S. 8f.

13 Vgl. auch den Begriff der Schwelle in Bernhard Waldenfels: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

»Theater- und Text-Landschaft bei Heiner Müller« (siehe S. 137-147); das Schauspiel Hannover ermöglichte eine Wiederaufführung von Müllers *Der Auftrag* in der international beachteten Inszenierung von JÜRGEN KUTTNER und TOM KÜHNEL sowie die Premiere von ALEXANDER EISENACHS *Räuber – Ratten – Schlacht. Eine deutsche Tragödie: Friedrich Schiller, Gerhart Hauptmann, Heiner Müller* mit dem anschließenden Roundtable-Gespräch »Im Rücken die Ruinen von Europa« (siehe S. 367-384); schließlich wird in einem weiteren Intermedium ein bisher in deutscher Sprache nicht veröffentlichtes Interview von Heiner Müller von 1986 mit einem kontextualisierenden Kommentar von KNUT OVE ARNTZEN abgedruckt (siehe S. 253-266); es trägt den Titel *Drama er en maskin som skriver seg selv* [*Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt*].

Zu diesen Präsentationen im Kontext des Theaters stand nicht nur der wissenschaftliche Diskurs in einem fruchtbaren Spannungsverhältnis, auch eine Produktion aus dem Bereich der freien Theaterszene und eine Präsentation aus dem Studiengang Theater/Darstellendes Spiel der Leibniz Universität Hannover öffneten den Blick auf die enge Verbindung von Kunst und Wissenschaft: FLORIAN THAMERS und TINA TURNHEIMS *Lecture Performance »NEKROPHILIE IST LIEBE ZUR ZUKUNFT«* (siehe S. 451-473) und OLE HRUSCHKAS Text »Nice to meet you, Heiner!«, eine szenische Arbeit mit Müllers Text *Herakles 2 oder die Hydra* (siehe S. 475-488).

II

1 Landschaft, Küste und Grenze in Heiner Müllers Texten

Natur-, Industrie- und letztlich Katastrophen-Landschaften spielen in Müllers Texten eine große Rolle, was auch daran zu sehen ist, dass im Müller-Handbuch der übergreifende Aspekt ›Landschaft, Natur‹, bearbeitet von Carl Weber,¹⁴ zu finden ist. Der Begriff der Landschaft in der heutigen Bedeutung¹⁵ ist in enger Verbindung mit der Herausbildung des Individuums zu sehen, denn Landschaft

14 Vgl. Carl Weber: *Landschaft, Natur*. In: Heiner Müller Handbuch. *Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 108-113.

15 Zur Wort- und Begriffsgeschichte von ›Landschaft‹ siehe schon vor mehr als 40 Jahren u. a. Rainer Piepmeier und Joachim Ritter (vgl. Fußnote 18). Rainer Piepmeier: *Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹*. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: *Westfälische Forschungen. Mitteilungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung des Landesverbandes Westfalen-Lippe*. Bd. 30. Hg. v. Peter Schöller/Alfred Hartlieb von Wallthor. Münster: Aschendorff 1980, S. 8-46; zum Landschaftsbegriff siehe die ausführliche Diskussion in Abschnitt II.3 der vorliegenden Einleitung.

»als ästhetisch betrachtete Natur«¹⁶ und separiert »vom Bereich der Arbeit und Praxis«¹⁷ konstituiert sich mit Hilfe eines betrachtenden Subjekts. Landschaft ist in Bezug auf Heiner Müller »Natur, die im Augenblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist«,¹⁸ wie eine bekannte Definition lautet. Müllers Textlandschaften verändern sich jedoch, indem sie in zwei Richtungen entgrenzt werden: in extrem subjektiver Weise als surreale Traumlandschaft und objektivierend durch die Dekonstruktion und Destruktion des betrachtenden Individuums.

Katastrophische und apokalyptische Landschaftskonstruktionen treten dabei nach und nach an die Stelle harmonischer oder von der menschlichen Produktion bestimmter Landschaftsbilder, und sowohl der agierende Mensch als auch das Betrachter*innen-Ich lösen sich zunehmend auf.¹⁹ Heiner Müllers Naturauffassung verändert sich im Laufe der Jahre, seine Landschaftsbilder entwickeln sich dabei keineswegs kontinuierlich, vielmehr dominieren Brüche und radikale Veränderungen auf seinem Weg von der Naturbeherrschung des Menschen in den 1950er und 1960er Jahren bis zu dem späteren »Krieg der Landschaften«,²⁰ d. h. zu einer Landschaft, »DIE KEINE ANDERE ARBEIT HAT ALS AUF / DAS VERSCHWINDEN DES MENSCHEN / ZU WARTEN«.²¹

16 Piepmeier: Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹, S. 12.

17 Piepmeier: Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹, S. 14.

18 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. 2. Aufl. Münster: Aschendorff 1978, S. 18.

19 Hans Robert Jauß spricht von der »Dezentrierung des menschlichen Subjekts«. Hans Robert Jauß: Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 119-156, hier S. 145.

20 Heiner Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 40.

21 Heiner Müller: ... Und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 161; vgl. auch Heiner Müller: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: W 8, S. 334-337, hier S. 336. Das Verhältnis von Landschaft und kapitalistischer Industrialisierung beschreibt Müller sehr eindrucksvoll nach einem Besuch in den USA: »Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt ist. Die Grenze ist die Landschaft.« Heiner Müller: Kunst ist die Krankheit mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: W 10, S. 145-152, hier S. 150.

In seiner Beschäftigung mit Landschaft, Natur und Raum²² hat sich Müller zunächst vor allem an der Arbeit des Menschen, an Technik und Industrie orientiert, so etwa 1958 in dem frühen Gedicht *Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe«* (1958).²³ Die Auseinandersetzung mit der technologischen Entwicklung und dem industriellen Fortschritt, »die neue schönere Landschaft«,²⁴ dargestellt in der Opposition von »Ochsen« und »Traktor«, »Reisig« und Kraftwerke[n],²⁵ findet sich auch in Theatertexten wie *Die Korrektur* (1957/1958) und *Der Lohndrucker* (1956/57), *Traktor* (1955/61/74), *Der Bau* (1963/64) und *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1956/61/64) sowie in *Herakles 5* (1964/66). Allerdings lösen sich die gesellschaftlichen Widersprüche in Müllers Theatertexten nicht auf, sie verschärfen sich sogar zum Teil; die neue Arbeit im Sozialismus impliziert dabei sowohl die Erinnerung an die historischen Formationen des Kapitalismus und Faschismus als auch den Verlust von Körperlichkeit und Genuss. Die Katastrophen des Lohndruckers, des amputierten Traktoristen, der Neubauer*innen sind noch gesellschaftlich situierbar, aber Müller beginnt zunehmend zu einem Kartographen²⁶ von Katastrophen-Landschaften zu werden.

So erhält Landschaft und Natur, etwa Gras, das die Fabrik überwächst und das ausgerissen werden muss in *Zement* (1972) oder in *Mauser* (1970), und der Wald als Teil der Kampflinie zwischen der Deutschen Wehrmacht und der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg in *Wolokolamsker Chaussee I und II* (1984 u. 1985/86) eine politische Dimension. In *Herakles 2 oder die Hydra* (1972/74) erweist sich die Landschaft als das mythologische Tier und damit als Phantasie und Phantasmagorie von und neue Realität für Herakles selbst; in *Der Auftrag* (1979) steht sie einerseits für ein Trauma des weißen Mannes im Fahrstuhl und andererseits für eine widerständige Imagination des Schwarzen Sasportas. *Leben Gundlings Friedrich von*

22 Der Aspekt Raum hat für Müller allgemein im Rahmen des *spatial turns*, aber auch speziell in Bezug auf den Bühnenraum und Müllers enges Verhältnis zum Theater eine grundlegende Bedeutung; siehe ausführlicher Abschnitt II.3; vgl. auch Florian Vaßen: »Ich bin ein Landvermesser«. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder im Zusammenspiel von *spatial turn* und Kartographie. In: SozialRaumInszenierung. Hg. v. Nadine Giese/Gerd Koch/Silvia Mazzini. Berlin/Milow/Strasburg: Schibri 2012 (= Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik 11), S. 239-254.

23 Heiner Müller: *Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe«*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 129.

24 Müller: *Gedanken über die Schönheit der Landschaft*, S. 129.

25 Müller: *Gedanken über die Schönheit der Landschaft*, S. 129.

26 Michel Foucault wird von Gilles Deleuze ebenfalls als »Kartograph« und sein Denken als »Kartographie« bezeichnet; siehe Gilles Deleuze: *Kein Schriftsteller. Ein neuer Kartograph*. Aus d. Franz. v. Ulrich Rauff. In: ders./Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Berlin: Merve: 1977 (= Internationale Marxistische Diskussion 68), S. 101-136, hier S. 101 u. 128.

Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei (1976) sowie *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1984) konzentrieren sich auf die schon erwähnte Katastrophen-Landschaft, die in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) durch Medeas Widerstand eine utopische Dimension erhält. Müllers Text *Bildbeschreibung* (1984), an dessen Anfang eine spezifische »Landschaft«²⁷ beschrieben wird, konstituiert sich aus einer Natur-, Theater- und Todeslandschaft, aus einer geschichtsträchtigen Landschaft der Erinnerung und des Eingedenkens bei gleichzeitiger Auflösung des betrachtenden Subjekts.

Die Theatertexte Müllers beinhalten demnach viele Landschaftsbilder unterschiedlichster Art, und so überrascht es nicht, dass Müller auf die Frage von Alexander Kluge, ob er sich eher als »Prophet« oder als »Land- und Zeitvermesser« sehe, antwortet: »aus Eitelkeit« wäre er gern »ein Prophet«, »das wäre aber ganz falsch.« Und er fügt hinzu: »Ich würde, wenn ich ehrlich bin, sagen: Ich bin ein Landvermesser.«²⁸ Landschaft ist aber gleichermaßen im ästhetischen Kontext von Bedeutung: Gertrude Steins Überlegungen zur Textlandschaft und ihre *Landscape Plays* werden von Müller aufgegriffen und konstituieren seinen Schreibprozess sowie die innere Ordnung seiner Texte: »Meine Texte sind eine autonome Landschaft«.²⁹

Die Küste als erster Teil des Determinativkompositums »KüstenLANDSCHAFTEN« bestimmt als Determinans das Determinatum näher, es ist eben nicht irgendeine Landschaft, z. B. eine niedersächsische Heidelandschaft oder die bereits angesprochene »Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau« (W 2, 112), wie es in *Bildbeschreibung* heißt. Vielmehr ist das Spezifikum dieser Landschaft die Küste. Das Bild bzw. die Metapher der Küste findet sich in vielen Müller-Texten, am auffälligsten bekanntermaßen zu Beginn von *Die Hamletmaschine* (1977). Der Text ist geprägt von Meeresbildern, er beginnt mit »Küste« und »Brandung« und endet in der »Tiefsee«.³⁰ Müllers geschichtsphilosophische und politische Küstenlandschaft figuriert die Szenerie des Textes: »Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.« (W 5, 545)³¹ Alle drei Nomen, Küste, Land-

27 Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 112.

28 Heiner Müller/Alexander Kluge: *Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll*. In: ders.: W 12, S. 433-443, hier S. 443.

29 Heiner Müller: *Waren Sie privilegiert, Heiner Müller?* In: ders.: W 11, S. 696-705, hier S. 698; siehe dazu den Beitrag »Poetologisches Modell und geschichtsphilosophisches Denkbild. Zur Funktion der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller« von Johannes Christof in diesem Band, S. 311-322.

30 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 545 u. 553. Kursivierung des Originals getilgt.

31 Zur Auseinandersetzung mit *Die Hamletmaschine* vgl. auch Till Nitschmann: *Theater der Vershernten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und*

schaft und Küstenlandschaft besitzen in der Gegenwart eine spezifische, besonders beunruhigende und bedrohliche Konnotation, in der sich Natur und Flucht, Ökologie und Migration, ergänzt um Kolonialismus und Rassismus verbinden.

In der Küstenlandschaft bricht das Fremde und Andere in besonderer Weise in das Eigene und Vertraute ein und bedroht angeblich – trotz Grenze und Selektion, Verbot und Tod, Abwehr und Ausgrenzung – das Eigene, macht aber letztlich vor allem das Fremde im Eigenen sichtbar. Migration und Klimawandel verändern die Landschaften, an den Küsten treten ihre Auswirkungen zuerst und am stärksten in Erscheinung: Der Meeresspiegel steigt, fliehende Menschen werden vor der Landung abgewiesen oder ertrinken bereits auf der Flucht.

Menschen führen Krieg gegen die Landschaft und gegen das Fremde. Peripherie und Zentrum bekämpfen einander, so wie das Andere und das Eigene miteinander im Konflikt stehen. Die Landschaft wird anthropomorphisch aufgeladen und ›reagiert‹, indem sie als ausgebeutete ›Mutter Natur‹ den Krieg gegen die Menschen wendet. Der schwarze ehemalige Sklave Sasportas betont in Müllers Theatertext *Der Auftrag*: »Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich.« (W 5, 40) In *Shakespeare eine Differenz* (1988) heißt es:

Inzwischen ist der Krieg der Landschaften, die am Verschwinden des Menschen arbeiten, der sie verwüstet hat, keine Metapher mehr. Finstere Zeiten, als ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen war. Die Zeiten sind heller geworden, der Schatten geht aus, ein Verbrechen das Schweigen über die Bäume. (W 8, 336f.)

Dieser »Krieg« scheint sich in der Klimakatastrophe und in der Corona-Pandemie mit ihrer Form des Grenzregimes, der nationalen Abschottung und der räumlichen Distanz im zwischenmenschlichen Bereich – bei gleichzeitig extremer Globalisierung, vor allem auch im Internet und Cyberspace –, zu konkretisieren, manifestiert sich aber auch in der Selbstzerstörung des Menschen und seiner Lebensbedingungen, wogegen auch Mauern und Grenzen keinen Schutz bieten.

Die globalen ›Ränder‹ bedrohen das ›Zentrum‹ – viele, vor allem rechte Populist*innen, sehen darin eine Gefahr, für Müller ist es eine gewaltförmige, aber produktive Möglichkeit für Veränderungen. Die Grenzen der ›Festung Europa‹ werden – vor allem von außen gesehen – immer stärker zur »Küste der Barbaren«,³² die in ›kannibalischer‹ Art und Weise Menschen ›frisst‹, wie Heiner Müller hellsichtig schon 1992 formulierte. Müllers Akzentuierung der »Küste der Barba-

frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Epistemata Literaturwissenschaft 817), S. 343-379.

32 Heiner Müller: Die Küste der Barbaren. In: ders.: W 8, S. 421-424.

ren«, einst aus Sicht der griechischen Antike das Ufer der fremden Gebiete als feindliche Kultur- und Sprach-Grenze, bezieht sich heute in Fiktion und Realität in radikaler Umkehrung auf Europa und seine Mittelmeerküste, oder – darüber hinaus allgemeiner – auf die politische Schengen-Grenze und die Grenze zwischen den USA und Mexiko, die gleichermaßen Gewalt und Tod verursachen. Zurzeit bewahrheitet sich, was Heiner Müller – der Kartograph von Katastrophen-Landschaften und -Zeiten – bereits vor fast 30 Jahren durch präzise Beobachtung der Gesellschaft und ihrer politischen Diskurse »vermessen« hat. Der am 25. September 1992 in der *Frankfurter Rundschau* veröffentlichte Text *Die Küste der Barbaren*, zeigt zudem die »Revolution« 1989« als »Deutsches Verhängnis«:

[D]as unterdrückte Gewaltpotential, keine Revolution/Emanzipation ohne Gewalt gegen die Unterdrücker, bricht sich Bahn im Angriff auf die Schwächeren: Asylanten und (arme) Ausländer, der Armen gegen die Ärmsten, keinem Immobilienhai, gleich welcher Nation, wird ein Haar gekrümmt. Die Reaktion auf den Wirtschaftskrieg gegen das Wohnrecht ist der Krieg gegen die Wohnungslosen. Eine Fahrt durch Mecklenburg: an jeder Tankstelle die Siegesbanner der Ölkonzerne, in jedem Dorf statt der gewohnten Schreibwahren Mc Paper & Co. Im Meer der Überfremdung ist Deutschsein die letzte Illusion von Identität, die letzte Insel. Aber was ist deutsch? [...] Die »Randalierer« von Rostock und anderen Orten sind die Sturmabteilung der Demokratie, die seit ihrer Erfindung im Athen der Sklaverei immer nur als Oligarchie real existiert hat, die radikalen Verteidiger der Festung Europa, gerade weil ihnen auf kurze oder lange Sicht nur der Dienstboteneingang offensteht. (W 8, 422f.)

Schon damals schreibt Müller – in gewisser Weise doch wie ein Prophet – vom »Wirtschaftskrieg gegen das Wohnrecht«, eines der größten sozialen Probleme in Deutschland und vom Siegeszug des Kapitals auch in den neuen Bundesländern. Er spricht damals schon vom »Deutschsein« – aber was ist deutsch, was heißt Heimat und »Leitkultur«? – und von der »Illusion von Identität« – der neuseeländische Christchurch-Attentäter spendete in der globalisierten Welt des Cyberspace sogar Bitcoins an die »Identitären«.³³ In einer provozierenden Formulierung, bezogen auf den Ursprung der Demokratie in der »Oligarchie« der antiken Polis, bezeichnet er die prekarierten »Randalierer« von Rostock« als »Sturmabteilung der Demokratie« und zugleich als »radikale[] Verteidiger der Festung Europa« – wir erleben

33 Vgl. Till Fährders: Terror in Christchurch. Ein symbolischer Betrag für die Identitären in Deutschland. In: FAZ.net (8.12.2020): <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/rechtsextremismus-in-neuseeland-jacinda-ardern-entschuldigt-sich-17091273.html> (Zugriff zuletzt am 10.12.2020).

tagtäglich die Diskussion um Geflüchtete, ihre Ausgrenzung und Abschiebung. Müllers Text endet mit den pointierten Sätzen, die aktueller nicht sein könnten:

Daß die hilflosen Asylgesetzdebatten der Politik nur, im Sinne der Karl-Kraus-Definition von Sozialdemokratie, um eine Hühneraugenoperation an einem Krebskranken kreisen, ist eine Binsenweisheit. ›Das Boot ist voll‹ oder wird es so oder so bald sein, und auf der Tagesordnung steht der Krieg um Schwimmwesten und Plätze in den Rettungsbooten, von denen niemand weiß, wo sie noch landen können, außer an kannibalischen Küsten. Mit der Frage, wie man diese Lage seinem Kind erklärt, ist jeder allein. Und vielleicht ist diese Einsamkeit eine Hoffnung. (W 8, 423f.)

Grenzen sind grundsätzlich nur real, solange sie für relevant gehalten und das heißt: akzeptiert werden. Ihre Historizität macht sie immer wieder veränderbar. Demzufolge sind sie nie essentialistisch, sondern immer konstruiert, ambivalent und letztlich auch durchlässig, also ein komplexes Phänomen, das sich im Rahmen gesellschaftlicher und politischer Praxis ständig neu verändern kann. Auch wenn sie als Außenrand einer ›Festung‹ Schutz geben (sollen), wie heute Europas Mittelmeergrenzen, bleiben sie ein paradoxer Raum, weil sie nicht nur nach außen abgrenzen, sondern auch nach innen einschließen. Selbst der legale Grenzübertritt hat eine disziplinierende Wirkung, er erfordert von allen Beteiligten Anpassung und Akzeptanz des Grenzregimes. Das entscheidende Distinktionsmittel dabei ist der Pass, den es in der heutigen Form überhaupt erst seit dem Ersten Weltkrieg gibt.³⁴ Die ›natürlichen‹ geographischen und geologischen Grenzen, wie Gebirge, Meere und Flüsse wurden in der Menschheitsgeschichte mehr und mehr durch fiktionale bzw. symbolische Grenzen ersetzt. Es sind unsichtbare Linien, also letztendlich kulturelle Erzählungen, die in ihrer Wirkungsmacht für Menschen eine größere Bedeutung haben als die empirisch-haptische Umwelt. Küstenlandschaften vereinen eine ›natürliche‹ Grenze mit einer oftmals politischen, was sie zu einem besonders konfliktreichen Raum werden lässt.

2 »Erinnerung an die Zukunft« und ›Ästhetik der Störung‹

In diesem Sammelband werden Müllers ›Grenztex-te‹ genauer untersucht, in denen er Unterbrechung und Störung in Form von Wucherung gegen Selektion, Überschreitungen gegen Grenzen, Expansion gegen Globalisierung und Erinne-

34 Siehe die Rankings bezüglich des ›wertvollsten Reisepasses der Welt‹, was zu einer Hierarchisierung der Weltbevölkerung führt. Vgl. Felix Eick: Der deutsche Pass ist einer der wertvollsten der Welt. In: WELT.de (2.7.2019) <https://www.welt.de/wirtschaft/article196259071/Der-deutsche-Pass-ist-einer-der-wertvollsten-der-Welt.html> (Zugriff zuletzt am 11.12.2020).

rungen gegen ewige Gegenwart setzt, sie verdienen als Grenzübertretungen besondere Aufmerksamkeit: »wenn die Chancen vertan sind, beginnt, was Entwurf neuer Welt war, anders neu: als Dialog mit den Toten.«³⁵ Für Müller ist »Literatur [...] auf jedenfall so etwas wie Gedächtnis – und zwar auch Erinnerung an die Zukunft« gegen »die totale Besetzung mit Gegenwart.« (W 11, 369) Und so schreibt er an gegen die Auslöschung von Gedächtnis, Erinnerung und Erfahrung, vor allem aber gegen die »Zerstörung der Sinnlichkeit«, jene »schlimmste Verstümmelung«.³⁶

Walter Benjamin, auf den sich Müller mit seinen geschichtsphilosophischen Überlegungen immer wieder bezieht, will entgegen dem Fortschrittsoptimismus von Arbeiterbewegung und Sozialismus – aber auch im Gegensatz zu Karl Marx – die Zeit still stellen,³⁷ um im »Eingedenken« als einem anderen Geschichtsbewusstsein die leerlaufende Zeit, die Kontinuität als eigentliche Erstarrung aufzusprengen und die Katastrophe des stetigen Fortschritts zu verhindern, die sich aus der verkürzten Gleichsetzung von fortschreitender Naturbeherrschung und Verbesserung der gesellschaftlichen Verhältnisse ergibt.³⁸ Benjamin wie Müller wollen die destruktiven Energien verstärken, den »Pessimismus organisieren«, d. h. »die moralische Metapher aus der Politik herausbefördern«, wie Benjamin mit Bezug auf die Surrealisten schreibt.³⁹ Da »der ›Ausnahmestand‹, in dem wir leben, die Regel ist«, ist »die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmestands«⁴⁰ notwendig. »Daß es ›so weitergeht‹, ist die Katastrophe.«⁴¹ Der Gefährdung der Erinnerung durch die Gegenwart, durch die ›Verwaltung‹ der Sieger, begründet in den ›Verdrängungsneigungen‹, wie Sigmund Freud es nennt, als Resultat der gesell-

35 Heiner Müller: Glücksgott. In: ders.: W 3, S. 163-180, hier, S. 165.

36 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 604f.

37 »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.« Walter Benjamin: Ms 1100. Anmerkungen zu »Über den Begriff der Geschichte«. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.3. Abhandlungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 797-1271 hier S. 1232.

38 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Abhandlungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.

39 Walter Benjamin: Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 295-310, hier S. 309.

40 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 697.

41 Walter Benjamin: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Abhandlungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 509-690, hier S. 683. Hervorhebung im Original.

schaftlichen Zwänge, kann nur in Form der Diskontinuität, als »Tigersprung«⁴², begegnet werden. In der Rettung der Vergangenheit, der Konzentration auf das uneingelöste Recht der Toten, deren Zukunft die Gegenwart der Lebenden ist, deren einst vergebliches Hoffen in diesen weiterlebt, liegt auch insofern die Chance der Gegenwart, als sich an den Versäumnissen der Vergangenheit das Glück der Gegenwart orientiert. Nicht das »Ideal der befreiten Enkel«, sondern das »Bild der geknechteten Vorfahren«⁴³ ist demnach Antrieb für Veränderung.

Die Gegenwart aber steht nicht mit einer beliebigen Vergangenheit in Verbindung, sondern mit einer bestimmten früheren Epoche. An die Stelle leerer Chronologie tritt der Zusammenschluss zeitlich nicht zusammengehöriger, aber kongruenter Geschichtssituationen. »In einer materialistischen Untersuchung wird«, so Benjamin, »das epische Moment unausweichlich im Zuge der Konstruktion gesprengt werden.«⁴⁴

Die Montage von aus der Kontinuität herausgelöster Bilder ersetzt auch für Müller den narrativen Verlauf: »Ich selbst kann keine Geschichten mehr lesen, kann auch keine Geschichten mehr erzählen und schreiben.«⁴⁵ Das bedeutet die Abwendung von der traditionellen Fabel, das Aufgreifen von neuen Handlungsmomenten, bevor die vorhergehenden zu einem Abschluss gekommen sind, das Einsetzen von Zeitraffer und Anachronismus, etwa in Form der Konstruktion von historischen Szenenpaaren wie z. B. in *Germania Tod in Berlin* (1956/71/77) – »Der Kessel von Stalingrad zitiert Etzels Saal.«⁴⁶

Heiner Müllers Texte als »synthetische Fragmente« und als »Erinnerung an die Zukunft« (W 11, 369) stehen für eine »Ästhetik der Störung«, sie unterbrechen die Kontinuität des Bekannten und Alltäglichen. Literatur und Theater dienen ihm dabei als »Sprengsatz«, der das »Kontinuum«⁴⁷ zerstört, als »die Lücke im Ablauf, das Andre in der Wiederkehr des Gleichen, das Stottern im sprachlosen Text, das Loch in der Ewigkeit, der vielleicht erlösende FEHLER« (W 2, 118, Hervorhebung im Original), sodass »die Wiederkehr des Gleichen als eines anderen«, eben als »Differenz« (W 10, 335) möglich wird.

42 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 701.

43 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 700.

44 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 1240f.

45 Müller: Notate zu Fatzer. Einige Überlegungen zu meiner Brecht-Bearbeitung. In: ders.: W 8, S. 200-203, hier S. 200.

46 Heiner Müller: Drei Punkte zu »Philoktet«. In: ders.: W 8, S. 158.

47 Heiner Müller: Was gebraucht wird: Mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. In: ders.: W 10, S. 318-345, hier S. 335.

3 Landschaftsbegriff, Raumbegriff und Raumwende (*spatial turn*, *topographical turn*)

Um sich dem Begriff ›KüstenLANDSCHAFTEN‹ in Bezug auf Heiner Müllers Texte theoretisch zu nähern, ist zunächst der Landschaftsbegriff, wie er u. a. in den *landscape studies* diskutiert wird, in den Fokus zu rücken, auch wenn dieser in Müllers Texten vor allem mit dem in der Literatur- und Kulturwissenschaft dominierenden Raumbegriff und dem *spatial* bzw. *topographical turn* in Beziehung zu setzen ist.

Karsten Berr und Winfried Schenk unterscheiden »drei Hauptbedeutungen von Landschaft«.⁴⁸ Zum einen ist Landschaft ein »territorialer und rechtspolitischer Begriff«.⁴⁹ »Die ›ursprüngliche‹ Bedeutung von ›Landschaft‹ [...] ist ›regio‹ oder ›provincia‹, d. h. Region, Territorium, einheimische Bevölkerung, ›Siedlungseinheit‹ oder ›politische Einheit‹ [...] und leitet sich etymologisch ab von ›lantschaft‹ [...] bzw. ›lantscaft‹ [...].«⁵⁰ Landschaft wurde darüber hinaus zum ästhetischen Gegenstand und als »Bild« und »Seelensymbol«⁵¹ gedeutet: »Nach Jahrhunderten der Vermittlung durch die Landschaftsmalerei [...] drang der ästhetische Landschaftsbegriff Anfang des 19. Jahrhunderts in die ›Schöne Literatur‹ und dadurch in die Gebildetensprache ein.«⁵² Carina Jung schreibt zur Bedeutung der Landschaft in der Literatur:

Während Naturschilderungen des Mittelalters und der Renaissance noch rhetorisch geprägt sind und mittels der entsprechenden Requisiten entweder idealisierte schöne Natur (*locus amoenus*: Hain, Quelle, Blumen, Vogelsang, Frühling) oder schreckliche, feindliche Natur (*locus terribilis*: Gebirge, Wildnis, Schluchten, Felsen, Winter) darstellen [...], finden sich ab Beginn der Neuzeit erste Anklänge einer ästhetischen Naturwahrnehmung und damit literarischer Landschaftsbeschreibung im eigentlichen Sinn.⁵³

48 Karsten Berr/Winfried Schenk: Begriffsgeschichte. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 23-38, hier S. 26.

49 Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, S. 26. Fettdruck des Originals getilgt.

50 Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, S. 26. Hervorhebung im Original.

51 Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, S. 27. Fettdruck des Originals getilgt.

52 Berr/Schenk: Begriffsgeschichte, S. 28.

53 Carina Jung: Landschaft in der Literatur. In: Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft, S. 613-621, hier S. 614. Hervorhebungen im Original. Um 1800 wird das »Erhabene [...] zur zentralen Kategorie der Landschaftsdarstellung«, während im »Zuge der romantischen Schöpfungsästhetik und Tiefenmetaphysik« die Landschaft »zur reinen Konstruktion des Betrachters und zum Produkt seiner entgrenzten Subjektivität und Imagination« avanciert. »Als metaphorischer Raum ist sie (kompensatorische) Projektionsfläche von Gefühlen, Erinnerungen, Ah-

Drittens wird Landschaft als eine »physische Entität«⁵⁴ in ihrer ontischen Qualität beschrieben.⁵⁵ Michael Kasper u. a. unterstreichen darüber hinaus die Polyvalenz des Landschaftsbegriffs: »Landschaft wird in Malerei, Fotografie, Literatur, Musik und Film zum Gegenstand künstlerischer Gestaltung. Architektur, Landschaftsarchitektur und Gartenkunst greifen in sie ein und bringen Ensembles aus natürlichen und künstlichen Elementen hervor.« Dabei »[wird] Landschaft [...] wirtschaftlich genutzt, ideologisch überhöht und politisch instrumentalisiert«.⁵⁶

Die ›Landschaften‹ in Heiner Müllers Texten können aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive unter dem Raumbegriff verortet werden. Die Geschichte der Moderne ist eine Geschichte der Umformung von Natur in eine (scheinbar) beherrschte kultivierte Landschaft. Der Landschaftsbegriff der Landschaftswissenschaften rekurriert trotz seiner ästhetischen, kulturellen und politischen Implikationen, die sich u. a. auch in Bereichen wie Landschaftsplanung,⁵⁷

nungen und Träumen, eine Funktion, die für die literarische Landschaft bis heute konstitutiv ist.« Jung: *Landschaft in der Literatur*, S. 616f.

54 Berr/Schenk: *Begriffsgeschichte*, S. 30.

55 Vgl. Karsten Berr: *Klassiker der Landschaftsforschung und ihre gegenwärtige Wirkung*. In: Kühne u. a. (Hg.): *Handbuch Landschaft*, S. 39-53, hier besonders S. 43f. Zum Landschaftsbegriff und der differenzierten Darstellung verschiedener, sich wandelnder Landschaften vgl.: Hansjörg Küster: *Die Erforschung des Landschaftswandels als Gegenstand einer Landschaftswissenschaft*. In: Hermann Behrens/Jens Hoffmann (Hg.): *Landschaft im Wandel. Erfassung – Bewertung – Wahrnehmung*. Friedland: Steffen 2019, S. 9-34. Aus der Perspektive der Landschaftsforschung beschreiben Hermann Behrens und Jens Hoffmann Landschaft als »räumliches Bezugsobjekt raumbezogener Planungen wie Raumordnung, Landes- und Regionalplanung, Bauleitung, Landschaftsplanung und raumbezogener Politik wie Regionalentwicklung, Naturschutz, Tourismus oder Energiepolitik. [...] Landschaft ist ein begrifflicher Ausdruck für ein räumlich-materiell wie ideell gefasstes Resultat der Mensch-Umwelt-Beziehung im Ökosystem.« Hermann Behrens/Jens Hoffmann: *Zur Periodisierung des Landschaftswandels*. In: dies.: *Landschaft im Wandel*, S. 159-253, hier S. 160. Zur kulturwissenschaftlichen Betrachtung von Landschaft vgl. auch Bernhard Tschofen: *Was ist Landschaft? Plädoyer für Konzepte jenseits der Anschauung*. In: Michael Kasper u. a. (Hg.): *Entdeckung der Landschaft, Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart*. Wien u. a.: Böhlau 2017 (= Montafoner Gipfeltreffen 2), S. 13-32. Zum Landschaftsbegriff in den Raumwissenschaften, der Planungspraxis und der Alltagssprache vgl. Dorothea Hokema: *Landschaft im Wandel? Zeitgenössische Landschaftsbegriffe in Wissenschaft, Planung und Alltag*. Wiesbaden: Springer 2013. Vgl. auch Hansjörg Küster: *Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft*. München: Beck 2012, besonders S. 23-40 und Ludwig Trepl: *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld: transcript 2012 (= Edition Kulturwissenschaft 16).

56 Michael Kasper u. a.: *Vorwort*. In: dies. (Hg.): *Entdeckung der Landschaft*, S. 5-8, hier S. 5.

57 Vgl. Gottfried Hage/Christiane Bäumer: *Landschaftsplanung*. In: Kühne u. a. (Hg.): *Handbuch Landschaft*, S. 245-264. Vgl. hierzu ebenfalls Astrid Zimmermann: *Landschaft Planen. Dimensionen, Elemente, Typologien*. Basel: Birkhäuser 2014.

Landschaftsarchitektur⁵⁸ und Gartenkunst⁵⁹ finden, vor allem auf eine haptische, physische und ontische Verbindung zu einer materialisierten Natur, während Müllers literarische Text-Landschaften dezidiert historisch und politisch aufgeladene fiktionale, d. h. ästhetische Räume darstellen. Wie Wolfgang Hallet und Birgit Neumann zeigen, ist die Bedeutung des Raumes in der Literatur kulturell bestimmt und geht über eine konkret haptische Dimension hinaus:

Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets auch kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.⁶⁰

58 Vgl. Karsten Berr: Landschaftsarchitektur. In: Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft, S. 231-244; vgl. auch: Hubertus Fischer (Hg.): Zukunft aus Landschaft gestalten. Stichworte zur Landschaftsarchitektur. München: AVM 2014.

59 Vgl. Jochen Wiede: Abendländische Gartenkultur. Die Sehnsucht nach Landschaft seit der Antike. Wiesbaden: marixverlag 2015.

60 Wolfgang Hallet/Birgit Neumann: Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: dies. (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-32, hier S. 11. Doris Bachmann-Medick verweist darauf, dass in der Literaturwissenschaft der »erzählte Raum« – von der Phänomenologie bis zur Semiotik des literarischen Raums – schon längst vor dem *spatial turn* behandelt worden [ist], ausgehend von der spezifisch literarischen Darstellung von Bewegungen im Raum und vor allem von Codierungen des Raums, seinen Repräsentationsformen, seinen Gewohnheiten, Praktiken, narrativen Erschließungen und seiner Aufladung mit Symbolen und Imaginationen, schließlich seiner Umwandlung zu symbolischen bzw. »imaginären Orten.« Doris Bachmann-Medick: Spatial Turn. In: dies.: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Mit neuem Nachwort. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 284-328, hier, S. 309. Bachmann-Medick nennt für die Literaturwissenschaft stellvertretend folgende Studien zum Raum: Elisabeth Bronfen: Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus »Pilgrimage«. Tübingen: de Gruyter 1986 und Alf Mentzer: Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung. Heidelberg: Winter 2001. Vgl. auch: Gaston Bachelard: Poetik des Raumes. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2001. Eine Überschneidung des Landschafts- und Raumbegriffs unter Berücksichtigung der »Kulturlandschaft« findet sich in: Marina Ortrud M. Hertrampf/Beatrice Nickel (Hg.): Kultur – Landschaft – Raum. Dynamiken literarischer Inszenierungen von Kulturlandschaften. Tübingen: Stauffenburg 2018 (= LiteraturKulturRäume 1). Literatur und Landschaft wird von Kurt-H. Weber verschränkt: ders.: Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin/New York: de Gruyter 2010. Grundlegend zur Raumthematik vgl. auch Georg Simmel: Soziologie des Raumes. In: ders.: Schriften zur Sozi-

Dass der Raumbegriff im Gegensatz zum Zeitbegriff⁶¹ über viele Jahre relativ wenig thematisiert worden ist, hängt von gesellschaftlichen Faktoren ab. Eine zentrale Erklärung für die geringere Präsenz des Raumbegriffs ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist dessen Kontamination durch die aggressive und äußerst verhängnisvolle Raumideologie und -rhetorik des Nationalsozialismus.⁶² Angesichts dieser geschichtlichen Hypothek inkludiert, so Bachmann-Medick, der Raumbegriff des *spatial turn* grundsätzlich die »Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses«. ⁶³ Dabei ist der *spatial turn* »insofern zentral und selbst-reflexiv, als damit die räumlichen Kategorien der Kulturwissenschaften selbst: Zentrum, Peripherie, Rand, Grenzen, über ihren Metapherncharakter hinaus genauer bestimmt und in ihrer Komplexität ausgelotet werden können«. ⁶⁴ Besonders der Fall der Mauer und das Ende des Kalten Krieges haben ab 1989 ein neues Interesse am Raum zur Folge, das vor allem einer beschleunigten Globalisierung im Zuge sich rasant entwickelnder politischer Umwälzungen Rechnung trägt. ⁶⁵ In den letzten Jahren kommen verstärkt die Fluchtbewegung aus dem globalen

logie. Eine Auswahl. Hg. v. Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 221-242 und Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

- 61 In Bezug auf Müller vgl. u. a.: Hans Kruschwitz (Hg.): Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller. Berlin: Neofelis 2017.
- 62 Bachmann-Medick erläutert hierzu: »Die massiven Vorbehalte gegenüber geopolitischen Ansätzen gehen zurück auf die nationalsozialistische Ideologisierung und Funktionalisierung des Raumkonzepts für die Propaganda- und Kriegspolitik des Zweiten Weltkriegs, wie sie sich in einer rassistischen Blut-und-Boden-Ideologie und in der Zielvorstellung einer gewaltsamen Erweiterung des Lebensraums im Osten für ein ›Volk ohne Raum‹ verhängnisvoll niedergeschlagen hat. Die Sozialwissenschaften in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg haben dementsprechend die Raumkategorie zugunsten der Zeitkategorie vernachlässigt [...]«.« Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 287. Und vgl. Uwe Mai: Rasse und Raum. Agrarpolitik, Sozial- und Raumplanung im NS-Staat. Paderborn/Wien: Schöningh 2002.
- 63 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 290.
- 64 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 316.
- 65 Jörg Döring führt hierzu mit Bezug auf den weiter unten thematisierten Edward W. Soja aus: »Für den *spatial turn* in den Kultur- und Sozialwissenschaften nach 1989 jedenfalls ist bedeutsam, dass [...] gerade der (gemäßigte) geographische Materialismus, wie ihn Soja seit *Postmodern Geographics* vorexerziert, offenbar den entscheidenden Attraktor darstellt. Das hat nicht zuletzt auch mit den politischen Ereignissen nach 1989 zu tun: dem Ende des Kalten Krieges, der Verschiebung von Grenzen, der Globalisierung als raumbedingtem wie veränderndem Geschehen. Diese realhistorischen Umwälzungen beleben das Interesse an Raumwirkungen, an Raum als Kondition oder Restriktion für politisches Handeln, an den sozialen und kulturellen Folgen relativer geographischer Lagen, kurzum: das Interesse für einen erneuten Begriff von Kulturgeographie wie von Geopolitik, die nach den Exzessen der nationalsozialistischen Großraumpolitik nach 1945 tabuisiert war.« Jörg Döring: 2. *Spatial Turn*. In: Stephan Günzel

Süden und die gewaltförmige räumliche Abgrenzung Europas als Bezugspunkt hinzu.⁶⁶

Auch wenn der Fokus hier im Zusammenhang mit Müllers Texten auf den Raumbegriff gelegt wird, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade bei Müller der Raum immer mit der Zeit, der Geschichte und möglichen Utopien verbunden bleibt. Dass Raum und Zeit in der Literatur grundsätzlich miteinander verwoben sind, zeigt bereits Michail M. Bachtins grundlegendes Konzept des Chronotopos.⁶⁷ Der Chronotopos »[a]ls Form-Inhalt-Kategorie« bestimmt »in beträchtlichem Maße«, so Bachtin, »auch das Bild vom Menschen in der Literatur«.⁶⁸ Eine stärkere Fokussierung auf den Raumbegriff darf demnach keinesfalls die Zeitlichkeit außer Acht lassen: Raum und Zeit bleiben gerade auch im literarischen Text in zentraler Weise miteinander verbunden.⁶⁹

Der für Müller so wichtige Zusammenhang von Raum, Zeit und Utopie wird auch von Michel Foucault thematisiert, der betont, dass »die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes«⁷⁰ ist. Für Foucault sind »Utopien [...] die Plazierungen ohne wirklichen Ort: die Plazierungen, die mit dem wirklichen Raum der Gesellschaft ein Verhältnis unmittelbarer oder umgekehrter Analogie unterhalten.« Dabei sind die Utopien, so Foucault weiter, »Perfektionierung der Gesellschaft oder Kehrseite der Gesellschaft: jedenfalls sind die Utopien wesentlich unwirk-

(Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 90-99, hier S. 93. Hervorhebungen im Original.

66 Siehe auch den Beitrag »DIE GLÜCKLOSE LANDUNG«. Mythos und Gegenwart – Kolonialismus und Gender – Flucht und Theater« von Florian Vaßen in diesem Band, S. 151-175.

67 Vgl. Michail M. Bachtin: Chronotopos. Aus d. Russischen v. Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp 2008.

68 Bachtin: Chronotopos, S. 8.

69 Bachtin definiert die »Raumzeit« folgendermaßen: »Den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen wollen wir als *Chronotopos* (»Raumzeit« müßte die wörtliche Übersetzung lauten) bezeichnen. [...] Für uns ist wichtig, daß sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raums) ausdrückt. [...] Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar, der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidungen der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.« Bachtin: Chronotopos, S. 7f. Hervorhebung im Original.

70 Michel Foucault: Andere Räume. Aus d. Französischen v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u. a.: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. 5., durchges. Aufl. Leipzig: Reclam 1993, S. 34-46, hier S. 34.

liche Räume.«⁷¹ Ergänzend hebt Foucault besonders die Heterotopien hervor, die als ›andere‹ Räume die etablierten in Frage stellen könnten.⁷² Gerade das Theater kann als ein solcher heterotopischer Raum verstanden werden, da es mit seinen anderen Räumen doch diejenigen unserer Welt reflektiert und kritisiert.

Neben den grundlegenden Überlegungen von Bachtin und Foucault entstanden im Zuge des neueren Raum-Diskurses eine Vielzahl von unterschiedlichen Konzepten und theoretischen Ansätzen. Bachmann-Medick konstatiert, dass man »[s]eit Mitte der 1980er Jahre [...] – im Anschluss an die internationale Forschung – von einer Renaissance des Raumbegriffs in den Kultur- und Sozialwissenschaften [spricht].«⁷³ Vorausgegangen war dieser sich in den Geistes- und Sozialwissenschaften breit ausfächernden Beschäftigung mit dem Raum Henri Lefebvres⁷⁴ Untersuchung *Die Produktion des Raums*,⁷⁵ eine »science of space«,⁷⁶ die die Herstellung des Raums auf den auch für Müllers Texte wichtigen physischen (»*physical*«),

71 Foucault: *Andere Räume*, S. 38f.

72 In seinem Radiovortrag *Die Heterotopien* erläutert Foucault zum Potential seiner »Heterotopologie«: »Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie in den Freudenhäusern, von denen Aragon sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.« Michel Foucault: *Die Heterotopien*. In: ders.: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-22, hier S. 18 u. 19f.

73 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 287.

74 Wolfgang Hallet und Birgit Neumann äußern sich besonders zum Verhältnis von Raum und Bewegung und betonen dabei die Rolle Lefebvres: »Raum wird [...] bei Lefebvre zu einem relationalen Gefüge von Raumkonzepten, den dynamischen Nutzungen bzw. individuellen Aneignungen und symbolischen Raumrepräsentationen. Dies bedeutet auch, dass der Bewegung im Raum eine konstitutive Funktion für die soziale Produktion von Raum zukommt: Erst durch die Bewegung werden verschiedene, auch imaginierte Räume zueinander in bedeutungstiftende Relationen gesetzt, also Unterschiede, Ähnlichkeiten und Ungleichzeitigkeiten zwischen ihnen nachvollziehbar gemacht.« Wolfgang Hallet/Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung*. In: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009, S. 1-32, hier S. 14.

75 Vgl. Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums*. Erstübersetzung v. Jörg Dünne. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. In Zusammenarb. mit Hermann Doetsch/Roger Lüdeke. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 330-342.

76 Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Übers. v. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1991, S. 7. Hervorhebung im Original.

mentalen (»*mental*«) und gesellschaftlichen (»*social*«) Feldern (»*fields*«)⁷⁷ in den Blick nimmt: »we are concerned with logico-epistemological space, the space of social practise, the space occupied by sensory phenomena, including products of imagination such as projects and projections, symbols and utopias.«⁷⁸

Die neue »Epoche des Raums«⁷⁹ wird eingeläutet von Edward W. Soja, einem »US-amerikanische[n] Stadtplaner und Namensgeber des *spatial turn*«. ⁸⁰ Dabei »entspringt« der »Aufruf zur Verräumlichung als einer Methode [...] dem raumgeprägten Selbstverständnis der Postmoderne, das die dominierende Orientierung der Moderne an der Zeit abzulösen scheint [...].«⁸¹ Während also die zuvor eher bestimmende Orientierung am Zeitbegriff in den Hintergrund tritt, erfolgt die »Wiederentdeckung des Raums als einer sozial- und kulturwissenschaftlichen Leitkategorie«. ⁸² Soja stellt heraus, »that we are, and always have been, intrinsically spatial beings, active participants in the social construction of our embracing spatialities.«⁸³ Dabei ist besonders sein Konzept des Thirdspace von Bedeutung, das zu einem anderen räumlichen Denken anregt. Er definiert Thirdspace »as an-Other way of understanding and acting to change the spatiality of human life, a distinct mode of critical spatial awareness that is appropriate to the new scope and significance being brought about in the rebalanced trialectics of spatiality-historicity-sociality.«⁸⁴ Ob und inwiefern sich Heiner Müllers Texte tiefergehend mit dem Begriff des Thirdspace verbinden lassen, muss in weitergehenden Studien untersucht werden. ⁸⁵

77 Lefebvre: *The Production of Space*, S. 11. Hervorhebungen im Original.

78 Lefebvre: *The Production of Space*, S. 11f.

79 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 285. Dabei ist zu präzisieren: »Weder verschwindet der Raum im öffentlichen Bewusstsein sowie in den Sozial- und Kulturwissenschaften, noch kehrt er gänzlich neu zurück. [...] Raum meint soziale Produktion von Raum als einem vielschichtigen und oft widersprüchlichen gesellschaftlichen Prozess, eine spezifische Verortung kultureller Praktiken, eine Dynamik sozialer Beziehungen, die auf die Veränderbarkeit von Raum hindeuten. Besonders die Veränderungen der Städte und Landschaften im Zuge der weltweit ungleichen Entwicklungen auf der Grundlage räumlicher Arbeitsteilung hat diese Einsicht in die Gestaltbarkeit des Raums durch Kapital, Arbeit, ökonomische Restrukturierung sowie durch soziale Beziehungen und Konflikte bestärkt.« Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 289f.

80 Hallet/Neumann: *Zur Einführung*, S. 11.

81 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 285.

82 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 286.

83 Edward W. Soja: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1996, S. 1.

84 Soja: *Thirdspace*, S. 10.

85 Auch Pierre Bourdieus soziologische Studien, die sich mit einer »Produktion des sozialen Raums als einer habitualisierten Praxisform« (Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 293) beschäftigen, und die genderorientierte Raumperspektive Doreen Masseys könnten anregen-

Dem Topos, dass Räume im Zusammenhang mit Begrenzungen und Grenzen stehen, trägt die neuere Diskussion besonders Rechnung: »Grenzen und Grenzüberschreitungen überhaupt entwickeln sich zu herausgehobenen Forschungsfeldern des *spatial turn*.«⁸⁶ Nur folgerichtig ist es, dass dabei das Meer, die Küste und damit die Küstenlandschaften als Untersuchungsgegenstand ins Blickfeld der Raumtheorie gerückt werden. Dies wird nicht nur anhand von Fernand Braudels Auseinandersetzung mit dem Raum des Mittelmeers deutlich,⁸⁷ sondern zeigt sich auch prägnant anhand von Bernhard Kleins und Gesa Mackenthums »[i]nter-

de Impulse für die Analyse von Müllers Texten liefern; vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Raum und »Klassen«. In: ders.: Sozialer Raum und »Klassen«. *Leçon sur la leçon*. 2 Vorlesungen. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 7-46. Bachmann-Medick hebt hervor, dass in der »genderorientierten Narratologie [...] geschlechtsspezifische[] Rollenzuweisungen an bestimmte Räume in ihrer sprachlichen Codierung untersucht [werden].« Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 315f. Vgl. Doreen Massey: *Power-Geometrics and the Politics of Space-Time*. Heidelberg: Hettner Lecture 1998 (= Hettner Lectures 2); u. dies.: *Space, Place and Gender*. Cambridge/Oxford: Blackwell 1994. Vgl. ebenso Natascha Würzbach: *Raumdarstellung*. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 49-71 sowie Nicole Schröder (Hg.): *Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum*. Tübingen/Basel: Francke 2006 (= Kultur und Erkenntnis 32).

86 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 298. Bachmann-Medick nennt zum Forschungsstand in Bezug auf den Grenzbegriff u. a. Fredrik Barth (Hg.): *Ethnic Groups as Boundaries. The Social Organisation of Cultural Difference*. Oslo: Allen u. Unwin 1994; Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995; Markus Bauer/Thomas Rahn (Hg.): *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*. Berlin: de Gruyter 1997; Monika Eig Müller/Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006; zur ästhetischen Grenze vgl. Karl Heinz Bohrer: *Der Irrtum des Don Quichote. Das Problem der ästhetischen Grenze*. In: ders.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 86-107; zur Grenze darüber hinaus siehe Michel Foucher: *L'invention des frontières*. Paris: Fondation pour les Études de Défense Nationale 1986; Hans-Dietrich Schultz: »Natürliche Grenzen« als politisches Programm. In: Claudia Honegger/Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft*. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 328-343; Susanne Lüdemann: *Die Solidarität von Staat und Raum. Politische Grenzen, soziologische Grenzen, Körpergrenzen*. In: Claudia Honegger/Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft*. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 359-386; Joachim Becker/Andrea Komlosy (Hg.): *Grenzen weltweit. Zonen, Linien, Mauern im historischen Vergleich*. Wien: Promedia 2004; Petra Deger/Robert Hettlage (Hg.): *Der europäische Raum. Die Konstruktion europäischer Grenzen*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007; zur Grenze als Konstruktion vgl. Lefebvre: *The Production of Space*.

87 Fernand Braudel: *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

disziplinäre[r] Fallstudie«⁸⁸ *Das Meer als kulturelle Kontaktzone. Räume, Reisende, Repräsentationen.*⁸⁹

In Verbindung mit dem Aspekt der Küste konkretisiert sich auch der Landschaftsbegriff und nimmt zugleich weitere Bedeutungen in sich auf. Küstenlandschaften sind »durch ihre Lage an der Grenze zwischen Land und Meer definiert. Sie sind weder nur Land – noch nur Meer, sondern bilden einen hybriden Zwischenraum zwischen zwei unterschiedlichen Welten [...]«. Dabei sind »Küstenlandschaften [...] das Produkt komplexer Interaktionen zwischen abiotischen, biotischen und anthropogenen Prozessen [...]«. Küstenlandschaften waren und sind in der Menschheitsgeschichte aufgrund ihrer Fruchtbarkeit und Interaktionsmöglichkeiten (Schifffahrt, Warenumsschlag, Handel etc.) trotz der Bedrohung durch das »sturmgepeitschte Meer« zentrale »Siedlungsräume«. Gegenwärtig »leben [...] circa 40 Prozent der Weltbevölkerung in einem Gebiet, das nicht weiter als 100 km von der Küste entfernt liegt [...]«. Das »Konzept der Küstenlinie, als Trennlinie an der Grenze zwischen Land und Meer« entwickelte sich »vor allem historisch ab dem 15. Jahrhundert durch die Kartographie [...] und gewann mit der modernen Territorialisierung und Ordnung des Raumes zunehmend an Wirkmächtigkeit [...]«. Dabei bilden »Küstenlinien [...] oftmals politische und verwaltungstechnische Grenzen, die Zuständigkeitsgebiete trennen.«⁹⁰ Die Landschaft der Küste ist demnach durch die Zeit(en) hinweg ein besonders wichtiger sozialer Handlungsraum.

Martina Löw, die in ihrer *Raumsoziologie*⁹¹ »von einem sozialen Raum aus[geht], der gekennzeichnet ist durch materielle und symbolische Komponenten«,⁹² zitiert im Raum-Kontext Passagen aus einem Gespräch zwischen Heiner Müller und Alexander Kluge, in dem Müller 1992 die Abwesenheit des Raumes kritisiert: »das Schlimmste sei, daß es nur noch Zeit oder Geschwindigkeit oder Verlauf von

88 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 307.

89 Vgl. Bernhard Klein/Gesa Mackenthum: *Das Meer als kulturelle Kontaktzone. Räume, Reisende, Repräsentationen.* Konstanz: UVK 2003.

90 Beate Ratter/Cormac Walsh: *Küstenlandschaften*. In: Kühne u. a. (Hg.): *Handbuch Landschaft*, S. 699-710, hier S. 700. Hervorhebung im Original. Vgl. auch die dort angegebene Literatur, S. 707-709. Aus kulturhistorischer Perspektive heißt es bei Dieter Richter: »Meer und Land, *mare e terra*: So kann man die Welt nur sehen, wenn man an der Grenze lebt.« Dieter Richter: *Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft.* Berlin: Wagenbach 2014, S. 13. Hervorhebung im Original; vgl. auch Alain Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste.* Berlin: Wagenbach 1990; Dorlis Blume u. a. (Hg.): *Europa und das Meer. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums.* Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum. München: Hirmer 2018.

91 Vgl. Martina Löw: *Raumsoziologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

92 Löw: *Raumsoziologie*, S. 15.

Zeit gibt, aber keinen Raum mehr.«⁹³ Weiter postuliert Müller in dem Gespräch mit Kluge: »Man muß jetzt Räume schaffen und besetzen gegen diese Beschleunigung.«⁹⁴ Müller selbst setzt an dieser zentralen Stelle den Raumbegriff gegen den Zeitbegriff der Beschleunigung,⁹⁵ der seine und auch die heutige Zeit maßgeblich prägt und Utopien verhindert.

Der Raumbegriff ist in Bezug auf Heiner Müller auch insofern von besonderer Bedeutung, als der Dramatiker seine geschichtsphilosophischen Landschaften für das Theater, also für einen Bühnenraum bzw. für dessen spezifische performative Akzentuierungen im Zuge des postdramatischen Theaters entwirft.⁹⁶ Während in der Antike große Freilichttheater (z. B. das Theater von Epidauros) die aristotelische Forderung nach einer Einheit von Handlung, Ort und Zeit verwirklichten, bildeten in der langen Theatergeschichte verschiedenste Theaterräume von der Shakespearebühne über das Guckkastentheater bis hin zu postdramatischen performativen Formaten, die sich z. B. auch im öffentlichen Raum jenseits der Institution Theater bewegen können, eine große Bandbreite theatraler Räume. Dabei ist allen diesen Formen gemeinsam, dass sich das Theater immer mit seinem spezifischen Raum auseinandersetzen muss, gerade auch wenn es sich in den öffentlichen Raum verlagert. Theater ist neben anderem auch eine räumliche Institution mit sehr unterschiedlichen Theaterbauten und Theaterräumen, deren Grenzen jedoch durch die unterschiedlichsten performativen Formate immer wieder produktiv aufgehoben werden können.⁹⁷

Seit Müllers Überlegungen zum Raum in den frühen 1990er Jahren hat sich die kulturwissenschaftliche ›Wende zum Raum‹, die schon skizziert wurde, zu einem immer weiter ausdifferenzierten Diskurs entwickelt, abzulesen vor allem an den unterschiedlichen Begriffen »*spatial turn*, »*topographical turn*, »*topological turn* oder »*geographical turn*«; dabei wurde, so Kirsten Wagner, »für die Kulturwissenschaft selbst wie auch für eine kulturwissenschaftlich orientierte Literatur- und Me-

93 Löw: Raumsoziologie, S. 10. Das Binnenzitat findet sich in folgendem Gespräch: Heiner Müller/Alexander Kluge: Geist, Macht, Kastration. In: ders.: W 12. Gespräche 3, 1991-1995, S. 301-311, hier S. 310.

94 Müller/Kluge: Geist, Macht, Kastration, S. 310.

95 Siehe den Beitrag »Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration« von Frank Raddatz in diesem Band, S. 101-120.

96 Zum Theater als Landschaft siehe vor allem auch die produktive Zusammenarbeit von Heiner Müller und Robert Wilson mit seiner Akzentuierung des Kunstraums, der Landschaft und der lebenden Bilder.

97 Vgl. u. a. Norbert Otto Eke/Ulrike Haß/Irina Kaldrack: Bühne: raumbildende Prozesse im Theater. Paderborn: Fink 2014. Zum Begriff des postdramatischen Theaters vgl. Hans-Thies Lehmanns »Klassiker« *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999).

dienwissenschaft [...] der Begriff *topographical turn* bestimmend.«⁹⁸ In der Literaturwissenschaft »bedeutet« die »theoretisch geschärfte Neuentdeckung von Räumlichkeit und Örtlichkeit, von Grenzüberschreitungen und Topographien« zweifelsohne »eine Wende«, denn »[s]ie führt weg von der Überbewertung innerer Räume und hin zu einer Aufwertung realer Räume, als Thema, aber auch als Bedingungs- und Umfeld literarischer Texte. Diese Wende ist eher eine topographische als eine räumliche, da sie an Repräsentationen geknüpft ist: Topographie als (Be-) Schreiben von Raum.«⁹⁹ Hartmut Böhme spricht deshalb in dem wichtigen Symposien-Band *Topographien der Literatur vom topographical turn*, den er »gezielt aus dem Blickwinkel der Literaturwissenschaft entwirft.«¹⁰⁰

98 Kirsten Wagner: 3. Topographical Turn. In: Günzel: Raum, S. 100–109, hier S. 100. Hervorhebungen im Original. Vgl. zu den Differenzen der Raumkonzepte auch Stephan Günzel: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2008, S. 219–237. Vgl. auch Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019. So wenig, wie der inzwischen äußerst breite Forschungsdiskurs zum *spatial turn* (und den anderen Raum->Wenden-) in einer Auseinandersetzung mit den literarischen Räumen Müllers ignoriert werden kann, so sehr ist jedoch auch eine gewisse Vorsicht vor dem inflationären Gebrauch des Begriffs *spatial turn* geboten, da ansonsten die Gefahr einer begrifflichen »Verweiskette mit Selbstverstärkungseffekt« eine fruchtbare Theorieentwicklung überlagert. Darüber hinaus verhalten sich manche Stimmen dem Raumwendebegriff gegenüber kritisch, »weil der *spatial turn* an einer regelrechten Inflation kulturwissenschaftlicher Wende-Bekundungen teilhat, die im Verdacht stehen, aus rein forschungsstrategischen Gründen lanciert zu werden.« Jörg Döring/Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: dies. (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2008, S. 7–45, hier S. 11f.

99 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 311.

100 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 312. Vgl. Hartmut Böhme (Hg.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. DFG-Symposium 2004. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005. Sylvia Sasse differenziert die Auseinandersetzung mit dem Raum in der Literaturwissenschaft folgendermaßen aus: »Insgesamt lassen sich drei unterschiedliche Tendenzen in der Analyse des Raums in der Literaturwissenschaft beobachten: Erstens haben wir es mit Literaturtheorien zu tun, die Text- oder Kulturmodelle anhand einer räumlichen Beschreibungssprache bzw. anhand von *topoi* entwerfen. Daneben haben wir es mit Theorien zu tun, welche zweitens die *topographische* oder drittens die *topologische* Funktionsweise literarischer Texte analysieren: Während topologische Untersuchungen die Struktur, Architektur, Form oder Figurativität des Textes konzeptualisieren, befassen sich topographische sowohl mit Beschriftungsprozessen als auch mit Fragen der Darstellbarkeit konkreter und imaginärer Räume.« Sylvia Sasse: *Literaturwissenschaft*. In: Stephan Günzel (Hg.): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 225–241, hier S. 235f. Hervorhebungen im Original.

In der Studie *Globale ethnische Räume*¹⁰¹ betrachtet Arjun Appadurai komplexe Räume im Global Village, die »von spezifischen Gruppenidentitäten geprägt werden, Erfahrungsräume, die in der Diaspora entstehen«.¹⁰² Die immer stärkere (kulturelle) Mobilität der Globalisierung konnte Müller bereits durch seine Reiseprivilegien in der DDR (»In der Einsamkeit der Flughäfen / Atme ich auf« (W 4, 552))¹⁰³ erahnen und erfahren. Es scheint, dass sich diese Überlagerung von Räumen auch in Form eines ästhetischen Verfahrens auf die Texte niedergeschlagen hat und damit früh die postmoderne und gegenwärtige Erfahrung von hybriden Rollen- und Identitätskonstruktionen (vgl. *Die Hamletmaschine*) und Multiperspektivität widerspiegelt. Für Appadurai sind »ethnische[] Räume[] [...] die Räume jener Personen [...], welche den sich gegenwärtig vollziehenden Wandel charakterisieren: die ethnischen Räume der Touristen, der Immigranten, der Flüchtlinge, der Exilanten, der Gastarbeiter und anderer mobiler Gruppen und Individuen.«¹⁰⁴ Dabei sieht Appadurai eine Entwicklung sich entfalten, deren Anfänge Müller teilweise bereits gesehen hat: »a postnational geography [...] will emerge [...] from the actual spatializing contests between diasporic groups and the efforts of various states to accommodate them without giving up on the principle of territorial integrity.«¹⁰⁵

Die Räume in Heiner Müllers Texten sind vielschichtig, wechsellvoll und haben durch die in sie eingelagerte Zeit eine chronotopische, heterotopische und utopische Tiefenschicht, sie speichern Geschichte, beherbergen ein vielfältiges theoretisches Reservoir und ermöglichen insgesamt »Freiräume für Phantasie.«¹⁰⁶

101 Arjun Appadurai: *Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie*. Aus d. Amerikanischen v. Eva Grünstein Neumann. In: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgemeinschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 11-39. Vgl. zu kulturellen Räumen auch Brigitta Hauser-Schäublin/Michael Dickhardt (Hg.): *Kulturelle Räume – räumliche Kultur. Zur Neubestimmung des Verhältnisses zweier fundamentaler Kategorien menschlicher Praxis*. Münster/Hamburg/London: LIT 2003.

102 Bachmann-Medick: *Spatial Turn*, S. 297.

103 Wie Küsten sind Flughäfen Übergangs- und Transiträume.

104 Appadurai: *Globale ethnische Räume*, S. 12. Hervorhebung im Original.

105 Arjun Appadurai: *Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography*. In: Setha M. Low/Denise Lawrence-Zúñiga (Hg.): *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. 7. Aufl. Malde, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 2007, S. 337-349, hier S. 347. Vgl. auch Rudolf Maresch/Niels Werber (Hg.): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

106 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie* In: ders.: *W 9*, S. 7-341, hier S. 269.

III

Die hier veröffentlichten Beiträge denken die Themen-Felder im Kontext von Müllers ›KüstenLANDSCHAFTEN‹ als Grenz-Räume und Orte der Selektion, aber auch als Unterbrechung und Störung des alltäglichen Kontinuums weiter. Dazu gehört auch der ›Dialog mit den Toten‹, damit deren Themen- und Text-Felder nicht brachliegen, ihre uneingelösten und unabgeholten Erfahrungen nicht verloren gehen, sondern für eine mögliche Zukunft fruchtbar gemacht werden. Dies bestätigen die Herausforderungen der Gegenwart um globale Migration und die Folgen der Klimakatastrophe, d. h. die Zerstörung der menschlichen Lebensgrundlage, als unmittelbar-aktuelles Resultat von Geschichte in immer eindringlicherer Weise. Die vorliegende Publikation arbeitet an einem Bild von Heterotopie und Utopie und damit daran, die ästhetische Konstituierung von ›SprachLANDSCHAFTEN‹ und poetischen Störungen mit Blick auf eine noch unbekanntere Zukunft zu ermöglichen.

Der Sammelband gliedert sich in vier Abteilungen von jeweils vier bzw. fünf Beiträgen und vier weitere Abschnitte in Form von drei Intermedien und einem abschließenden zweigeteilten Praxis-Teil. Am Ende finden sich Informationen zu den Autor*innen sowie ein Personen- und Titelregister.

Am Anfang der vorliegenden Publikation stehen in dem Abschnitt *Theater-Landschaft – theoretische Überlegungen* vier grundlegende Texte, die sich mit Heiner Müllers Theaterarbeit auseinandersetzen, wobei politische Dramaturgie, transkulturelle Überschreitung, der zeitliche Aspekt der Beschleunigung sowie der Begriff des Realen in Bezug auf Müllers Theater-Landschaften akzentuiert werden.

NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL rückt in seinem Beitrag »Arbeit am Gelände (des Theaters). Heiner Müller als politischer Dramaturg«, ausgehend von Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben und Hans Blumenberg, Müllers Theaterarbeit und seine Textlandschaften als politische Dramaturgie ins Zentrum. Aus einer genealogischen Perspektive wird die Geschichte der Dramaturgie, besonders auch ihre Entwicklung in der NS-Zeit, nachgezeichnet; im Zentrum des Interesses steht dabei die Dramaturgie als »Polizei und Politik«. Theater ist für Müller »Geburtshelfer von Archäologie«, dementsprechend erfordert es, so MÜLLER-SCHÖLL, eine kritisch-reflektierte, neue Dramaturgie. Besonders anhand von *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* wird gezeigt, wie sich Müllers Text- und Theaterproduktion, verstanden als Negation traditioneller Stücke und Dramaturgien, der Form des *Scripts* annähert, die sich gegen die Dominanz des Dramas gegenüber dem Theater sperrt und somit zur Arbeit »am Gelände des Theaters« wird.

GÜNTHER HEEG untersucht in seinem Aufsatz »Heiner Müllers TextLandschaften. Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung« die Wiederholung von Geschichte in Müllers Textlandschaften und beschreibt diese

als transkulturelle Überschreitung. Im Mittelpunkt steht dabei das vermeintliche »Aufbaustück« *Der Bau* mit seinen Spannungen zwischen Bau und »fremder« Landschaft sowie deren Zerstörung durch den »Aufbau des Sozialismus in einem Land« als Ausdruck einer zerstörerischen »Utopie«; die Verbindung von Raum und Zeit manifestiert sich dabei in der Offenheit der dramatischen Struktur. Der spätere Theatertext *Der Auftrag* zeigt nicht nur eine »Gedächtnislandschaft«, eine Landschaft jenseits des Todes, er ist auch ein besonderes Beispiel für deren Transformation in Textlandschaft. In Korrespondenz mit Simon Schamas *Landscape and Memory*, Gertrude Steins *Landscape Plays* und mit Bezügen zu Anna Seghers karibischen Geschichten analysiert HEEG die Konstellation der Wiederholung und die transkulturelle Rolle der Toten von der Revolution in der Karibik über die Konflikte des sozialistischen Aufbaus bis in die Gegenwart.

In seinem Beitrag »Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration« analysiert FRANK RADDATZ Raum und Landschaft auf der Folie des Zeitregimes der Akzeleration. Die Dramaturgie der zeitlichen Begrenzung sowie der Beschleunigung zeigen sich bereits in *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur II*, und auch *Der Bau* ist von der Dominanz des Termindrucks bestimmt. In Müllers Antikebearbeitungen *Philoktet* und *Der Horatier* erkennt RADDATZ ebenfalls den Ausgangspunkt der knappen Zeit. Weiterhin arbeitet er die Entwicklung von Müllers Problematisierung der akzelerierten Zeitlichkeit u. a. anhand von *Germania Tod in Berlin*, *Die Hamletmaschine* und *Der Auftrag* heraus. In *Der Auftrag* wird schließlich, so RADDATZ, die Landschaft »sedimentierte Zeit« und das Regime der Akzeleration, zumindest implizit, durch den Widerstand »gegen den linearen Zeitbegriff« und eine Orientierung an der Zeit unter »planetarischen Bedingungen« abgelöst.

ZBIGNIEW FELISZEWSKI untersucht in seinem Aufsatz »Das Reale in der Schreib- und Theaterpraxis Heiner Müllers« Müllers Texte und Theaterarbeit anhand von Alain Badiou's Konzept des Realen, das dieser in Anlehnung an Jacques Lacan in *Auf der Suche nach dem verlorenen Realen* entfaltet. Das Reale, in diesem Sinne verstanden, ist für Müllers vielschichtige Textlandschaften mit Blick auf Transit und Überschreitung besonders relevant. Dass die Struktur von Müllers Texten die Suche nach dem Realen beinhaltet, arbeitet FELISZEWSKI mit Bezügen zu *Zement*, *Der Lohndrucker* und *Prometheus* heraus, wobei der Thematisierung antiker Mythen und intertextueller Referenzen zur Weltliteratur eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Der Beitrag zeigt, dass das »Reale der Geschichte« durch deren »Vollendung« möglich ist, die auch im Tod und im »Dialog mit den Toten« bestehen kann.

Es folgt das *Intermedium 1*, ein Gespräch zwischen B. K. TRAGELEHN und THOMAS IRMER über die »Theater- und Text-Landschaft bei Heiner Müller«, über »Architektur der Landschaft als Verkehrsordnung«, wie TRAGELEHN es nennt, sowohl im Leben als auch auf dem Theater. Mit Bezug zu Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Heiner Müller spricht TRAGELEHN über die leere Bühne, den »Büh-

nenbau« und vor allem über die Aufhebung des Orchestergrabens bzw. der Rampe, die seit dem Absolutismus das Theater strukturiert haben; es geht TRAGELEHN dabei um Erzählen – ohne Erklären – als Vermittlung von Erfahrung. Entscheidend ist nicht, was auf der Bühne passiert, sondern was zwischen dieser und dem Publikum entsteht. Dem entsprechend berichtet er von der radikalen Raum-Gestaltung einiger seiner Inszenierungen: vom Skandal und Schock bei Ibsens *Fräulein Julie* 1975 am Berliner Ensemble bis zur Werkstatt *Herakles 2 oder die Hydra* 2004 in Berlin. Am Ende des Gesprächs geht es um den Text als Landschaft in Form von Müllers auffälligen, quasi kalligraphischen Typoskripten.

Die zweite Sektion mit dem Titel *Grenzen – Küsten – Landschaften* fokussiert sich auf die Landschaft als ambivalente Metapher, verbunden mit dem Phänomen der Grenze, und stellt sie aus unterschiedlichen Perspektiven und am Beispiel einer Vielzahl von Texten vor.

FLORIAN VAßEN untersucht in seinem Beitrag »DIE GLÜCKLOSE LANDUNG«. Mythos und Gegenwart – Kolonialismus und Gender – Flucht und Theater« am Beispiel von Heiner Müllers Triptychon *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* die Bezüge von Mythos und Gegenwart, die Verbindungen von Kolonialismus und Gender und die Korrespondenzen von Flucht und Theater. In Müllers Text verschränken sich kontrastreich Meer, Ufer, Küste und Landschaft: Das Mittelmeer bildet einen mythischen Grenz-Raum und Jason und die Argonauten treten als männliche Eroberer der Landschaft auf. Medea gewinnt im Kontext des Materialbegriffs und in Auseinandersetzung mit dem Verrat in ihrer pluralen Identität neue Kraft und Stärke, während das männliche Ich sich am Ende als Subjekt auflöst. Müllers Text konstituiert mit seiner Fragmentierung der Struktur und seiner Heterogenität der Sprache eine radikale »Störung«.

SOPHIE KÖNIG zeichnet mit Georg Simmel ein differenziertes Landschaftsbild und konzentriert sich dabei in ihrer Untersuchung »Auflösen, sedimentieren, kollektivieren. Landschaftsprozesse bei Heiner Müller« auf den Stoffwechsel zwischen Mensch und Landschaft. Diese wird im Unterschied zur Natur durch ein Subjekt konstituiert, agiert aber auch selbst. In Müllers ästhetischem Konzept löst sich das Subjekt in der Landschaft auf, es sinkt hinab in einen »Tiefenraum«, sedimentiert sich in der Erde und wird zu einem Kollektiv. Müllers Texte zeigen derart die außergewöhnliche Dynamik in der Interaktion von Mensch und Landschaft, Landschafts- und Textprozesse korrespondieren miteinander.

FALK STREHLOW betrachtet in seinem Beitrag »Grenzgebiet, Minenfeld, Niemandsland. Landnahmen und Grenzziehungen in Heiner Müllers Deutschlandern« fünf verschiedene Landschaften: Das vermint Land an der Grenze in *Germania 3* bildet den Chronotopos der deutsch-deutschen Grenze; das vermint Land in *Traktor* besteht aus einem grenzenlosen Feld in der Nachkriegs-DDR. Ausland und Heimat gehören unter dem Aspekt von Exklusion und Inklusion zusammen und lassen Müller fühlen: »Ich bin ein Aus-Länder« so wie er – damit kor-

respondierend – empfindet: »Ich bin ein Neger«. ¹⁰⁷ Das Niemandsländ zwischen ›Totenreich‹ und dem ›Land der Lebenden‹, das den Schluss von *Zement* bestimmt, steht für die Befreiung der Toten im Raum des Meeres und verweist auf Gewaltphantasien im Spannungsbogen von Comte de Lautréamont bis zu Müllers Vater im Konzentrationslager.

HANS KRUSCHWITZ liefert in seinem Aufsatz »Ich haßte jeden Baum und jeden Strauch. Landschaften und Grenzverletzungen bei Heiner Müller« eine kritische Analyse von Müllers Metapher vom »Krieg der Landschaften« und zeigt, dass das produktive Zentrum der metaphorischen Engführung von Mensch und Landschaft nicht in der Vorstellung eines evolutionären Neustarts nach dem Untergang der Menschen liegt, sondern in dem Blick auf die Menschen als Landschaft. Die Konstellation von Natur als zu bearbeitende und als verwüstete, sich rächende ist nicht dualistisch zu verstehen, es gibt keine Sieger und Verlierer, wie an *Mauser*, *Der Auftrag*, *Wolokolamsker Chaussee* und *Quartett* sichtbar wird. Vielmehr wird die Menschheit zu einer ›gedankenlosen‹ Landschaft, deren Front ohne ein klares Grenzbewusstsein unübersichtlich verläuft.

Der letzte Text der zweiten Sektion »Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft«. Der Einfluss von Heiner Müllers amerikanischen Natur- und Landschaftserfahrungen auf seine Texte« von JANINE LUDWIG konzentriert sich auf die vermutlich intensivste Landschaftserfahrung, die Heiner Müller gehabt hat: Seine Reisen in die USA und nach Mexiko in den 1970er Jahren haben demgemäß einen sehr großen Einfluss auf seine Textproduktion. Müllers frühe (Produktions-)Stücke konzentrieren sich vor allem auf die Natur als Rohstoff, d. h. auf die Naturbeherrschung durch den Menschen. Erst später folgt Müllers Zivilisationskritik im Sinne der ›Dialektik der Aufklärung. Wenn schon die Amerikareise keine harte Zäsur darstellt, so verändert diese Grunderfahrung doch erheblich Müllers Raum- und Zeiterfahrung. Seine Aufmerksamkeit richtet sich in besonderem Maße auf die ökologische Katastrophe, die Rache der Kolonisierten und die Fluchtbewegungen aus dem globalen Süden. Die Landschaft wird zum Akteur, sie ist das ›Andere‹ jenseits der industrialisierten Zivilisation.

Das *Intermedium 2* enthält ein bisher in deutscher Sprache nicht veröffentlichtes Gespräch, das Heiner Müller am 5. Juni 1986 vermutlich auf Englisch geführt hat und das in norwegischer Übersetzung im März-Heft der Zeitschrift *Spillerom* unter dem Titel *Drama er en maskin som skriver seg selv* [*Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt*] veröffentlicht wurde; Müller war derzeit zu einer Veranstaltung der Nordischen Theaterunion in Humlebæk nahe Kopenhagen eingeladen. Das Interview thematisiert das Verhältnis von Schauspieler*innen und Theatertext und die Beziehung von Poesie und Drama. Es beinhaltet Müllers Konzentration

107 Vgl. hierzu die in STREHLOWs Beitrag thematisierte Diskussion mit Müller: Heiner Müller: »Ich bin ein Neger«. Eine Diskussion mit Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 386-439.

auf den Theatertext und seine Beziehung zu Brecht und anderen Dramatikern, die Unterschiede zwischen dem deutschen und dem norwegischen Publikum sowie die Zukunft des Theaters. In KNUT OVE ARNTZENS begleitendem Text »Heiner Müllers ›norwegische‹ Küstenlandschaft« werden die Rahmenbedingungen des Interviews dargestellt, insbesondere mit Blick auf Müllers Besuch in Bergen 1974 und die Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* durch die Baktruppen 1989 in Form eines »Recycling-Theaters«, das Illusionen zu zerstören versuchte, indem »Textbilder als Klanglandschaften« entwickelt wurden.

Die dritte Sektion *Landschaften jenseits des Todes – Intertextuelle Landschaften* beschäftigt sich mit dem ›Dialog mit den Toten‹, wobei *Philoktet*, Müllers Beziehung zu William Shakespeare und die geschichtsphilosophische Sedimentierung der Toten in den Landschaften ebenso betrachtet werden, wie die Korrespondenzen von Gertrude Stein bzw. Louis Althusser und Müller; weiterhin werden Natur- und Landschaftsbilder in den Fokus gerückt.

In seinem Beitrag »›Dialog mit den Toten‹. Heiner Müllers *Philoktet*« konzentriert sich MARTEN WEISE auf Müllers Antikebearbeitung *Philoktet* und dabei vor allem auf den Dialog als Kontakt zu »einer Leerstelle«, die keine Vergegenwärtigung ermöglicht. Von dem auf der heterotopen Insel Lemnos ausgesetzten ›barbarisierten‹ *Philoktet* und seiner durch Schweigen und Schreie gekennzeichneten »Sprachabseitigkeit« wird den sprachmächtigen Griechen Odysseus und Neoptolemos eine »negative Dialogik« vor Augen geführt, die WEISE als Ausgangspunkt für den ›Dialog mit den Toten‹ versteht. Die Räumlichkeit der Insel Lemnos zeigt sich dabei eng verbunden sowohl mit einem andersartigen Sprechen als auch mit einem »Anders-als-Sprechen«, die neue Möglichkeiten in Hinblick auf den ›Dialog mit den Toten‹ erschließen.

TILL NITSCHMANN analysiert in seinem Aufsatz »Das ›unentdeckte Land‹. Grenzgänge(r) des Todes in Heiner Müllers Textlandschaften«, ausgehend von der Friedhofsszene in Shakespeares *Hamlet*, die im Zusammenhang mit Müllers Landschaften einen wichtigen Prätext darstellt, Grenzgänge(r) zum Tod in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, *Philoktet*, *Die Hamletmaschine*, *Der Auftrag*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*, *Wolokolamsker Chaussee*, *Bildbeschreibung*, *Traumtext Oktober 1995* und in Müllers später Lyrik. Auf der Inhalts- und Motivebene erweisen sich Müllers Texte in Bezug auf Grenzsituationen, die mit Victor Turners Konzept der Liminalität in den Blick genommen werden, und das »unentdeckte Land« als intertextuell hochgradig miteinander verwoben. Dabei beherbergen die Texte eine Hoffnung auf das utopische Potential der Toten, das in den Landschaften und dort insbesondere in Grenz- und Küstenregionen eingelagert ist. Speziell diese Räume werden, wie NITSCHMANN zeigt, im Zusammenhang mit dem Tod immer wieder von Müller bearbeitet, um ihre utopische Kraft für eine mögliche Zukunft fruchtbar zu halten.

JOHANNES CHRISTOF setzt in seinem Beitrag »Poetologisches Modell und geschichtsphilosophisches Denkbild. Zur Funktion der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller« Steins *Landscape Plays* mit Müllers Theater texts und ihren geschichtsphilosophischen Implikationen in Beziehung. Während Steins poetologisches Modell der Landschaft die dramatische Struktur auflöst und die sich daran anschließende Wahrnehmung verändert, ist Landschaft bei Müller durch die Verwandlung der Menschen, die in sie eingehen, mit ihrer Zeitlichkeit geschichtlich gedacht und damit in Verbindung zu einer kollektiven Utopie zu sehen. Damit steht Landschaft, wie CHRISTOF herausarbeitet, bei Stein und bei Müller auf unterschiedliche Weise für eine Auflösung der Form und die so ermöglichte Entwicklung von Neuem.

In seinem Text »Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die ›Inseln der Unordnung« zeigt NOAH WILLUMSEN Müllers Auseinandersetzung mit Althusser anhand von Interviews in der Zeitschrift *alternative*. Althusser wird für Müller im Nachgang eines Treffens in Terni nach dem tragischen ›Fall Althusser‹ zusammen mit Pier Paolo Pasolini und Gustaf Gründgens zu einer Hamletfigur im 20. Jahrhundert. Anhand von Archivalien wird sichtbar, dass Althusser zum Gegenstand von Müllers künstlerischer Auseinandersetzung sowohl mit der Krise des Marxismus als auch mit der Repräsentanzkrise der Intellektuellen im Zeitalter der Massenmedien avanciert.

KRISTIN SCHULZ konzentriert sich in ihrem Aufsatz »Die weißen den Toten. Natur- und Landschaftsbilder bei Heiner Müller« – ausgehend von dem 1962 geschriebenen Blumengedicht *Auf Wiesen grün ...*, dem ersten Gedicht aus Müllers 1992 erschienen Lyrik-Band, der hierdurch, so SCHULZ, zum »Poesiealbum« wird, – auf den Zusammenhang von Müllers Texten mit den in mehreren Bänden seiner umfangreichen Bibliothek eingelegten, gepressten Blüten und Blättern. Müllers Herbarium folgt zwar keiner eindeutigen Systematik, die getrockneten Pflanzen, u. a. nennt SCHULZ vier- und dreiblättrige Kleeblätter und ein Ahornblatt, stehen jedoch insofern in einem Zusammenhang mit Müllers Landschaften, als sie in Form von Spiegelbildern zum ›Dialog mit den Toten‹ verstanden und als Konservierung lesbar werden.

Das *Intermedium* 3 beinhaltet unter dem Titel »Im Rücken die Ruinen von Europa« Auszüge aus einem Roundtable-Gespräch mit dem Intendanten des Schauspiel Hannover LARS-OLE WALBURG, den Regisseuren JÜRGEN KUTTNER und ALEXANDER EISENACH, dem Theaterwissenschaftler JOACHIM FIEBACH und dem Dramaturgen und Autor FRANK RADDATZ unter der Leitung von THOMAS IRMER. Ausgehend von ALEXANDER EISENACHS Inszenierung *Räuber – Ratten – Schlacht. Eine deutsche Tragödie: Friedrich Schiller, Gerhart Hauptmann, Heiner Müller* diskutiert die Runde mit Bezug zu Frank Castorf über die Bedeutung des Collagierens von Müller-Texten, wobei die Montage und das Überschwemmen mit Assoziation hervorgehoben werden. Neben den Assoziationen und den verschie-

denen Zeitebenen ist Castorfs Regieprinzip, so FRANK RADDATZ, ein »ewig langes Mäandern«, das eine Art »Trance« beim Publikum hervorruft. Auf der Grundlage von LARS-OLE WALBURGS Erfahrungen mit der kombinierten Inszenierung von Müllers *Wolokolamsker Chaussee* und Ilja Ehrenburgs *Das Leben der Autos* wird mit Bezug zu Armin Petras über Müllers Schreibblockade gesprochen und die Frage nach der Bedeutung von Kunst und Kultur im Kapitalismus aufgeworfen. JOACHIM FIEBACH betont im Rückblick auf das Jahr 1968 und die einige Zeit später folgende Zeit der Restauration – wie schon in seiner Studie *Inseln der Unordnung* – die Bedeutung der Collage für Müller. Hieran schließen sich JÜRGEN KUTTNERs Anmerkungen zu seiner *Umsiedlerin*-Inszenierung am Deutschen Theater Berlin an, wobei er neben der zentralen Rolle der Frauenfiguren das dezidiert Politische und Geschichtsphilosophische der Müller'schen Stücke unterstreicht, die einen »Denkraum« als Utopie eröffnen. EISENACH sieht die politische Dimension der Müller-Texte insbesondere darin, dass Imagination wieder möglich wird. Im Zusammenhang mit den Begriffen »Küste« und »Landschaft«, die THOMAS IRMER in die Diskussion einbringt, weist KUTTNER besonders auf die japanischen Filme des »Pinku eiga«-Genres mit ihrer zentralen Figur des Arbeiters und die hiermit verbundene *landscape theory* hin, in deren Rahmen die ökonomischen und politischen Strukturen der Landschaft sichtbar gemacht werden. Während EISENACH den »Begriff von Geschichte als eine Landschaft« hervorhebt, unterstreicht RADDATZ, dass Landschaft und andere topologische Termini »keine unschuldigen oder selbstverständlichen Kategorien mehr« sind, und KUTTNER betont, dass der »Krieg der Landschaften«, wie es bei Müller heißt, ausdrücklich politisch gedacht werden muss. Im Anschluss an EISENACH bezeichnet WALBURG die immer wiederkehrenden Neuinszenierungen der Müller-Texte als eine Art von Archäologie, und RADDATZ berichtet mit Blick auf die Inszenierungsgeschichte von der Potentialität der Müller-Texte in einem anderen kulturellen Kontext, hier konkret im Rahmen eines Seminars des Goethe-Instituts 2008 in Damaskus. Während WALBURG kritisch anmerkt, dass zurzeit in der Gesellschaft keine Bereitschaft zu Kontroversen besteht, sieht KUTTNER in Analogie zum Mauerfall die Möglichkeit zur Veränderung in der Unvorhersehbarkeit von Ereignissen. Er konstatiert: Müller schreibt »derart kräftige Texte, dass jeder, der eine bestimmte künstlerische Sensibilität hat, davon überrollt wird.«

In der vierten Abteilung *Landschaften der Störung* sind vier Beiträge versammelt, die sich mit verschiedenen Aspekten von Müllers widersprüchlichem Verhältnis zur DDR und ihrer Literatur und Kunst beschäftigen: die Geschichte einer Landschaft in einem »Landschaftsstück«, Dialog und Selektion in einer »Landschaft der Tradition«, die Gewaltgeschichte von Stalingrad bis in die Gegenwart mit Francisco de Goya und Müllers Gegenentwürfen in einer »Landschaft mit Flihenden« sowie das »Störfeuer« gegen die gesellschaftliche Gewalt in Müllers Libretto zu Paul Dessaus Oper *Lanzelot*.

MARIANNE STREISAND verbindet in ihrem Text »Landschaften nach Kriegen. Umsiedler und ›Umsiedlerin« Heiner Müllers Beschreibung einer Landschaft mit der Geschichte eines Dorfes in der DDR und skizziert den spezifischen Theaterraum, die offene Dramenform sowie die Heterogenität von Gattungselementen in Müllers »Landschaftsstück« *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Zum einen sind dessen Fabelstruktur, der Blankvers und die Alltagssprache vergleichbar mit Goethes *Urfaust*, und zum anderen bezieht sich die Objektivierungstendenz auf Sergej Tretjakows *Biographie der Dinge*. Müller zeigt die historische Veränderung der Landschaft eines heute nicht mehr existierenden Landes und damit einen »Gedächtnisraum« und verweist mit den drei Phasen – Bodenreform, Kollektivierung und neue kapitalistische Struktur nach der ›Wende« – auf einen besonderen Abschnitt der deutschen Nachkriegsgeschichte.

MICHAEL WOODS Beitrag zu »Ein Dialog mit einigen Toten. Heiner Müller, Friedrich Wolf und die Selektion der Tradition« untersucht Müllers ›Dialog mit den Toten« als einen universalen Diskurs der Literatur bei gleichzeitigem Ausschluss von Friedrich Wolfs anti-brechtschem und für Müller auch nicht produktiven Theater mit Bezug zu Konstantin Sergejewitsch Stanislawski und Maxim Valentin und im Kontext der Konzeption des Gorki-Theaters in der Nachkriegszeit. In einem Vergleich von Wolfs *Bürgermeisterin Anna* und Müllers *Weiberkomödie* werden zwar die Parallelen in Handlung, Konflikt, Sprache und Gattung sichtbar, die jedoch – so WOOD – nicht als Kontinuität, sondern in Form des Schwanks mit Rollenspiel und Perücken als eine Kritik von Heiner Müller an Wolfs aristotelischer Komödie zu verstehen sind.

Im Zentrum von ACHIM ENGELBERGS Text »Goya in Worten. Oder: Nicht die Fiehenden schaffen die Probleme, aber sie zeigen sie auf« stehen Landschaften und Fiehende. Müller, der in seiner Biographie von sich selbst sagt: »Ich war Ausländer«, thematisiert die Flucht in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und untersucht die massenhaften Bewegungen der Geflohenen. Es geht um die Geschichte der Gewalt seit Stalingrad sowie die entsprechenden Erinnerungsräume, es herrscht ein Krieg ohne Sieger in einem Leben ohne Utopie. Wie Goya zeigt Müller mit seinen Traumgesichtern und Gegenbildern Gewalt und Schrecken in ›blutiger« Zeit und berührt mit der Migration in ihrer Verbindung von Not und Hoffnung die Tiefenschichten der heutigen Zeit.

Auf den ersten Blick scheint Heiner Müller einen geringen Bezug zur Musik zu haben, und es bestehen sogar immer wieder Zweifel an der Vertonbarkeit seiner Texte. Dennoch gibt es eine Vielzahl von produktiven Vertonungen, von denen sich JOACHIM LUCCHESI in seinem Text »Störfeuer: Geräusch, Klang & Musik. Komponieren mit und zu Heiner Müller« auf die frühe, sehr wichtige Zusammenarbeit mit Paul Dessau in der DDR konzentriert. Müller schreibt das Libretto zu Dessaus Oper *Lanzelot* nach der Märchenkomödie *Der Drache* von Jewgeni Schwarz und setzt sich in seinem Text *Sechs Punkte zur Oper*, der bald nach dem *Lanzelot*

entstand, mit der Gattung der Oper auseinander. Dabei betont er mit Hilfe der Metaphorik der Drachenherrschaft und in Form der Montage unterschiedlicher Zeiten, Räume und Landschaften, also als Geschichte im Zeitraffermodus, die gesellschaftliche Gewalt. Obwohl am Ende von Müllers Libretto eine »utopische Landschaft« steht, in der alle miteinander tanzen, bleibt das Schlussbild ambivalent.

Die Beschäftigung mit Oper und Musik öffnet den Blick auf den abschließenden Abschnitt *Praxis*, in dem zwei sehr unterschiedliche theatrale Experimente zu Müller präsentiert werden.

Im Protokoll ihrer Lecture Performance »NEKROPHILIE IST LIEBE ZUR ZUKUNFT« veranschaulichen FLORIAN THAMER und TINA TURNHEIM ihren künstlerisch-forschenden Theateransatz, der ausgehend von Müllers »Dialog mit den Toten« die Form einer an Jaques Derridas Begriff der »Hantologie« angelehnten Versuchsanordnung annimmt. Dabei ist der Aufbau der Performance mittels der theatral-installativen Mixed-Media-Apparatur *ZeitRaumMaterialisierer ZRM3000* an die vom Berliner Theaterkollektiv EGfKA (Europäische Gemeinschaft für Kulturelle Angelegenheiten) entwickelte Inszenierung PAST FORWARD (UA: Mai 2018, Ringlokschuppen Ruhr) angelehnt. In Form einer »politisch-spiritistische[n] Versammlung« soll verhindert werden, dass die Toten durch Vergessen erneut sterben. Für THAMER und TURNHEIM wird »Müller(n) als Methode« zur Suche nach »Grenzüberschreitungen«, die in Form von Collage, Montage, Sample und P/remix in die Lecture Performance eingehen. Der protokollierte Text der Lesung wird zwar durch Fotos der Aufführung ergänzt, es fehlen allerdings in der Druckfassung die Audiodateien und weitere visuelle Elemente. Gerade die Verschriftlichung ermöglicht jedoch eine Intensivierung der Konzentration.

In seinem Text »Nice to meet you, Heiner! Zur theaterpraktischen Auseinandersetzung mit *Herakles 2 oder die Hydra* im Studiengang »Darstellendes Spiel« dokumentiert OLE HRUSCHKA den Arbeitsprozess sowie die Ergebnisse der von Studierenden des ersten Semesters durchgeführten Werkschau zu Müllers *Herakles 2 oder die Hydra*, die in der 14. Etage des Continental-Hochhauses der Leibniz Universität Hannover am 22. März 2019 aufgeführt wurde. In Form von montierten und moderierten Zitaten der Studierenden gibt HRUSCHKA Einblicke in die Praxisreflexion der Projektarbeit. Dabei geht es darum, die Probleme, Widerstände sowie die Entwicklung szenischer Arbeit zu zeigen und die transformatorischen Möglichkeiten der Probenprozesse, die Auseinandersetzung der Teilnehmer*innen mit sich selbst, der Gruppe, der Umwelt und nicht zuletzt mit Müllers Text produktiv zu machen. Ergänzt werden die Zitate der Studierenden durch Fotos der Aufführung.

»Müller zu kritisieren, ohne ihn zu gebrauchen, ist Verrat!« – so ließe sich ein Diktum von Sebastian Kirsch von Brecht auf Müller übertragen.¹⁰⁸ Müllers Publikationen haben zurzeit zwar keine hohen Auflagen und seine Theaterstücke werden an den ›großen Häusern‹ relativ selten gespielt – er gilt oft als zu ernst, zu düster und zu ›schwer‹. Aber die politische Entwicklung und die gesellschaftliche Situation, von den Millionen Fliehenden und den ›neuen‹ Grenzen bis zu Rassismus und Rassifizierung, Antisemitismus und Antislimismus sowie dem Erstarren der Neuen Rechten, zeigen zunehmend wieder die Bedeutung von Müllers Theater- und Prosatexten, seiner Lyrik, seiner Essays sowie der Gespräche und Interviews als ein spezifischer ›kartographischer‹ Blick auf unsere Zeit.

Wir bedanken uns bei den Träger*innen dieses Sammelbandes sowie darüber hinaus bei der Leibniz Universität Hannover, der Leibniz Universitätsgesellschaft Hannover e. V., dem Schauspiel Hannover, der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft e. V. und der Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V. für die Unterstützung des Symposiums *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung*. Ebenfalls danken wir dem Open-Access-Publikationsfonds der Leibniz Universität Hannover sowie der Gesellschaft für Theaterpädagogik e. V. für die großzügige Unterstützung der vorliegenden Publikation und transcript für die sehr gute Zusammenarbeit.

Hannover, im Mai 2021

Literatur

- Appadurai, Arjun: Globale ethnische Räume. Bemerkungen und Fragen zur Entwicklung einer transnationalen Anthropologie. Aus d. Amerikanischen v. Eva Grünstein Neumann. In: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgemeinschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 11-39.
- Appadurai, Arjun: Sovereignty without Territoriality: Notes for a Postnational Geography. In: Setha M. Low/Denise Lawrence-Zúñiga (Hg.): *The Anthropology of Space and Place. Locating Culture*. 7. Aufl. Malde, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 2007, S. 337-349.
- Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2001.

¹⁰⁸ Sebastian Kirsch: Brecht kritisieren, ohne ihn zu gebrauchen, ist Verrat! In: *Theater der Zeit* 67 (2012) H. 3, S. 61. Kirsch modifiziert hier Müllers Sentenz: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat.« Heiner Müller: *Fatzer* ± Keuner. In: ders.: *W* 8, S. 223-231, hier S. 231.

- Bachmann-Medick, Doris: Spatial Turn. In: dies.: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Mit neuem Nachwort. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2014, S. 284-328.
- Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus d. Russischen v. Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp 2008.
- Barth, Fredrik (Hg.): Ethnic Groups as Boundaries. The Social Organisation of Cultural Difference. Oslo: Allen u. Unwin 1994.
- Bauer, Markus/Thomas Rahn (Hg.): Die Grenze. Begriff und Inszenierung. Berlin: de Gruyter 1997.
- Becker, Joachim/Andrea Komlosy (Hg.): Grenzen weltweit. Zonen, Linien, Mauern im historischen Vergleich. Wien: Promedia 2004.
- Behrens, Hermann/Jens Hoffmann: Zur Periodisierung des Landschaftswandels. In: dies.: Landschaft im Wandel. Erfassung – Bewertung – Wahrnehmung. Friedland: Steffen 2019, S. 159-253.
- Benjamin, Walter: Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Abhandlungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 509-690.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Abhandlungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter: Ms 1100. Anmerkungen zu Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.3. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 797-1274.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 295-310.
- Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Berr, Karsten/Winfried Schenk: Begriffsgeschichte. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 23-38.
- Berr, Karsten: Klassiker der Landschaftsforschung und ihre gegenwärtige Wirkung. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 39-53.
- Berr, Karsten: Landschaftsarchitektur. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 231-244.
- Blume, Dorlis u. a. (Hg.): Europa und das Meer. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum. München: Hirmer 2018.

- Bohrer, Karl Heinz: Der Irrtum des Don Quichote. Das Problem der ästhetischen Grenze. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 86-107.
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Raum und ›Klassen‹. In: ders.: Sozialer Raum und ›Klassen‹. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 7-46.
- Böhme, Hartmut (Hg.): Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. DFG-Symposium 2004. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.
- Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 24. Schriften 4. Texte zu Stücken. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 57-68.
- Brecht, Bertolt: [›Katzgraben«-Notate 1953]. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 25. Schriften 5. Theatermodelle. »Katzgraben«-Notate 1953. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 399-490.
- Bronfen, Elisabeth: Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus ›Pilgrimage‹. Tübingen: de Gruyter 1986.
- Corbin, Alain: Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste. Berlin: Wagenbach 1990.
- Deger, Petra/Robert Hettlage (Hg.): Der europäische Raum. Die Konstruktion europäischer Grenzen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Deleuze, Gilles: Kein Schriftsteller: Ein neuer Kartograph. Aus d. Franz. v. Ulrich Raulf. In: ders./Michel Foucault: Der Faden ist gerissen. Berlin: Merve: 1977 (= Internationale Marxistische Diskussion 68), S. 101-136.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: dies. (Hg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript 2008, S. 7-45.
- Döring, Jörg: 2. Spatial Turn. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Stuttgart/Weimar: Metzler 2010, S. 90-99.
- Eick, Felix: Der deutsche Pass ist einer der wertvollsten der Welt. In: WELT.de (2.7.2019) <https://www.welt.de/wirtschaft/article196259071/Der-deutsche-Pass-ist-einer-der-wertvollsten-der-Welt.html> (Zugriff zuletzt am 11.12.2020).
- Eigmüller, Monika/Georg Vobruba (Hg.): Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raums. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

- Eke, Norbert Otto/Ulrike Haß/Irina Kaldrack: *Bühne: raumbildende Prozesse im Theater*. Paderborn: Fink 2014.
- Faber, Richard/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze – Theorie der Grenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Fähnders, Till: *Terror in Christchurch. Ein symbolischer Betrag für die Identitäten in Deutschland*. In: FAZ.net (8.12.2020) <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/rechtsextremismus-in-neuseeland-jacinda-ardern-entschuldigt-sich-17091273.html> (Zugriff zuletzt am 10.12.2020).
- Fischer, Hubertus (Hg.): *Zukunft aus Landschaft gestalten. Stichworte zur Landschaftsarchitektur*. München: AVM 2014.
- Foucault, Michel: *Andere Räume*. Aus d. Französischen v. Walter Seitter. In: Karlheinz Barck u. a.: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. 5., durchges. Aufl. Leipzig: Reclam 1993, S. 34-46.
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien*. In: ders.: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-22.
- Foucher, Michel: *L'invention des frontières*. Paris: Fondation pour les Études de Défense Nationale 1986.
- Günzel, Stephan: *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen*. In: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2008, S. 219-237.
- Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2019.
- Hage, Gottfried/Christiane Bäumer: *Landschaftsplanung*. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): *Handbuch Landschaft*. Springer VS 2019, S. 245-264.
- Hallet, Wolfgang/Birgit Neumann: *Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung*. In: dies. (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009, S. 11-32.
- Hauser-Schäublin, Brigitta/Michael Dickhardt (Hg.): *Kulturelle Räume – räumliche Kultur. Zur Neubestimmung des Verhältnisses zweier fundamentaler Kategorien menschlicher Praxis*. Münster/Hamburg/London: LIT 2003.
- Hertrampf, Marina Ortrud M./Beatrice Nickel (Hg.): *Kultur – Landschaft – Raum. Dynamiken literarischer Inszenierungen von Kulturlandschaften*. Tübingen: Stauffenburg 2018 (= *LiteraturKulturRäume* 1).
- Hokema, Dorothea: *Landschaft im Wandel? Zeitgenössische Landschaftsbegriffe in Wissenschaft, Planung und Alltag*. Wiesbaden: Springer 2013.
- Jauß, Hans Robert: *Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789*. In: ders.: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 119-156.

- Jung, Carina: Landschaft in der Literatur. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 613-621.
- Kasper, Michael u. a.: Vorwort. In: dies. (Hg.): Entdeckung der Landschaft. Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart. Wien u. a.: Böhlau 2017 (= Montafoner Gipfeltreffen 2), S. 5-8.
- Kirsch, Sebastian: Brecht kritisieren, ohne ihn zu gebrauchen, ist Verrat! In: Theater der Zeit 67 (2012) H. 3, S. 61.
- Klein, Bernhard/Gesa Mackenthum: Das Meer als kulturelle Kontaktzone. Räume, Reisende, Repräsentationen. Konstanz: UVK 2003.
- Koch, Lars/Tobias Nanz: Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 137 (2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 94-115.
- Kovac, Teresa: Drama als Störung. Elfride Jelineks Konzept des Sekundärdrasmas. Bielefeld: transcript 2016.
- Kruschwitz, Hans (Hg.): Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller. Berlin: Neofelis 2017.
- Küster, Hansjörg: Die Entdeckung der Landschaft. Einführung in eine neue Wissenschaft. München: Beck 2012.
- Küster, Hansjörg: Die Erforschung des Landschaftswandels als Gegenstand einer Landschaftswissenschaft. In: Hermann Behrens/Jens Hoffmann (Hg.): Landschaft im Wandel. Erfassung – Bewertung – Wahrnehmung. Friedland: Steffen 2019, S. 9-34.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space. Übers. v. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1991.
- Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums. Erstübersetzung v. Jörg Dünne. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. In Zusammenarb. mit Hermann Doetsch/Roger Lüdeke. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2018, S. 330-342.
- Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater? In: ders.: Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12), S. 11-21.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 3., veränd. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2005, S. 264.
- Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Lüdemann, Susanne: Die Solidarität von Staat und Raum. Politische Grenzen, soziologische Grenzen, Körpergrenzen. In: Claudia Honegger/Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): Grenzenlose Gesellschaft. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 359-386.
- Mai, Uwe: Rasse und Raum. Agrarpolitik, Sozial- und Raumplanung im NS-Staat. Paderborn/Wien: Schöningh 2002.

- Maresch, Rudolf/Niels Werber (Hg.): Raum – Wissen – Macht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Massey, Doreen: Space, Place and Gender. Cambridge/Oxford: Blackwell 1994.
- Massey, Doreen: Power-Geometrics and the Politics of Space-Time. Heidelberg: Hettner Lecture 1998 (= Hettner Lectures 2).
- Mentzer, Alf: Die Blindheit der Texte. Studien zur literarischen Raumerfahrung. Heidelberg: Winter 2001.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Glücksgott. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 163-180.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Drei Punkte zu »Philoktet«. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 158.
- Müller, Heiner: Notate zu Fatzer. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 200-203.
- Müller, Heiner: Fatzer ± Keuner. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Dezember 1981. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 247f.
- Müller, Heiner: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 334-337.
- Müller, Heiner: Die Küste der Barbaren. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 421-424.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Literatur muß dem Theater Widerstand leisten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schrei-

- ben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Müller, Heiner: Was gebraucht wird: Mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 318-345.
- Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone im Gespräch mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 354-370.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 696-705.
- Müller, Heiner: Theater ist Krise. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 792-811.
- Müller, Heiner/Alexander Kluge: Geist, Macht, Kastration. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 301-311.
- Müller, Heiner/Alexander Kluge: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 433-443.
- Müller, Heiner: Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle ›Schwarze Pumpe‹. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 129.
- Müller, Heiner: ... Und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 161.
- Müller, Heiner: Anekdoten. Gesammelt u. hg. v. Thomas Irmer. Berlin: Theater der Zeit 2018.
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theater texts des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Epistemata Literaturwissenschaft 817).
- Piepmeyer, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Westfälische Forschungen. Mitteilungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung des Landesverbandes Westfalen-Lippe. Bd. 30. Hg. v. Peter Schöller u. Alfred Hartlieb von Wallthor. Münster: Aschendorff 1980, S. 8-46.

- Ratter, Beate/Cormac Walsh. Küstenlandschaften. In: Olaf Kühne u. a. (Hg.): Handbuch Landschaft. Springer VS 2019, S. 699-710.
- Richter, Dieter: Das Meer. Geschichte der ältesten Landschaft. Berlin: Wagenbach 2014.
- Ritter, Joachim: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. 2. Aufl. Münster: Aschendorff 1978.
- Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft. In: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 225-241.
- Schröder, Nicole (Hg.): Grenz-Gänge. Studien zu Gender und Raum. Tübingen/Basel: Francke 2006 (= Kultur und Erkenntnis 32).
- Schultz, Hans-Dietrich: »Natürliche Grenzen« als politisches Programm. In: Claudia Honegger/Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): Grenzenlose Gesellschaft. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 328-343.
- Simmel, Georg: Soziologie des Raumes. In: ders.: Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl. Hg. v. Heinz-Jürgen Dahme/Otthein Rammstedt. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 221-242.
- Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1996.
- Trepl, Ludwig: Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung. Bielefeld: transcript 2012 (= Edition Kulturwissenschaft 16).
- Tschofen, Bernhard: Was ist Landschaft? Plädoyer für Konzepte jenseits der Anschauung. In: Michael Kasper u. a. (Hg.): Entdeckung der Landschaft. Raum und Kultur in Geschichte und Gegenwart. Wien u. a.: Böhlau 2017 (= Montafoner Gipfeltreffen 2), S. 13-32.
- Vaßen, Florian: »Ich bin ein Landvermesser«. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder im Zusammenspiel von *spatial turn* und Kartographie. In: SozialRaumInszenierung. Hg. v. Nadine Giese/Gerd Koch/Silvia Mazzini. Berlin/Milow/Strasburg: Schibri 2012 (= Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik 11), S. 239-254.
- Vaßen, Florian: Das Fremde im Theater. Vorläufige Überlegungen zu einer responsiven Theaterpädagogik. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen 32 (2017), H. 71. Theaterpädagogik gebrauchen, vermitteln, behaupten..., S. 8f.
- Wagner, Kirsten: 3. Topographical Turn. In: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Stuttgart/Weimar. Metzler 2010, S. 100-109.
- Waldenfels, Bernhard: Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.

- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 108-113.
- Weber, Kurt-H.: Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin/New York: de Gruyter 2010.
- Wiede, Jochen: Abendländische Gartenkultur. Die Sehnsucht nach Landschaft seit der Antike. Wiesbaden: marixverlag 2015.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart/Weimar: Metzler 2004 (= Sammlung Metzler 344), S. 49-71.
- Zimmermann, Astrid: Landschaft Planen. Dimensionen, Elemente, Typologien. Basel: Birkenhäuser 2014.

1 Theater-Landschaft – theoretische Überlegungen

Arbeit am Gelände (des Theaters)

Heiner Müller als politischer Dramaturg

Nikolaus Müller-Schöll

1 »Geburtshelfer von Archäologie« – der »Landvermesser«

»Theater als Geburtshelfer von Archäologie«.¹ Diese merkwürdige Formulierung findet sich am Ende eines vielleicht als dramaturgische Spielanleitung zu lesenden Nachwortes, das Heiner Müllers Stück *Anatomie Titus Fall of Rome ein Shakespearekommentar* (1985) ab der Zweitveröffentlichung des Textes 1989 nachgestellt ist. Merkwürdig ist diese Formulierung, weil sie das Bild der Geburtshilfe, der Maieutik, des Hervorbringens eines Neuen, Anderen, zusammenbringt mit der »archaiologia«, traditionell definiert: den Erzählungen aus der alten Geschichte, oder wörtlicher: der Kunde vom Ursprünglichen bzw. der rückwärtsgewandten Ursprungs-Suche, dem Freilegen von Schichten, die sich über die Vergangenheit gelegt haben; oder mit Michel Foucault: mit dem »Aufzeigen des Spiels der Regeln, welche die Diskurse in Bewegung setzen«² oder der »differentielle[n] Ana-

1 Vgl. Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: *Shakespeare Factory 2*. Berlin: Rotbuch 1989, S. 125-225, hier S. 225. Die Texte Heiner Müllers werden hier und im folgenden Text dort, wo es möglich ist, aus der Rotbuch-Ausgabe zitiert, da diese aufgrund der Autorisierung durch Heiner Müller gegenüber der späteren Suhrkamp-Ausgabe vorzuziehen ist. Im Fall des hier zitierten Textes entscheiden sich Herausgeber und Redaktion der Suhrkamp-Ausgabe dafür, ihn als Teil eines als »Anhang« bezeichneten Konvoluts von zusätzlichen Texten aus der Bochumer Uraufführung abzdrukken. Dabei werden die in der Rotbuch-Ausgabe in Versalien als Teil des Textes gedruckten ersten Worte »Einheit des Textes« zur Überschrift erhoben und vom Text abgesetzt. Vgl. Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193, hier S. 192. Im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet. Vgl. zur Differenz der Ausgaben: Barbara Hahn: *Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers Projekt*. In: Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer: *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 265-273.

2 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 198. (Übersetzung modifiziert von NMS.)

lyse der Modalitäten des Diskurses«. ³ In Termini der Rhetorik könnte man von einer ›Katachrese‹ sprechen. In der Verknüpfung eines Vorgriffs auf eine Zukunft mit einem zukünftigen Rückgriff, der das, was zwischen Zukunft und Gegenwart liegt, im Modus der Archäologie abtragen wird, bringt die Formulierung im Bruch der Bilder ein Bild jenes Bruchs hervor, der im Zentrum dieser und vielleicht jeder Vorstellung steht, die Heiner Müller von Theater und Kunst im Allgemeinen gibt: »Theater als Geburtshelfer von Archäologie: die Aktualität der Kunst ist morgen.« ⁴ lautet der ganze Satz. Die Kunst, so scheint es, verweist dadurch auf eine radikal abwesende Zukunft, dass sie sich weigert, über sie anders zu sprechen als auf dem Weg der Erzeugung einer Leere. Mit Walter Benjamins Begrifflichkeit könnte man sagen, dass Müller hier ›Theater‹ als von Spannungen gesättigte Konstellation beschreibt, als ›Dialektik im Stillstand‹, in einem Bild, das nicht von ungefähr demjenigen gleicht, welches Walter Benjamin vom für Müller so wichtigen *Angelus Novus* Paul Klees in seiner neunten philosophischen These gibt: »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.« ⁵ Damit das Theater »Geburtshelfer von Archäologie« zu werden vermag, bedarf es, anders gesagt, einer Arbeit, für die Müller zuvor die Formulierung des »DISMEMBER REMEMBER« ⁶ gefunden hat, des Ab- und Aufbaus, der Zertrümmerung und Neuzusammensetzung der Erinnerung, des Ab-Baus.

Dieser Ab-Bau betrifft zunächst einmal, hier wie anderswo in Müllers Texten, die Vorstellungswelt, die Bilder, Ideologien, Geschichtserzählungen, Gattungen, im konkreten Kontext: die ›Denkmäler‹, die von Rom geschriebene Geschichte der im römischen Imperium unterworfenen und kolonisierten anderen Völker, die qua Einfühlung in den Sieger zustande gekommene Überlieferung in Geschichtsphilosophie und Literatur –, doch sie betrifft auch und vor allem zunächst einmal das Theater selbst. Wenn Gilles Deleuze in seinem Michel Foucaults Philosophie gewidmeten Text *Was ist ein Dispositiv?* formuliert, dass dieser seine Philosophie als »Arbeit im Gelände« ⁷ bezeichnet habe, so beschreibt er damit auch eine Dimension dessen, was die Theaterarbeit des selbst erklärten »Landvermesser[s]« ⁸

3 Vgl. Foucault: Archäologie, S. 199.

4 Müller: Anatomie, S. 225.

5 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, hier S. 697. Hervorhebungen im Original.

6 Müller: Anatomie, S. 225.

7 Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald/Bernhard Waldenfelds (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162, hier S. 153.

8 Alexander Kluge/Heiner Müller: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: dies.: »Ich bin ein Landvermesser«. Gespräche mit Heiner Müller. N. F. Hamburg: Rotbuch 1996, S. 25-37, hier S. 37.

Heiner Müllers ausmacht. Das »Gelände« ist hier wie da nicht etwas Gegebenes, vielmehr, so Gilles Deleuze über Foucault, ein »Durcheinander, ein multilineares Ensemble«, »zusammengesetzt aus Linien verschiedener Natur«,⁹ »Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräftelinien, Subjektivierungslinien, Riß-, Spalt- und Bruchlinien, die sich alle überkreuzen und vermischen.«¹⁰ »Will man die Linien eines Dispositivs entwirren«, so Deleuze weiter, »so muß man in jedem Fall eine Karte anfertigen, man muß kartographieren, unbekannte Länder ausmessen, eben das, was er als ›Arbeit im Gelände‹ bezeichnet.«¹¹ Das Gelände, anders gesagt, gleicht dem einer Karte, wie sie etwa beim Bergsteigen verwendet wird. Es ist selbst eine Konstruktion, das Resultat dieser Karte, das mit ihren Linien gleichzeitig entsteht. Eine Landschaft wird hier nicht vorausgesetzt, vielmehr setzt die ›Arbeit im Gelände‹ voraus, sich von jedem naturalisierten Begriff von Gelände oder Landschaft zu lösen. Die Art, wie das Gelände entsteht, als ›Script‹, unterwirft es zugleich von Beginn an der Wiederholbarkeit, der ›Veränderung‹ bzw. der beständigen Infragestellung, eben jenem Ab-Bau, den man vielleicht deshalb in Absetzung von Foucault und Deleuze und in Anlehnung an Hans Blumenberg besser als Arbeit *am* Gelände bezeichnen sollte:¹² als die historisch das Gelände des Theaters verändernde, sein über alles Bekannte hinaus reichendes Potential auslotende Arbeit. Müller gibt von ihr in einem seiner Interviews einen Eindruck:

Ich meine, Theater wird erst dadurch lebendig, daß ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muß. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater.¹³

Die politische Funktion von Theater, so wird aus diesem Zitat deutlich, liegt für Müller entgegen dem Anschein nicht in den Inhalten, den politischen Fragestellungen oder Positionen, sondern in der radikalen Infragestellung der Vorausset-

9 Deleuze: Dispositiv, S. 153.

10 Deleuze: Dispositiv, S. 157.

11 Deleuze: Dispositiv, S. 153.

12 Vgl. Hans Blumenberg. Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Berlin: Suhrkamp 2014. Der aus dem Nachlass herausgegebene Band verweist seinerseits auf die große Monographie *Arbeit am Mythos*.

13 Heiner Müller: Am Anfang war ... Ein Gespräch unter der Sprache. In: ders.: W 8, S. 296-306, hier S. 303.

zungen, auf denen diese ruhen. Es ist diese Infragestellung, die, wie ich nachfolgend zeigen möchte, auch seine Arbeit als Dramaturg kennzeichnet: Heiner Müllers Theaterarbeit, vor allem aber sein Schreiben, kann als Paradebeispiel einer ›politischen Dramaturgie‹ begriffen werden, die sich als Arbeit am Gelände auf unterschiedlichste Weise den polizeilichen Dramaturgien seiner Zeit widersetze.

2 Dramaturgie – Polizei und Politik

Um sinnvoll von Müller als politischem Dramaturgen zu reden, bedarf es vorab einer etwas ausführlicheren Konkretisierung dessen, was Dramaturgie im Allgemeinen und ganz konkret: ›politische Dramaturgie‹ meint. In älteren Darstellungen wurde der Begriff des Dramaturgen vom spätgriechischen Dramatourgos, dem Autor, aber auch Aufführungsleiter, hergeleitet.¹⁴ Als Instanz wird der Dramaturg auf jene Spielart vor allem des deutschsprachigen Theaters zurückgeführt, die sich, eine europäische Entwicklung nachvollziehend und verändernd, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an herausgebildet hat. Einen »umfassend gebildeten und unabhängigen Intellektuellen im Theater« zu haben, das sei es, so Evelyn Deutsch-Schreiner in einer in historischer Hinsicht an der tradierten Historiographie des deutschsprachigen Theaters orientierten Überblicksdarstellung, was das moderne Theater zuallererst Gotthold Ephraim Lessing verdanke. Kritik, Reflexion und Vermittlung sieht sie bei allen Unterschieden als Kernaufgaben von Dramaturgie – von Lessing bis zur Gegenwart. Im Kontext neuerer Dramaturgieforschung wird Dramaturgie abgelöst von der Aufgabe, einen Text auf die Bühne zu bringen. Man spricht von Dramaturgien des Schauspielers, des Zuschauers, der Erziehung, des Tanzes, des Visuellen, des *Devised Theatres* und der Architektur, um nur einige Gebiete zu benennen. Konstantina Georgelou, Efosini Protopapa und Danae Theodoridou definieren Dramaturgie von den Wortbestandteilen *drama* und *ergon* ausgehend als katalytische Funktion bei jeder künstlerischen Arbeit und lösen sie ab von der explizit ausgewiesenen Funktion oder dem Beruf des Dramaturgen. Die Funktion wird mit Eugenio Barba als »actions at work« und darüber hinaus vor allem als »working on actions« definiert – Handlungen im Verlauf der Arbeit bzw. Arbeit an Handlungen.¹⁵ Es gehe hier um ein Tun, das weder der zielorientierten Poiesis noch der aristotelischen Praxis entspreche. Vielmehr habe

14 Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Weimar/Wien: Böhlau 2016, S. 10.

15 Vgl. Konstantina Georgelou/Danae Theodoridou/Efosini Protopapa (Hg.): The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz 2017, S. 74-82 (übers. v. NMS).

es zu tun mit Öffnung und Bildung von Räumen der Verhandlung, der Konflikte, des Dissenses, des Orientierungsverlusts, des Nicht-Wissens, der Unterbrechung, des Eingriffs und der Imagination, um so neue soziale und politische Entwürfe zu ermöglichen. Die fundamentale Bedeutung von Dramaturgie in diesem erweiterten Sinne für Bertolt Brechts Theater wird nicht zuletzt darin deutlich, dass es im von Brecht und Helene Weigel geleiteten Berliner Ensemble keine als solche benannten Dramaturgen im herkömmlichen Sinne gab: Wie die Ausführungen von Brechts Mitarbeiterin Käthe Rüllicke-Weiler nahelegen, lag dies daran, dass letztlich alle Beteiligten auch Dramaturg*innen waren, also nicht lediglich für eine spezielle Arbeit, sondern zugleich für *alles* zuständig waren. Selbst die später aus Brechts Praxis abgeleitete Produktionsdramaturgie, so wird hier deutlich, ist bereits eine Reduktion der allumfassenden, aufs Ganze des Theaters wie der Gesellschaft ausgerichteten Instanz, als die ihrem Prinzip nach Dramaturgie im Brecht-Theater begriffen wurde.

Doch das Bild von Dramaturgie wäre unvollständig, bezöge man nicht auch die Provenienz heutiger Theaterstrukturen aus der Zeit der Verstaatlichung vormals häufig privatwirtschaftlicher Bühnen im Nationalsozialismus mit ein: Drastisch führt Deutsch-Schreiner vor Augen, dass der Theaterberuf des Dramaturgen in seiner heutigen Ausprägung und Verbreitung mindestens ebenso ein Erbe der NS-Zeit ist wie ein solches der Brecht'schen Arbeit am Berliner Ensemble. Erst in der NS-Zeit wurde die Funktion »verbreitet an den Staats- und Stadttheatern eingeführt«¹⁶ und erst seit ihr gibt es die Bezeichnung und Funktion des »Chefdramaturgen«.¹⁷ Sie ist eine »nationalsozialistische Erfindung«,¹⁸ Ausdruck der im NS-Staat durchgesetzten Hierarchisierung der Theater, ihres Umbaus in zentral gesteuerte Stätten der erweiterten Propaganda. Eine »Reichsdramaturgie« im Propagandaministerium »verstand sich als geistige Führungszentrale der Theater«¹⁹ und übte Druck auf sie aus. Spielpläne wurden im Einklang mit der in Berlin ersonnenen Kulturpolitik aufgestellt. Nicht minder deutlich wird eine polizeiliche Funktion von Dramaturgie auch in der Darstellung von Heinar Kipphardts Zeit als Chefdramaturg des Deutschen Theaters und damit zugleich als dem ZK der SED »verantwortlicher Politkommissar für den Spielplan«.²⁰ Über beide – in ihrer Herrschaftsstruktur wie ihrer Theaterorganisation nicht gleichzusetzende – Systeme hinaus wurde der Dramaturg noch in der jüngeren Vergangenheit des deutschsprachigen Theaters nicht ohne Hintergrund von Künstlern als »Spitzel

16 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

17 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

18 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 154.

19 Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 158.

20 Vgl. Protokoll der Beratung der Kulturkommission beim Politbüro des ZK, 16.03.1959, zit.n. Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 218.

der Direktion«²¹ (Einar Schleef) oder »Polizei der Intendanz«²² (Mark Lammert) bezeichnet. Die Eigenheit von Dramaturgie scheint zu sein, dass die Bezeichnung bei genauerer Betrachtung als Synonym für Struktur, Organisation, Architektur, für Kontrolle und Überwachung des Theaters in allen seinen Formen steht, mit der entwickelten Begrifflichkeit gesprochen: für das Dispositiv, aber auch für das gerade Gegenteil dieser Beschreibungen, für Unterbrechung, Ungewissheit, Desorientierung, Destabilisierung, Öffnung und Infragestellung. Sie ordnet, regelt, kontrolliert und diszipliniert den kreativen Prozess. Aber sie ist auch in der Lage, diesen Prozess, die Kunst im Entstehen, dort wieder zu öffnen, wo er sich den Ansprüchen der von ihm konstitutiv ausgeschlossenen Anderen zu verweigern droht, wo der Konflikt zugunsten erpresster Versöhnung²³ verschwindet. Zusammen betrachtet legen diese widersprüchlichen Bestimmungen nahe, dass Christel Weilers 2005 publizierte Einschätzung, dass eine »stringente und brauchbare Theorie« der Dramaturgie noch ausstehe,²⁴ trotz vieler Bemühungen der vergangenen Jahre um eine solche weiterhin zutrifft. Was fehlt, ist eine Theorie der Dramaturgie, welche die zwei Pole der Dramaturgie, die in der jüngsten Literatur ebenso wie in der Praxis von Lessing bis zur Gegenwart sichtbar werden, zusammenzudenken vermöchte: Dramaturgie als Polizei und Politik.

Eine solche Theorie der Dramaturgie müsste von einer genealogischen Perspektive ausgehen. Warum, so hätte sie zu fragen, wird die Funktion des Dramaturgen und der Dramaturgie im modernen Sinn in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eingeführt? Was lässt das Theater einen Intellektuellen an seine Seite rufen, der es bei der Auswahl und Gestaltung seiner Stoffe, bei deren Einrichtung und Ausgestaltung, bei der Erziehung der Schauspieler*innen und der Vermittlung des Stoffs für das Publikum berät? Warum Dramaturgie und warum (erst) zu diesem Zeitpunkt?

Wo diese Fragen, wie etwa bei Deutsch-Schreiner, mit dem Hinweis auf die ›Professionalisierung‹ beantwortet werden, bleibt die Darstellung jener latent oder offen normativ und teleologisch ausgerichteten Fortschrittsgeschichte des Theaters verhaftet, welche als Teil der Herausbildung des bürgerlichen Theater-

21 Vgl. dazu den Hinweis von Einar Schleefs einstiger Dramaturgin Rita Thiele in: Eva Behrendt/ Franz Wille: Willkommen im Think Tank. Was bedeutet heute Dramaturgie? Ein Gespräch mit Rita Thiele (Hamburger Schauspielhaus) und Katja Herlemann (Schauspiel Leipzig) über ein Berufsbild im Wandel, neue Formen, alte Aufgaben, notorische Konfliktlinien und gewisse Social Skills. In: Theater heute, 59 (2018), H. 1, S. 42-46, hier S. 45.

22 Zitat im Rahmen einer Diskussion mit Mark Lammert und Frankfurter Studierenden der Dramaturgie und Theaterwissenschaft in Berlin am 20.2.2017.

23 Theodor W. Adorno: Erpreßte Versöhnung. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 251-281.

24 Christel Weiler: Dramaturgie. In: Metzler Lexikon Theatertheorie. Hg. v. Erika Fischer-Lichte/ Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 84-87, hier S. 85.

dispositiv im 18. Jahrhundert erfunden worden ist. Eine solche Geschichtsschreibung wertet im Einklang mit den Theaterreformern des 18. Jahrhundert eine große Zahl von Praktiken des Theaters *nolens volens* weiterhin ab, die aus heutiger Sicht, zumal mit einem an der Theorie Benjamins, dem Theater Brechts und Müllers oder der gegenwärtigen Performance Art geschulten Blick, nicht länger als minderwertig oder vormodern anzusehen sind. Vergessen wird von ihr in jedem Fall, dass mit der ›Professionalisierung‹ des Theaters im 18. Jahrhundert der Verlust anderer Formen von Professionalität einhergeht: Die neuen Schauspieler*innen der festen Häuser werden mit Regeln gehegt und mit Verboten – etwa der Improvisation – belegt. Ihre Sesshaftigkeit und Emanzipation wird nicht zuletzt mit dem »schwersten Verlust, den das Theater je erlitten hat«,²⁵ mit der expliziten oder impliziten Austreibung des Harlekins erkaufte, dessen produktives Potential erst im Verlauf des 20. und 21. Jahrhundert wiederentdeckt wird.²⁶ Vergessen wird jedoch vor allem, dass der gebildete Intellektuelle im Theater exakt in dem Moment auftaucht, in dem dieses für unterschiedliche Zwecke der bürgerlichen Rationalität in den Dienst genommen wird und deshalb deren Normen unterworfen werden muss. Er ist der Agent dieser Aneignung. Nicht von ungefähr beruft sich Lessing in seiner Hamburgischen Dramaturgie auf Johann Elias Schlegel, der die Rolle des Dramaturgen als eine Art von Qualitätsmanager und Zensor beschreibt, als Mann »von einigem Ansehen, der Geschicklichkeit und Wissenschaft genug hätte, gute Stücke auszusuchen und den schlechten und groben Witz von feinen und artigen Einfällen zu unterscheiden«.²⁷

Nicht um ›Professionalisierung‹ geht es also, wenn das Theater die Funktion moderner Dramaturgie erfindet, sondern um eine komplexe und aus heutiger Sicht ambivalente Veränderung des Dispositivs,²⁸ die so erfolgreich ist, dass sie fortan beinahe unisono unter den von ihr selbst geprägten Begriffen beschrieben werden wird. Mit Blick auf die anderen Möglichkeiten des Theaters, die im

25 Richard Alewyn: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck 1989, S. 104.

26 Vgl. Rudolf Münz: Das Harlekin-Prinzip. In: ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 60-65. Vgl. auch Nikolaus Müller-Schöll: Der »Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekins in Theater und Performance der Gegenwart. In: ders./André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189-201.

27 Vgl. Johann Elias Schlegel: Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen, zit nach: Deutsch-Schreiner: Theaterdramaturgien, S. 11.

28 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung. Frankfurt a. M.: Lang 2017, S. 67-88, insb. S. 76-82.

18. Jahrhundert verworfen werden, um in der Folge dann auch tatsächlich peu à peu zu verschwinden, wäre deshalb von heute aus der Versuch zu unternehmen, dieser Geschichte eine neue Art der Erzählung entgegenzusetzen. Um zu dieser anderen Beschreibung zu gelangen, scheint der Blick in Michel Foucaults Untersuchungen zur Herausbildung der Regierungskunst im 18. Jahrhundert sinnvoll.²⁹ Aufbauend auf seinem ausgedehnten Studium der polizeiwissenschaftlichen Schriften des 16. bis 18. Jahrhunderts entwickelt er in seinen Vorlesungen zur Gouvernamentalität, dass sich im 18. Jahrhundert als Gegenentwurf zu Niccolò Machiavellis Lehre für den souveränen Fürsten eine Lehre von der Regierungskunst herausbildet, die auf drei Quellen zurückgeführt werden kann: Auf das archaische Vorbild des Pastorats, also die Vorstellung einer Masse von Individuen, die, einer Schafherde gleichend, mit Rücksicht auf jedes einzelne individuelle Wesen zu hegen und zu pflegen ist, auf eine diplomatisch-militärische Technik sowie auf eine die Verwaltung und Organisation im engeren wie im weitesten Sinne besorgende »Polizey«.³⁰ War im *Fürst* (ca. 1513) eine zentralisierte politische Form der Macht beschrieben worden, bei der ein Souverän singular und exzentrisch über ein Territorium herrschte, so richten sich die Machttechniken der neuen Regierungskunst auf die Individuen, die auf dem Weg der Subjektivierung ihre dauerhafte Bestimmung erhalten sollen.³¹ Entgegen der traditionellen Sicht, die darin einen Fortschritt sah, gibt Foucault – dabei erstaunlich nahe bei Theodor W. Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*³² – zu bedenken, dass die Gesellschaften, deren Strukturen sich in dieser Zeit herausbildeten, die aggressivsten und am meisten auf Eroberung ausgerichteten wurden und zu den erstaunlichsten Formen der Gewalt fähig waren.³³ Auf die staatlichen Bestrebungen, im Interesse der Herausbildung eines neuen, nicht länger auf der Souveränität des feudalen Fürsten basierenden Staatswesens im 18. Jahrhundert eine neue, die territorial eingegrenzte *Bevölkerung* ins Visier nehmende Kunst des Regierens herauszubilden,³⁴ antwortet das Theater mit der Entwicklung einer neuen Form der Regierung der Künste. Moderne Dramaturgie korrespondiert, kurz gesagt, ihrer

29 Vgl. Michel Foucault: Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp 2010; ders.: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernamentalität II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004; ders.: »Omnes et singulatim«: vers une critique de la raison politique. In: ders.: Dits et Écrits 1954-1988. Bd. IV: 1980-1988. Paris: Gallimard 1994, S. 134-161; ders.: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernamentalität I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

30 Vgl. Michel Foucault: Die »Gouvernamentalität«. In: ders.: Kritik des Regierens, S. 91-117, hier S. 117.

31 Vgl. Foucault: Die »Gouvernamentalität«.

32 Vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Fischer 1969.

33 Vgl. Foucault: »Omnes et singulatim«, S. 139.

34 Vgl. Foucault: Die Gouvernamentalität, insb. S. 96-117.

Genealogie nach als Ausformung der Rationalität im Theater den Absonderungstechniken der Psychiatrie, den Disziplinartechniken des Strafrechtssystems und der Biopolitik in der Medizin.³⁵ Wenn Foucault einerseits unterstreicht, dass der neue »Regierungsstaat, der sich wesentlich auf die Bevölkerung stützt und sich auf die Instrumente des ökonomischen Wissens« beruft, die aus der Ordnung der Familie abgeleitet werden, einer »durch die Sicherheitsdispositive kontrollierten Gesellschaft«³⁶ entspricht, andererseits aber immer wieder betont, dass eben mit der Kunst des Regierens auch das Potential der Widerständigkeit entstehe,³⁷ der Kritik als des Willens, »nicht dermaßen regiert zu werden«³⁸, so sind damit die zwei gleichursprünglichen Prinzipien benannt, die, aus einer genealogischen Perspektive betrachtet, Dramaturgie seit damals und bis heute bestimmen: Polizei und Politik – wobei das erste Wort im Sinne der »Polizey« des 18. Jahrhunderts zu verstehen wäre³⁹, das zweite eher in dem Sinne, wie es Jacques Rancière definiert, dabei Foucaults aufs 18. Jahrhundert gemünzte Unterscheidung aufgreifend. Politische Dramaturgie kann im Theater ausgehend von Rancières und Foucaults Terminologie als jene Instanz bezeichnet werden, welche in kritischer Distanz die »Gleichheit«⁴⁰ als eine Art von revolutionärem Gegenprinzip zu jeder hierarchisierenden Ordnung einklagt, die Gleichheit dessen, was in der konstituierten Ordnung ausgeschlossen worden ist, mit den in ihr Eingeschlossenen. Die Gleichheit des Ein- und Ausgeschlossenen wird dabei erst in dem Moment erkennbar, in dem die Kontingenz der Konstitution sichtbar und daraufhin neu darüber entschieden wird, wer eine Sprache hat bzw., wie es Rancière in diesem Zusammenhang ausdrückt, wer auf einer Bühne stehen darf und wer nicht.⁴¹

35 Vgl. zu den hier herangezogenen Vergleichsprozessen Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung.

36 Foucault: Die »Gouvernementalität«, S. 116.

37 Foucault: »Omnes et singulatim«, S. 160. Foucault betont hier, dass die Macht – anders als die Gewalt – sich der Freiheit des ihr unterworfenen Subjekts bedient, um es der Regierung zu unterwerfen. Daraus ergebe sich aber auch, dass es keine Macht ohne potentielle Verweigerung oder Revolte gebe.

38 Michel Foucault: Was ist Kritik? In: ders.: Kritik des Regierens, S. 237-257; hier S. 240.

39 Vgl. Foucault: »Omnes et singulatim«, S. 153-161.

40 Vgl. Jacques Rancière: Das Unvernehmen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 42.

41 Rancière: Das Unvernehmen, S. 39. Rancières Terminologie, die auf den ersten Blick irreführend wirkt, weil sie die von Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe, Ernesto Laclau, Chantal Mouffe und einer Reihe anderer, mehr oder weniger an diese anschließenden Denker getroffene Unterscheidung von »Le Politique« und »La Politique« durch diejenige von Politik und Polizei ersetzt, wird durch den in seinem Essay *Das Unvernehmen* zu findenden Verweis auf Foucault verständlich. »Polizey«, wie sie Foucault ausgehend von der Terminologie des 18. Jahrhunderts definiert und Rancière, daran anknüpfend, begreift, bezeichnet die umfassende Verwaltung der Gesellschaften. Dagegen steht die »Gleichheit« im Sinne Rancières für ein letztlich lediglich modo negativo gefundenes, durch die reale Ungleichheit gesetztes

3 Der Dramatiker als politischer Dramaturg

In einem traditionellen Sinne, das heißt: nominell »Dramaturg«, war Heiner Müller in den Jahren 1958/59 am Maxim Gorki-Theater, 1970-77 am Berliner Ensemble und von 1977-1982 an der Volksbühne.⁴² Im definierten Sinne aber kann seine Arbeit am ›Gelände des Theaters‹ von Beginn an und bis zu seinem Tod als eine Form politischer Dramaturgie bezeichnet werden. Die Stücke entstanden beinahe ausschließlich als dramaturgische Kommentare, Übersetzungen, Zitate, Varianten oder Montagen anderer Stücke und Texte – von Brecht, Franz Kafka, Michail Alexandrowitsch Scholochow, Pierre Corneille, Sophokles, Anna Seghers, Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, Hans Henny Jahnn und vielen anderen –, wurden in konkreten Konstellationen und nicht selten für einen bestimmten Anlass geschrieben – man denke nur an die Übersetzungen und Adaptionen von Molière, William Shakespeare oder Bernard-Marie Koltès –, von dem sie allerdings später häufig abgelöst wurden, weil sie sich ganz offensichtlich nicht auf diesen Anlass reduzieren ließen. Doch nicht nur die Stücke wären zu nennen, sondern auch die zahllosen Interviews, die aus Gesprächen entstandene Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* (1992)⁴³ sowie die mit großer Sorgfalt und häufig vielen Variationen verfassten theatrologischen Schriften und Briefe, etwa *Fatzer ± Keuner* (1980),⁴⁴ der *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet«*,⁴⁵ *Taube und Samurai* (1986),⁴⁶ ein erst posthum veröffentlichter Brief an Ginka Tscholakowa zu *Bildbeschreibung* (1985)⁴⁷ oder die verstreuten Anmerkungen Müllers zu seinen Lehrstücken. Daneben wäre auf vermeintliche Paratexte und Nachbemerkungen wie die eingangs erwähnte hinzuweisen, deren Status nicht ganz klar ist. Sie entziehen sich der bloßen Funktionalität als Didaskalie, Nebentext, Spielanleitung oder Formulierung von Spielregeln regelmäßig durch Formulierungen, die, statt konkrete Anweisungen zu geben, die Hierarchie zwischen Text und Nebentext aufkündigten, Nebentexte nicht minder literarisch formulieren als

Recht für diejenigen, an denen – mit Karl Marx gesprochen – durch die Konstitution das ›Unrecht schlechthin‹ begangen worden ist.

42 Vgl. zu diesen Angaben Jan Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 567-570.

43 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992; vgl. ders.: W 9, S. 7-291.

44 Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: W 8, S. 223-231.

45 Vgl. Heiner Müller: *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet«* am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269.

46 Vgl. Heiner Müller: *Taube und Samurai*. In: ders.: W 8, S. 290.

47 Vgl. Heiner Müller: *Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von Bildbeschreibung* beim Steirischen Herbst 1985 in Graz. In: Ulrike Haß (Hg.): Heiner Müller *Bildbeschreibung*. Ende der Vorstellung. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 31f.

die Haupttexte, hier wie da Sprache nicht instrumentell gebrauchten. So steht vor *Quartett* (1981) als Orts- und Zeitangabe: »Zeitraum. Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg«,⁴⁸ nach *Bildbeschreibung* erhalten wir die das Genre der Selbstauskunft ad absurdum führende Erläuterung, dass der Text als

Übermalung der ALKESTIS gelesen werden [kann], die das No-Spiel KUMASAKA, den 11. Gesang der ODYSSEE, Hitchcocks VÖGEL und Shakespeares STURM zitiert. Der Text beschreibt eine Handlung jenseits des Todes. Die Handlung ist beliebig, da die Folgen Vergangenheit sind, Explosion einer Erinnerung in einer abgestorbenen dramatischen Struktur.⁴⁹

Müller arbeitete als Dramaturg mit vielen Regisseuren zusammen, ganz gleich, ob er dabei so bezeichnet wurde oder nicht – von B. K. Tragelehn über Benno Besson, Ruth Berghaus, Manfred Karge/Matthias Langhoff und Jean Jourdeuil bis zu Robert Wilson. Er verantwortete als dramaturgisch denkender Intendant das Programm des Berliner Ensemble und die an Brechts *Versuche* anknüpfende Schriftenreihe *Drucksache*, die diese Zeit begleitete; er war der dramaturgische Gesprächspartner in zahllosen Gesprächen von Alexander Kluge, Frank Raddatz und anderen und dabei ein beständiger Theoretiker des Theaters, des Dramas, aber auch der Politik, Gesellschaft und Geschichte seiner Zeit. Alles dies wäre im Detail aufzuarbeiten, was in diesem Rahmen nicht möglich ist. Vielmehr soll hier nur die Hypothese erhärtet werden, dass Müllers Stücke ohne Ausnahme *auch* als dramaturgische Interventionen zu lesen sind, Formen der ›Arbeit am Gelände‹. Das sei zunächst an den nächstliegenden Beispielen erläutert, an den Interventionen, die Schicht für Schicht jene Tradition abtragen, auf der Müllers eigene Arbeit als Autor und Dramaturg aufbaut.

Von *Die Nacht der langen Messer* aus dem Jahr 1951 und *Der Lohndrucker* (1956) über das Lehrstück *Der Horatier* (1973) und *Der Auftrag* (1979) bis zu *Massnahme 1956* lassen sich Stücktexte von Müller als dramaturgische Kommentare zu Brecht lesen. Zu ihrem Ausgangspunkt werden Bruchlinien von dessen Arbeit, Momente eines nachvollziehbar historischen Scheiterns, einer konstitutiven Blindheit oder einer *volens volens* übersehenen Idealisierung, häufig ausgehend von Beobachtungen Walter Benjamins: In *Der Lohndrucker* verwendet Müller Interviews mit dem gefeierten ›Helden der Arbeit‹ Hans Garbe, die Käthe Rüllicke für Brecht geführt hatte. Formal zitiert er Brechts Stück *Der Lindberghflug/Der Flug der Lindberghs/Der Ozeanflug* (1929/1930/1949). Wie Brecht greift Müller einen (allerdings staatlich produzierten) Populärmythos aus der Welt der Technik auf, erzählt den Kampf

48 Heiner Müller: *Quartett*. In: ders.: W 5, S. 43-66, hier S. 45.

49 Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

eines Einzelnen gegen unzählige Widrigkeiten, die den – bereits vorab bekannten – Erfolg seines Vorhabens gefährden. Wie Müller dabei mit den Vorlagen umgeht, wird erkennbar, liest man den Vorspruch, den Brecht seinem frühen Lehrstück im Jahr 1949 hinzufügt. Weil Lindbergh die Nazis unterstützt hatte, strich Brecht dessen Namen aus dem Stück, als ein Rundfunksender es nach dem Zweiten Weltkrieg senden wollte, und kommentierte diese Streichung mit den Zeilen: »Nicht Mut noch Kenntnis/Von Motoren und Seekarten tragen den Asozialen/Ins Heldenglied.«⁵⁰ Brechts Diktum zum Trotz versucht Müller genau dies: Er verwandelt den sozialistischen Musterarbeiter der Vorlagen in Balke, der seinen Kollegen als »Lohndrücker« gilt und einst vermutlich Nazi war, setzt damit einen – aus Brechts Sicht – »Asozialen« ins Heldenglied. Damit erreicht er aber eine doppelte Wirkung: Die negative Konnotation der Bezeichnung »Asozialer« wird ebenso fragwürdig wie die Praxis der Heldenverehrung, die für das öffentliche Leben der Nachkriegszeit in der DDR wie für die Aufbau-literatur charakteristisch ist. Eine Gründungsgeste des noch jungen Staates wird dadurch auf der Bühne in einem Moment zur Disposition gestellt, als Chruschtschows Abrechnung mit Stalin und dem Personenkult eine Revision denkbar erscheinen lassen. Die Ausgrenzung von »Asozialen« und der Heldenkult erscheinen hier als zwei Seiten einer Politik der Selektion und der Repräsentation, die Brecht in seinem Prolog gleichsam intuitiv und gegen die Logik seiner Stücke der späten 1920er und frühen 1930er-Jahre wiederholt hat, worin sich nicht zuletzt der für den Brecht der Emigration und der Jahre in der DDR nicht untypischen Zug zu einer polizeilichen Dramaturgie manifestiert. *Der Lohndrücker* ist zugleich ein Musterbeispiel für Müllers Versuch, eine Dramatik ohne Protagonisten im klassischen Sinne zu schreiben, Theater-texte, für die gilt: »Kein Mensch ist integer. In keinem guten Stück.«⁵¹

Diesem Motto entsprechend prägt sich die Gleichheit in Müllers »Geschichten aus der Produktion« darin aus, dass diese durchweg von gleichermaßen »Asozialen« bevölkert sind. Offensichtlich fällt in diese Kategorie in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1975) Fondrak und in *Der Bau* (1965) Barka, doch als nicht minder »asozial« erweisen sich die Funktionäre und Vertreter des Staates, die ihnen begegnen. Die Demontage der idealistischen Arbeiterhelden ist dabei Teil einer Strategie. Die pathetischen Parolen von Staat und Partei geraten permanent

50 Bertolt Brecht: An die Veranstalter und Hörer des Lindberghflugs. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 207. Vgl. dazu ausführlicher: Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2002, S. 443-474, hier S. 446-452.

51 Vgl. Heiner Müller: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. In: ders.: W 12, S. 346-362, hier S. 356.

mit der Wirklichkeit in Konflikt, wenn sich etwa in *Der Lohndrucker* zeigt, dass die Arbeiter die Ideologie allzu wörtlich nehmen und ihr Bier nicht bezahlen wollen, weil es ja schließlich ›Volkseigentum‹ sei.⁵² In der Terminologie Müllers könnte man vom Scheitern der Idee am Material sprechen.

Als dramaturgische Kommentare können auch die drei kurzen Szenen *Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977) gelesen werden, deren letzte, »Apotheose Spartakus ein Fragment«,⁵³ daran erinnert, dass Lessing ein Spartakus-Stück schreiben wollte, bevor er mit *Emilia Galotti* (1772), *Minna von Barnhelm* (1767) und *Nathan der Weise* (1779) die Modellstücke jenes neu zu begründenden bürgerlichen deutschen Theaters schrieb, das die polizeyliche wie politische *Hamburgische Dramaturgie* vorbereitet hatte. Dessen Begründung und Begrenzung wird dadurch zunächst einmal *vorge stellt*, dass Lessings Modell durch Gesten bzw. implizite Hinweise im Text mit anderen Theatermodellen und in gewisser Hinsicht auch mit dem Anderen dieses Theatermodells in Kontrast gesetzt wird: Lessings Selbstvorstellung im Stile einer Figur des Brecht'schen Lehrstückes (»Ich bin der Lehrer«)⁵⁴ und die Rede vom »Einverständnis«⁵⁵ mit dem eigenen Sterben verweisen auf den Brecht der späten 1920er Jahre, die Anrufung Lautréamonts, bzw. Maldorors⁵⁶ auf die Surrealisten,⁵⁷ ein Pink Floyd-Zitat auf die Popkultur der 70er-Jahre,⁵⁸ die nachgestellte Spielanweisung auf Theaterpraktiken, die das Prinzip der *Gleichzeitigkeit* verfolgen. Diese Verweise auf andere Modelle blieben freilich eine unbefriedigende, weil äußerlich bleibende Form der Kritik, enthielte die Szene als Arbeit im

52 Vgl. Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: ders.: W 3, S. 27-64, hier S. 31.

53 Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: ders.: *Herzstück*. Berlin: Rotbuch 1983, S. 9-37, hier S. 36.

54 Vgl. Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*, S. 34f. Bertolt Brecht: *Der Jasager*. In: ders.: *Der Jasager und Der Neinsager*. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Peter Szondi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 19-27, hier S. 19. Der Satz wird, wie dieser Ausgabe zu entnehmen ist, bei Brecht aus den Vorlagen übernommen, also aus Elisabeth Hauptmanns Übersetzung der englischen Übersetzung des japanischen No-Spiels *Tanikō*. Vgl. Brecht: *Der Jasager*, S. 7-18.

55 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 34. Vgl. zum Begriff »Einverständnis« Nikolaus Müller-Schöll: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), H. 3, S. 506-524.

56 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 36.

57 Müller dürfte auf Lautréamont und die sogenannten schwarzen Schriftsteller des Bürgertums nicht zuletzt vermittelt über Walter Benjamins Auseinandersetzung mit dem Surrealismus gestoßen sein; Walter Benjamin: *Der Surrealismus*. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1 Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 295-310, insb. S. 304f. Spuren der Lektüre dieses Textes finden sich nicht von ungefähr auch in den anderen Stücken, an denen Müller zeitgleich schreibt, etwa in *Der Auftrag* oder in *Die Hamletmaschine*.

58 Vgl. Müller: *Leben Gundlings*, S. 36.

wie am Gelände nicht den Versuch, die andere Aufklärung, den anderen Lessing, letztlich Lessing als anderen gegen den staatlich, akademisch und theaterpraktisch nobilitierten Verfasser der *Hamburgischen Dramaturgie*, der drei Modellstücke und der sich von diesem Klassikermonument herschreibenden Tradition auszugraben, einen Versuch, den man vielleicht am besten mit Walter Benjamins Begriff einer *rettenden* Kritik charakterisieren könnte.⁵⁹

Eine solche ist, auf den ersten Blick, auch der Essay *Fatzer + Keuner* aus dem Jahr 1978. Der Text versammelt *in nuce* Müllers in Stücken und Interviews ausführlicher entwickelte Kritik und Dekonstruktion Brechts. Dabei bezeichnet Müller das »Fatzermaterial« als »einzigsten Text, in dem« Brecht »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.« (W 8, 229) Er spricht davon, dass der Text den »Schrecken der ersten Erscheinung des Neuen« habe, ein »Nullpunkt« (W 8, 230) Brechts sei. Die explizite Kritik Brechts, die ihr Maß aus dem »inkommensurable(n) Produkt« (W 8, 229) erhält, ist implizit ebenso sehr eine Kritik des von Brecht geprägten Nachkriegstheaters beider deutscher Staaten, etwa der polizeilichen Dramaturgien des Berliner Ensembles und großer Teile des westdeutschen Regietheaters der 1970er Jahre und zugleich eine implizite Selbstkritik. Deutlich wird dies, liest man Müllers eigene Spielfassung, eine Auftragsarbeit, die 1978, ein Jahr zuvor, mit mäßigem Erfolg am Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt worden war.⁶⁰ Sie hatte eben das, was er am Fatzer-Fragment rühmt, unterschlagen. Aus dem inkommensurablen Produkt, den über 500 im Archiv liegenden Manuskriptseiten mit Fabelentwürfen, Inhaltsangaben, Gliederungsskizzen, Szenen, Versen, Notizen, kommentierten Textseiten, Lagezeichnungen und Theoriefragmenten, war in Hamburg ein von Chören und Protagonisten spielbares Stück geworden, das sich aus einer gut gebauten Folge von Szenen und Chören zusammensetzte, die einer eher traditionellen Dramaturgie folgten: An ihrem Anfang stand das Auftauchen der vier Deserteure, am Ende deren Tod, dazwischen entfaltete sich

59 Vgl. zum Begriff der »rettenden Kritik« Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 693-703. Vgl. dazu auch Jürgen Habermas: *Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 173-224. Vgl. zur hier nur in Kürze angedeuteten Lektüre der Lessing-Szene ausführlich: Nikolaus Müller-Schöll: *Spartakus Lessing*. Heiner Müllers Kommentar zum Ursprung des deutschen Nationaltheaters. In: *Beiträge zur deutschen Literatur*. Hg. vom Institut für die Kultur der deutschsprachigen Länder der Sophia-Universität, Tokyo 2008, S. 1-18.

60 Vgl. Bertolt Brecht: *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* (1978). Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

eine Parabel auf das Ende der ersten Generation der RAF im deutschen Herbst, verpackt und ausgeliefert für die resignierte westdeutsche Elite der späten 1970er Jahre. Dagegen deutet Müller in seinem Essay auf das hin, was am Ende des großen Jahrzehnts des sich auf Brecht berufenden sozialdemokratischen Regietheater der 1970er-Jahre am *Fatzer* wiederzuentdecken war: Einen Text, der sich jeder Art des Auftrags verweigert, keine Rücksichten auf das bestehende Theater und seine Erwartungen nimmt, auf die Literatur und ihre Gattungen, auf Regeln und Traditionen. Müllers archäologische Arbeit im Gelände war im *Fatzer*, wie er zeitgleich im Interview sich ausdrückt, auf die »Vorgeschichte von Konfliktkonstellationen« in seinen Stücken gestoßen, einen Nullpunkt auch seines Schreibens: »*Fatzer* war für mich wichtig, um eine Phase abschließen zu können, sie wirklich wegräumen zu können. Jetzt stehe ich vor dem Nichts und muß etwas Neues finden.«⁶¹ Der Essay hält so gegen Brechts wie gegen Müllers Theaterarbeit die von Brecht wie die dem Müller der Auftragsfassung verborgene oder verdrängte Einsicht in die Eigenbewegung des Materials, die er im Essay auch als »Angst vor der Permanenz der Revolution« (W 8, 225) auf den Punkt bringt. Im Gespräch mit den Dramaturgen des Hauses resümiert er: »Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln oder das Stückeschreiben aufzugeben.«⁶² Es folgt die aus heutiger Sicht vielleicht folgenreichsten Entwicklung Müllers: Seine Aufgabe, wenn auch nicht *des* Stückeschreibens, so doch eines bestimmten Verständnisses davon, und zugleich eine neue Dramaturgie.

4 Script statt Drama – »...im Rücken die Ruinen von Europa«⁶³

Die neue politische Dramaturgie geht aus der Arbeit im und am Gelände, aus der archäologischen Entdeckung eines Nullpunkts des eigenen Schreibens hervor – ohne dass dieser chronologisch genau verortet werden könnte –, aber vermutlich auch aus der Begegnung mit anderen Dramaturgien und neuen Fragen im Verlauf von Müllers USA-Reisen, nicht zuletzt aus der verstärkten Aufmerksamkeit für Fragen des Kolonialismus und der Migration.⁶⁴ In jedem Fall folgen auf die Auftragsarbeit, das schonungslos mit ihr abrechnende Interview und den Essay eine ganze Reihe von Theatertexten, die in Form wie Inhalten sich von jener euro-

61 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. In: ders.: *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1991, S. 50-54, hier S. 54.

62 Müller: Es gilt, S. 54.

63 Vgl. Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-559, hier S. 543.

64 Vgl. dazu speziell den Beitrag von Florian Vaßen in diesem Band.

päischen Form des Dramas, des Stücks, der Dramaturgie und des Theaters absetzen, die im deutschen Sprachraum mit Lessings Verschüttung des Spartakus ihren Anfang genommen und in Brechts *Fatzer* eines ihrer Enden gefunden hatte.⁶⁵ *Leben Gundlings* (1977), *Der Auftrag Erinnerung an eine Revolution*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* und *Bildbeschreibung* gleichen sich darin, dass sie die mit der Epoche des dramatischen Theaters von d'Aubignac bis ins 20. Jahrhundert bzw. von Lessing bis Brecht etablierte Hierarchie,⁶⁶ in deren Zentrum der Autor und sein Pendant, der Regisseur, stehen, ebenso auflösen wie die damit einhergehende hegemoniale Abwertung und Ausgrenzung anderer gescrripteter Auftrittsformen, etwa der Popmusik oder der künstlerischen Aktion, die bereits in Müllers Lessingszene erwähnt werden. Damit soll nicht der Gemeinplatz wiederholt werden, dass es sich dabei um ›postdramatische‹ Texte handelt, vielmehr nähert sich der dramatische Text hier dem vielstimmigen und vielgestaltigen Script an, das er in den aristotelisch geprägten Epochen des europäischen Theaters *pars pro toto* ersetzt hatte: Gilt seit dem Paläolithikum und bis in die Gegenwart von Performance Art, politischen Inszenierungen, Sportereignissen, Filmen, Fernsehserien und Computerspielen die Regel, dass, was immer auf einer Bühne erscheint, *scripted* ist, so unterscheidet sich das Script vom Drama im engeren Sinn⁶⁷ doch darin, dass es niemals nur das Resultat eines Einzelnen ist, vielmehr durchweg das Produkt vieler, die irreduzibel vielsprachig und -stimmig an ihm beteiligt

65 Vgl. zu anderen Endpunkten dieser Tradition, auf die sich Müller in der einen oder anderen Weise bezieht: Brechts Lehrstück *Die Maßnahme* (1930) als radikalster Versuch eines Stückes, das nur für die Spielenden gespielt wird, Gertrude Steins explizite wie implizite »Landscape Plays« mit ihrer Logik der Parataxe, Samuel Becketts *Fin de partie* (1957) im Nebeneinander von protagonistischer und chorischer Logik, Jean Genets *Les nègres* (1958) mit ihrer Aufkündigung essentialistischer Identitäten. Darüber hinaus wären selbstverständlich die für Müller wichtigen Theaterentwicklungen der 1970er- und 80er-Jahre zu nennen, etwa Robert Wilsons ›Trennung der Elemente‹, verschiedene Spielarten der Popkultur, die Müller im- und explizit benennt, oder die serielle Ästhetik von Andy Warhol, auf die er sich in *Die Hamletmaschine* und im Titel *Shakespeare Factory* bezieht.

66 Vgl. zu dieser Epoche Florence Dupont: Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters. Berlin: Alexander Verlag 2018. Duponts Darstellung beleuchtet durch die polemische Zuspitzung sehr eindrücklich, inwiefern Aristoteles selbst und vor allem dann später, die sich auf ihn berufende Tradition das Theater auf den dramatischen Text und diesen auf seinen vermeintlichen Sinn verkürzt haben. Im Gegensatz zu dieser Diagnose überzeugt dabei allerdings weder die Analyse der Ursachen dieser Verkürzung bei Aristoteles, noch auch Duponts Brecht-Verständnis und die Folgerungen, die sie für die Gegenwart des Theaters aus ihrer historiographischen Arbeit ableitet.

67 Der Begriff des Dramas bedarf selbst einer genaueren Betrachtung, formuliert ›Drama‹ doch vermutlich bereits in seinem griechischen Verständnis eher das, was man dem Drama heute entgegensetzt.

sind, in Müllers Begriffen eine kollektive Landschaft.⁶⁸ Müllers Annäherung an das Script zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Texte ihren radikal sich jeder Inszenierung zumindest *auch* widersetzenden Schriftcharakter ausstellen, damit aber eben jenes, was an jedem Text dessen veränderlichen, in keiner Bedeutung stillstellbaren Kern ausmacht, die Eigenbeweglichkeit des Materials bzw. dessen unerschöpfliche Figuralität. Doch es zeigt sich auch in Texten, die nun zunehmend an der Auflösung der Hierarchien und der Entgrenzung des Sinns arbeiten, und dies auf allen Ebenen: Durch die Technik der Zitat-Montage, die es, darin etwa den Filmen Jean-Luc Godards gleichend, schon nach kurzer Zeit dem Autor unmöglich macht, die in der Kombination der heterogenen Texte neu erzeugten Effekte zu begrenzen, aber auch im Nebeneinander von einander wechselseitig kommentierenden Textstücken, Sätzen und Worten und nicht zuletzt in der Aufkündigung der Prinzipien von zeit-räumlicher Sukzession, Kontinuität und Kausalität. Man könnte von einer Schreibweise der Arbeit im ›Gelände‹ (des Theaters) sprechen, von der Ausstellung der irreduziblen Verstrickung jedes Schreibenden im Mit-Sein von Sprache und Theater.

Wie die radikale Absage an das überkommene Stück und seine Dramaturgie die Schreibweise der sich an Scripts annähernden Texte bestimmt, soll hier abschließend beispielhaft an *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* in seiner Differenz zu Müllers früheren Variationen des Medeamythos skizziert werden, also zu »Medeakommentar«⁶⁹ und *Medeaspiel*. In *Medeaspiel*, einem kurzen Prosatext aus dem Jahr 1974, wurde der Mythos als stummes Spiel in lakonischer Sprache in Müllers an Charlie Chaplin geschulter Dramaturgie der weggelassenen Übergänge mit Maskenspiel, sichtbarem Schnürboden und drei Projektionen – eines Geschlechtsakts, eines Geburtsakts und eines Tötungsakts – als epische Darstellung imaginiert, die in äußerster Verkürzung das Drama der Versklavung einer jungen Frau durch ihren Bräutigam zeigt, ihre Fesselung und Knebelung, eine Geburt und Entbindung, die simultan mit einer Bewaffnung des Mannes einhergeht und am Ende in der Katastrophe des Kindsmord und der Bombardierung des Mannes mit den Gliedmaßen des Kindes kulminiert.⁷⁰ *Zement* (1974), das Stück über die Folgen des Versuchs einer Revolution in einem Land mit unentwickelten Bedingungen und über die Erzeugung eines neuen Proletariats durch die vermeintlich proletarische Revolution, zeigt in der Szene »Medeakommentar« die Folgen der Entscheidung der emanzipierten Revolutionshel-

68 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Zerreißprobe Kollektiv (der Buchstaben, Worte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Maschinen). In: *Theatrophie – Heiner Müllers Theater der Schrift*. Hg. v. Günther Heeg/Theo Girshausen. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 227-238.

69 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: *Geschichten aus der Produktion 2*. Berlin 1974, S. 65-132, hier S. 103.

70 Heiner Müller: *Medeaspiel*. In: ders.: *W 1*, S. 177, hier S. 177.

din Dascha, ihr Kind Njurka ins Kinderheim zu stecken, in ein Haus, das Gleb Tschumalow, ihr aus dem Krieg heimkehrender Mann, als »Hundezwinger« und »Hungerturm« bezeichnet.⁷¹ Sein Versprechen, dass er Njurka »morgen«⁷² von dort herausholen wird, ist leer geblieben. Als er nun, am Beginn der Szene, nach zähem Kampf gegen die Bürokratie mit dem Triumph nach Hause kommt, dass das Zementwerk dank seines unermüdlichen Kampfes wieder instandgesetzt werden kann, wird er von Dascha unterbrochen mit der Nachricht, dass das Kind tot ist. Er fährt fort mit seiner Erzählung vom eigenen Erfolg, unterbricht sich, verzögert begreifend, was passiert ist, fragt: »Hast du gesagt tot. Njurka« und erhält zur Antwort: »Und begraben.« Nach einer weiteren Unterbrechung – eine schwangere Nachbarin tritt ein und wird gleich wieder verabschiedet – kommt sie auf die Vergangenheit, als Gleb im Krieg war, zurück, um dann, schlagartig auf Njurka zu sprechen zu kommen: »Unsre Kinder, sie leben nur einmal.« Sie fährt fort: »Und wir. / Gleb, haben wir ein Recht. / Auf ihren Knochen / Die neue Welt. Ein Kommunist darf so / Nicht reden, wie. [...] /«⁷³ Müllers rücksichtslos jede Revolutionsromantik durchkreuzende, gegen den Strich gebürstete Geschichtsschreibung der Sieger zeigt auf, dass zu diesen nun auch die Überlebenden Tschumalow und Dascha zu rechnen sind, und fragt, welcher Zweck welche Opfer und welche Mittel heiligt. Die Emanzipation der Heldin Dascha und Gleb Tschumalows Kampf gegen die Bürokratie haben ein stummes Opfer hinter sich gelassen, das im Heim gestorbene Kind Njurka. Dascha, das vermeintliche Muster einer »nach Maßgabe der ›klassischen‹ marxistischen Ideologie«⁷⁴ emanzipierten Frau, erweist sich als a-soziale Heldin in einer a-sozialen Gesellschaft, die als solche den Figuren in Müllers früheren Stücken gleicht, etwa dem beschriebenen Balke. Eben dies aber macht der in der Szene fallende und zu ihrem Titel erhobene »Medeakommentar« Iwagins deutlich: »Als sie vor seinen Augen die Kinder zerriß, die sie ihm geboren hatte und in Stücken ihm vor die Füße warf, sah der Mann zum erstenmal, unter dem Glanz der Geliebten, unter den Narben der Mutter, mit Grauen das Gesicht

71 Müller: Zement, S. 76.

72 Müller: Zement, S. 77.

73 Müller: Zement, S. 104.

74 Vgl. zu dieser Einschätzung: Gerhard Fischer: Zement. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Prima-vesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 298-302, hier S. 300. Fischers Einschätzung verfehlt in einer exemplarischen Weise die spezifische Inszenierung Daschas bei Müller. Wenn sie bekundet: »... ich bin keine Mutter mehr. Und werd es nicht mehr sein. Mir ist wichtig, daß unsre Kinder in den Heimen nicht mehr auf Stroh schlafen werden.« (W 4, 442), dann macht das emphatische und pathetische Bekenntnis zum Wohl aller armen Kinder noch einmal anders die inkommensurable Abwägung zwischen dem einzelnen sterblichen Menschen und der Menschheit auf, lässt zugleich das Bekenntnis als Form der Kompensation und Selbst-Entschuldung erscheinen.

der Frau.«⁷⁵ Es versteht sich, dass dieser kalte Blick auf die Revolution gerade für diejenigen, welche Müllers politische Haltung teilen, schwer erträglich ist – wie man nicht zuletzt in der Inszenierung von Dimiter Gotscheff am Münchner Residenz-Theater sehen konnte, wo die zitierten Passagen fehlen und Djurka, das Opfer, verkitscht als Engel in Erscheinung tritt.⁷⁶

Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten knüpft an die früheren Variationen des Medea-Mythos an, gibt jedoch das Prinzip der Linearität, das in den früheren Texten noch zu finden ist, auf, um an seiner Stelle, darin ähnlich der an den Kubismus erinnernden Schreibtechnik Gertrude Steins,⁷⁷ an deren Genre-Bezeichnung *Landscape Plays* der Titel nicht zuletzt erinnern dürfte, eine mehrfache Perspektiv-Vervielfachung aufzubauen, welche die Texte als einander jeweils ›differantiell‹ verändernde Teile eines Triptychons lesbar werden lässt. Sie werfen drei verschiedene Blicke auf den Medeamythos, die im langen Titel mit einander parataktisch verbunden sind, drei Bilder einer Landschaft in Zeiten des Krieges. Das Stück setzt sich von Anfang an aus unvermittelt nebeneinandergesetzten Zitaten zusammen, die, ohne dass genau auszumachen wäre, woher sie stammen, aus Literatur, Pornographie und Populärkultur, aber auch aus Aufzeichnungen Müllers, die bis ins Jahr 1949 zurückreichen, entnommen sind, wie sich der aufschlussreichen Erläuterung entnehmen lässt, die Müller in *Krieg ohne Schlacht* (vgl. W 9 319-322) gibt. Die Varianten des Mythos von Euripides, Seneca und Hans Henny Jahnn haben dabei ebenso ihre Spuren hinterlassen wie T.S. Eliots von Ezra Pound lektoriertes Langgedicht *The Waste Land* (1922). Medea erscheint wie zuvor bei Jahnn als Dunkelhäutige. Die mit dem Geliebten Jason nach Korinth Geflüchtete, die Anteil hatte am Mord des eigenen Bruders und aus Eifersucht die gemeinsamen Kinder und die neue Braut töten wird, kann mit Sue Ellen Case als »das erste Opfer der Kolonisierung« gelesen werden, »das sich gegen den Kolonisator erhebt«, als »Terroristin«, welche die »Staatsordnung durch eine Zerstörung der Ehe- und Verwandtschaftsbeziehungen« herausfordert, und ihre Geschichte erscheint dann als »eine Ursprungs-Szene kolonialer Unterdrückung wie auch des Widerstands dagegen«. ⁷⁸ Dargestellt wird diese Geschichte von Müller allerdings in der Tradition der Lesedramen Senecas und ihrer nicht minder grausamen Rezeption auf der mit Hinrichtungsstätten konkurrierenden elisabethanischen Bühne. An sie knüpft er mit dem Tableau an, das Medea ein erstes Mal im Text erwähnt: »Auf dem Grund aber Medea den zerstückten/Bruder im

75 Müller: Zement, S. 114.

76 Vgl. dazu ausführlicher: Nikolaus Müller-Schöll: Abschied von der Geschichte. In: Theater Heute 55 (2014), H. 5, S. 40-43.

77 Vgl. ausführlicher zu Müller und Stein den Beitrag von Johannes Christof in diesem Band.

78 Vgl. Sue Ellen Case: Medea. In: Lehmann: Handbuch, S. 256-260, hier S. 256.

Arm Die Kennerin/Der Gifte«.79 Vergleichbar der Brecht'schen Seeräuber-Jenny in der *Dreigroschenoper* (1931)⁸⁰ erscheint Medea so als eine Art Rache-Engel, als ins Grauenhafte gewendete göttliche Figur, schwarze Variation der Maria von Michelangelos Pietà. Sie eignet sich, so eingeführt, nicht länger für die ihr in Teilen der Sekundärliteratur zugeschriebene Rolle des edlen revolutionären Subjekts, erscheint vielmehr als mit keinem wie immer gearteten Gemeinwesen vereinbare Terrorbraut, die heutige Leser an IS-Videos oder Splatter-Movies erinnern könnte.

Als Nachhall dieses Skandalons des ersten Teils kann man den langen, in zehnen- und elfsilbigen, von Zäsuren durchsetzten Versen geschriebenen Medeamonolog lesen, der im zweiten Teil des Textes der stummen subalternen Figur⁸¹ eine Sprache verleiht. Auf die in beinahe traditionell wirkender Weise entwickelte kurze Szene, welche im Dialog mit der Amme die Affäre Jasons mit Kreons Tochter exponiert, folgt ein Wortwechsel mit Jason

JASON Was warst du vor mir Weib
 MEDEA Medea
 Du bist mir einen Bruder schuldig Jason
 JASON Zwei Söhne gab ich dir für einen Bruder
 MEDEA Du Mir [...]82

Aus diesem »Du Mir«, in den sich die politische Frage »Wer Wen« übersetzt hat, die in anderen Texten Müllers auftaucht, aus dieser Frage nach Täter und Opfer, Unterdrücker und Unterdrückter, Herr und Knecht, aus dieser Peripetie also geht der nun folgende Rachemonolog hervor, der gleichsam nachträgt, was das Tableau der ersten Szene stillschweigend vorausgesetzt hat. Man könnte ihn lesen als eine lange szenische Antwort auf die Motive dieser einen Zeile Jasons. Er etabliert zunächst jene Logik der Subjektivierung, die mit der gleichzeitigen Annihilation der subjektivierten Sklavin und Barbarin einhergeht, bis zum Punkt, dass deren Geschichte erst mit dem Moment ihrer Erhebung zur Braut des Kolonisators zu beginnen scheint. Er benennt die Besitzergreifung Medeas durch Jason, die im Text in der Häufung des Possessivpronomens »dein« sprachlich hör- und sichtbar wird. Doch in diese Geschichte der Versklavung mischt sich zunehmend diejenige

79 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Herzstück, S. 91-101, hier S. 92.

80 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Geschäft mit dem Mitleid. In: Schauspielhaus Zürich: Die Dreigroschenoper. 2017, S. 8-29.

81 Vgl. zum Begriff der »Subalternen« Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Cary Neslon/Lawrence Grosberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 1998, S. 271- 313.

82 Müller: Verkommenes Ufer, S. 93f.

des Aufstands gegen sie, der Verkehrung, die Ent-subjektivierung. Durch Medeas Mund wird der ganze Mythos neu beleuchtet als Geschichte einer Verlassenen. Sie erscheint als unterdrückte und verlassene Frau, doch zugleich auch, wie Brecht vielleicht gesagt hätte: als eine, die Revolution macht, weil ihr »der Boden unter den Füßen brannte«. ⁸³ Ihre Rache ist gleichermaßen die Antwort auf das erlittene eigene Unrecht wie auch auf das mit ihr verbundene Leid ihres Landes und von dessen Bevölkerung. Der Monolog endet mit dem Mord an den Söhnen.

Im dritten Teil liest man einen Monolog, der möglicherweise Jason zugeschrieben werden kann, in jedem Fall aber als Imagination eines zur See fahrenden Ichs erscheint, das von der Gegenwart des ersten und der Vorgeschichte des zweiten Teils durch einen Vorgriff getrennt ist, der ihm erlaubt, einen archäologischen Blick auf die vergangene nahe Zukunft zu werfen:

Soll ich von mir reden Ich wer
 Von wem ist die Rede wenn
 Von mir die Rede geht Ich Wer ist das
 Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell
 Oder anders Ich eine Fahne ein
 Blutiger Fetzen ausgehängt Ein Flattern
 Zwischen Nichts und Niemand Wind vorausgesetzt
 Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf
 Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhölle
 Die meinen Zufallsnamen trägt Ich Angst
 Vor meinem Zufallsnamen⁸⁴

Der monologische Text – oder, folgt man Titel und Nachbemerkung: die Text-»Landschaft« des kollektiven Ichs – ist geschrieben in einer Sprache, die in Anlehnung an Müllers Beschreibung des *Fatzer* vielleicht als eine solche zu fassen wäre, die weniger den Denk- als vielmehr einen Traumprozess skandiert, in jedem Fall keine Resultate formuliert und insofern präideologisch die Bilder in immer von Neuem sich unterbrechende Gesten auflöst. Ineinander geschrieben findet man dabei die mythische Erzählung von Jason, dem Argonauten, von namenlosen Seeleuten, Kriegern und über sie nachdenkenden Männern vor und nach ihm, etwa von Philoktet, von Brechts Galy Gay, von Brecht, Benjamin und nicht zuletzt von dem in der DDR seine Beobachtungen notierenden Müller.

Das im Ineinander der drei Titel angedeutete Prinzip der Simultaneität, das in den drei Beleuchtungen eines Mythos entfaltet wird, der dabei aus verschiede-

83 Vgl. Bertolt Brecht: Über Fortschritte. In: ders.: Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 225, hier S. 225.

84 Müller: Verkommenes Ufer, S. 98.

ner Warte je anders, je singular sich auskristallisiert, wird in der kursiv gesetzten Spielanleitung auf den Begriff der »Gleichzeitigkeit der drei Textteile« gebracht, die »beliebig dargestellt werden« könne.⁸⁵ Diese Anleitung ist neuerlich mehr und weniger als eine bloße Spielanleitung. Sie hält die Eigengesetzlichkeit der Textteile in Erinnerung und entlässt zugleich das Theater aus dem Dienst am Text in seine Autarkie. Müller überträgt dabei jenes eingangs beschriebene Prinzip der Dialektik im Stillstand in die szenische Struktur des Textes, ersetzt durch diese die eindeutige Parteinahme seines *Medeaspiels* und gibt auch jenen Rest einer Außenperspektive auf, der im Widerstreit der Sichtweisen in *Zement* übriggeblieben war und ein Urteil erlaubte. Als Landschaft erscheint der Text vor allem aufgrund dieser Struktur der Immanenz, aufgrund des auf die Ebene der Darstellung übertragenen Prinzips der Gleichheit der Teile bzw. aufgrund des Nebeneinanders der gleichwohl voneinander getrennten Elemente.

Mit der so textuell inszenierten Eliminierung der moralischen Metapher und der Erinnerung an den Grund des Gemeinwesens in einer konstitutiven A-sozialität und mit ihr einem konstitutiven Abgrund eröffnet *Verkommenes Ufer Medeamarial Landschaft mit Argonauten* einen Brechts *Fatzer* vergleichbaren Konfliktraum, einen Raum, um über den Grund des Politischen nachzudenken, der im Theater als gut gemeintem Empowerment ebenso vergessen wird wie dort, wo Theater als moralische Anstalt oder direkt politisch eingreifender Aktivismus begriffen wird. Was bleibt, ist jene Leere, die eine Zukunft des Nachdenkens eröffnet, anderswo.

5 Dispositiv und Veränderbarkeit im Kern des Theaters

Wie wenige andere hat Heiner Müller in seinem Schreiben fürs Theater wie in allen seinen Äußerungen über es beständig das Theater als *Gelände* bzw. Dispositiv im Sinne von Foucault und Deleuze mitreflektiert und mehr noch, es selbst als Antwort auf das begriffen, was man mit Agamben als »Unregierbares« bezeichnen könnte, als »Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik«, als Kern des irreduziblen Konflikts, der keine Stillstellung erlaubt.⁸⁶ Mehr noch: Theater war für ihn einerseits das jeweilige historische Dispositiv mit seinen Sichtbarkeitslinien, Linien des Aussagens, Kräfte- und Subjektivierungslinien. Und diesem Theater sagte er immer von Neuem kritisch, das hieß häufig auch konkret: die eigene Ent-Unterwerfung akzeptierend, den Kampf an. Dem korrespondierte, dass er davon sprach, »daß Literatur dazu da« sei, »dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das

⁸⁵ Müller: *Verkommens Ufer*, S. 101.

⁸⁶ Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich/Berlin: Diaphanes 2008, S. 41.

Theater produktiv, oder interessant«. ⁸⁷ – Doch Theater, jede Szene seiner Stücke, jedes Stück als Montage von solchen unsynthetisierbar zusammengefügt, auseinanderstrebenden Texten, jeder Satz seiner Szenen, diese Praxis war darüber hinaus für Müller immer auch gleichbedeutend mit dem irreduziblen Konflikt in allem, was erscheint, nicht nur mit den – frei nach Foucault und Deleuze formuliert – ›Riss-, Spalt- und Bruchlinien‹, sondern darüber hinaus mit der de-konstitutiven Spaltung in allem, was erscheint. Von daher die Formulierung: »Theater ist Krise« ⁸⁸ oder auch die Bestimmung »Kunst lebt von der ungenügenden Einrichtung der Welt. Das ist das Parasitäre an der Kunst. Aber gleichzeitig das Utopische. Und vielleicht auch das, was letztendlich zur Veränderung beiträgt.« ⁸⁹ Ein doppeltes Verständnis von Theater wird hier also deutlich, das vielleicht dem eingangs entwickelten doppelten Verständnis von Dramaturgie entspricht: Theater als Institution, reglementierte und reglementierende Einhegung des zu Erwartenden, als bekannte Form für Inhalte, die in sie eingepasst werden, als Dispositiv und Subjektivierungsinstanz, Polizey, einerseits. Aber auch: Theater als das, was sich jeder Form verweigert, sie sprengt, was die Inhalte, die ihm etwa vorausgegangen sein mögen, vollkommen vertilgt, was sich jedem Stillstand widersetzt, Politik, eben als »Geburtshelfer von Archäologie«.

Literatur

- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M.: Fischer 1969.
- Adorno, Theodor W.: Erpreßte Versöhnung. In: ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 251-281.
- Agamben, Giorgio: Was ist ein Dispositiv? Zürich/Berlin: Diaphanes 2008.
- Alewyn, Richard: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck 1989.
- Behrendt, Eva/Franz Wille: Willkommen im Think Tank. Was bedeutet heute Dramaturgie? Ein Gespräch mit Rita Thiele (Hamburger Schauspielhaus) und Katja Herlemann (Schauspiel Leipzig) über ein Berufsbild im Wandel, neue

87 Heiner Müller: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit bestimmter Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert. In: ders.: W 10, S. 52-57.

88 Heiner Müller: Theater ist Krise. In: ders.: W 12, S. 792-811. Hervorhebung im Original.

89 Vgl. Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns mit Heiner Müller, Boris Groys und Rüdiger Safranski, moderiert von Frank-M. Raddatz. In: Theater der Zeit 51 (1996), H. 1/2, S. 6-19, hier S. 18.

- Formen, alte Aufgaben, notorische Konfliktlinien und gewisse Social Skills. In: Theater heute, 59 (2018), H. 1, S. 42-46.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter: Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II.1 Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 295-310.
- Blumenberg, Hans: Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Brecht, Bertolt: Der Jasager. In: ders.: Der Jasager und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen, Materialien. Hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Peter Szondi. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 19-27.
- Brecht, Bertolt: Über Fortschritte. In: ders.: Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 225.
- Brecht; Bertolt: An die Veranstalter und Hörer des Lindberghflugs. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Berlin/Weimar: Aufbau/Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 207.
- Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer (1978). Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- Case, Sue Ellen: Medea. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 256-260.
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Francois Ewald/Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 153-162.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Weimar/Wien: Böhlau 2016.
- Dupont, Florence: Aristoteles oder Der Vampir des westlichen Theaters. Berlin: Alexander Verlag 2018.
- Fischer, Gerhard: Zement. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi/Olaf Schmitt (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 298-302.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Foucault, Michel: »Omnes et singulatim«: vers une critique de la raison politique. In: ders.: Dits et Écrits 1954-1988. Bd. IV: 1980-1988. Paris: Gallimard 1994, S. 134-161.

- Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Foucault, Michel: Kritik des Regierens. Schriften zur Politik. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Georgelou, Konstantina/Danae Theodoridou/Efrosini Protopapa (Hg.): The Practice of Dramaturgy. Working on Actions in Performance. Amsterdam: Valiz 2017, S. 74-82.
- Habermas, Jürgen: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins. In: Zur Aktualität Walter Benjamins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 173-224.
- Hahn, Barbara: Das Gesetz der Serie und das Gesetz des Werkes. Zu Heiner Müllers *Projekt*. In: Christian Schulte/Brigitte Maria Mayer: Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 265-273.
- Hauschild, Jan Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001, S. 567-570.
- Kluge, Alexander/Heiner Müller: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: dies.: »Ich bin ein Landvermesser«. Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge. Hamburg: Rotbuch 1996, S. 25-37.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Geschichten aus der Produktion 2. Berlin 1974, S. 65-132.
- Müller, Heiner: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: ders.: Herzstück. Berlin: Rotbuch 1983, S. 9-37.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Herzstück. Berlin: Rotbuch 1983, S. 91-101.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Shakespeare Factory 2. Berlin: Rotbuch 1989, S. 125-225.
- Müller, Heiner: Es gilt eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das FATZER-Fragment. In: ders.: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1991, S. 50-54.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1992.
- Müller, Heiner: Medea Spiel. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 177.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Der Lohndrucker. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-64.

- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-559.
- Müller, Heiner: Quartett. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 43-66.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Fatzer + Keuner. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von »Philoktet« am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: Am Anfang war ... Ein Gespräch unter der Sprache. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 296-306.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. Ein Gespräch mit Horst Laube über die Langweiligkeit bestimmter Stücke und eine neue Dramaturgie, die den Zuschauer bewußt fordert. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 346-362.
- Müller, Heiner: Theater ist Krise. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 792-811.
- Müller, Heiner: Brief an Ginka Tscholakowa im Zusammenhang mit der Uraufführung von Bildbeschreibung beim Steirischen Herbst 1985 in Graz. In: Ulrike Haß (Hg.): Heiner Müller Bildbeschreibung. Ende der Vorstellung. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 31f.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2002.

- Müller-Schöll, Nikolaus: »Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis«. Brecht zwischen Kafka und Carl Schmitt. In: *Modern Language Notes* 119 (2004), H. 3, S. 506-524.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Spartakus Lessing. Heiner Müllers Kommentar zum Ursprung des deutschen Nationaltheaters. In: *Beiträge zur deutschen Literatur*. Hg. vom Institut für die Kultur der deutschsprachigen Länder der Sophia-Universität, Tokyo 2008, S. 1-18.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Zerreißprobe Kollektiv (der Buchstaben, Worte, Menschen, Tiere, Pflanzen, Steine, Maschinen). In: *Theatrogaphie – Heiner Müllers Theater der Schrift*. Hg. v. Günther Heeg/Theo Girshausen. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 227-238.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Der »Chor der Komödie«. Zur Wiederkehr des Harlekins in Theater und Performance der Gegenwart. In: *ders./André Schallenberg/Mayte Zimmermann (Hg.): Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert*. Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 189-201.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Abschied von der Geschichte. In: *Theater Heute* 55 (2014), H. 5, S. 40-43.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Geschäft mit dem Mitleid. In: *Schauspielhaus Zürich: Die Dreigroschenoper* 2017, S. 8-29.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Dispositiv und das Unregierbare. Vom Anfang und Fluchtpunkt jeder Politik. In: *Lorenz Aggermann/Georg Döcker/Gerald Siegmund (Hg.): Theater als Dispositiv. Dysfunktion, Fiktion und Wissen in der Ordnung der Aufführung*. Frankfurt a. M.: Lang 2017, S. 67-88.
- Münz, Rudolf: Das Harlekin-Prinzip. In: *ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1998, S. 60-65.
- Mythos Nation. Ein Gespräch über das Metaphysische in uns mit Heiner Müller, Boris Groys und Rüdiger Safranski, moderiert von Frank-M. Raddatz. In: *Theater der Zeit* 51 (1996), H. 1/2, S. 6-19.
- Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: *Cary Neslon/Lawrence Grosberg (Hg.): Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana und Chicago: University of Illinois Press 1998, S. 271-313.
- Weiler, Christel: Dramaturgie. In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat. Stuttgart/Weimar: Metzler 2014, S. 84-87.

Heiner Müllers TextLandschaften

Theater der Wiederholung und transkulturellen Überschreitung

Günther Heeg

I »Zerstörung einer Landschaft durch Utopie«¹

Als das Politbüro der KPdSU 1926 auf Stalins Geheiß die Strategie vom Aufbau des Sozialismus in einem Land deklariert, ist damit die Abkehr von der Idee der Weltrevolution beschlossen. Die Weltrevolution, die Karl Marx und Friedrich Engels im *Kommunistischen Manifest* mit dem Aufruf ›Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!‹ propagierten, war keine romantische Phrase, sondern der Einsicht entsprungen, dass den globalen kapitalistischen Wirtschaftsverflechtungen und Finanzströmen nur mit einer weltweiten Revolution begegnet werden kann. So war die Idee der Weltrevolution ein frühes und unausgearbeitetes Konzept der *mondialisation*, einer Weltwerdung im Sinne von Jean-Luc Nancy,² angesichts der fortschreitenden Dynamik der Globalisierung. Mit Stalins Mitte der 1920er Jahre geschaffenen Doktrin vom möglichen Aufbau des Sozialismus in einem Land wird diese Idee nicht weiterverfolgt. Zwar existiert noch die III. Internationale bis in den Zweiten Weltkrieg hinein, der Zusammenschluss aller kommunistischen Parteien quer über den Erdball, aber deren Politik hat sich künftig allein am Schutz der Sowjetunion zu orientieren. In Deutschland zum Beispiel muss die KPD 1929 die in Moskau ausgearbeitete Sozialfaschismusstrategie übernehmen, der zur Folge die Sozialdemokratie und nicht der Nationalsozialismus der politische ›Hauptfeind‹ ist. Eine Strategie, die dafür sorgt, dass die KPD dem kapitalistischen System in Deutschland garantiert nicht gefährlich werden kann. Ein

1 Heiner Müller: Ich war nie unschuldig. Whisky, Weissagungen, Warten. Gespräch mit Jutta Vogt und Fritz-Jochen Kopka. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3. 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 423-432, hier S. 428; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Jean-Luc Nancy: Die Erschaffung der Welt *oder* Die Globalisierung. Zürich u. Berlin: diaphanes 2003 (frz. Paris 2002).

mögliches Gefährlich-Werden nämlich könnte Gegenschläge gegen das Heimatland des Bolschewismus, die Sowjetunion provozieren. Die zu verhindern oder möglichst lange aufzuschieben ist die außenpolitische Absicherungsstrategie des Aufbaus des Sozialismus in einem Land. Dieser Aufbau ist eine gefährliche Utopie – der Versuch nämlich, eine Abstraktion, abgezogen von allen realen Möglichkeiten ihrer Realisierung, in der Wirklichkeit geltend zu machen. Und »Abstraktionen in der Wirklichkeit geltend machen, heißt Wirklichkeit zerstören«, so Georg Wilhelm Friedrich Hegel in den *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*.³ Erste Folge der Strategie des sozialistischen Aufbaus in der Sowjetunion ist die Abschottung und Einigelung des Landes.

Mit der Beschränkung des sozialistischen Aufbaus auf das in einem geschlossenen, abgegrenzten Raum Machbare soll alles ausgeschlossen werden, was der Realisierung der Utopie im Wege stehen und/oder gefährlich werden könnte. Im Planquadrat des sozialistischen Aufbaus in einem Land nimmt die Verwirklichung der Utopie totalitäre Züge an. Eine ungeheure Ausbeutung und Vernichtung von materiellen Ressourcen und von Menschen setzt ein. Die Ausbeutung der Bauern und der Landwirtschaft im ersten Fünfjahresplan, um die Industrialisierung zu finanzieren, und der Holodomor in der Ukraine mögen hier stellvertretend stehen. Im geschlossenen Raum der Utopie des sozialistischen Aufbaus in einem Land wird alles »Bau«. Auf der Strecke bleibt dessen wichtigste Ressource: Landschaft. Landschaft, die Basis des Aufbaus, ist immer mehr als der Aufbau selbst. Räumlich-quantitativ erstreckt sie sich über das Aufgebaute hinaus. Qualitativ markiert sie einen Raum des kollektiven Imaginären, der als Komplement wie als Heterotopie zum Gebauten fungiert. Landschaft, die jeden Aufbau zeitlich überdauert, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht und nie ganz beherrschbar wird, Landschaft als Substrat jedweden Aufbaus der Gesellschaft steht für das Fremde in der Gesellschaft selbst. Der Versuch ihrer Auslöschung durch die Utopie eines totalen Aufbaus setzt eine panische Verfolgung alles Fremden in Gang. Davon zeugen die Paranoia getriebenen Moskauer Prozesse im »panic room« der sozialistischen Gesellschaft. Zugleich aber birgt Landschaft als das Fremde in jedem Aufbauen das Potential für die Überschreitung der Grenzen jeder gesellschaftlichen Bau-Ordnung.

Die Idee des Aufbaus des Sozialismus in einem Land nimmt 1961 durch den Bau der Mauer, des »antifaschistischen Schutzwalls«, bizarre Gestalt an. Eingemauert kann nichts der Realisierung der Utopie mehr entgegenstehen – außer den Widersprüchen dieser Idee selbst. 1963 nimmt Heiner Müller den Auftrag des Deutschen Theaters an, Erik Neuntschs Aufbauroman *Spur der Steine* (1964)⁴

3 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III*. In: ders.: *Werke*. Bd. 20, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 331f.

4 Vgl. Erik Neuntsch: *Spur der Steine*. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1964.

zu dramatisieren. Daraus wird das Stück *Der Bau* (1965).⁵ Es spielt zur Zeit der NÖSPL, dem Neuen Ökonomischen System der Planung und Leitung, das 1963 für kurze Zeit eingeführt wurde, um sogenannte materielle Anreize zu schaffen und die Eigeninitiative von unten gegenüber den Vorgaben des Plans zu fördern – ein für die Partei letztendlich gefährliches Vorhaben, weshalb die NÖSPL nach kurzer Zeit wieder kassiert wurde. *Der Bau* greift die Konflikte und Widersprüche beim Bau eines Chemiekombinats auf zwischen den einzelnen Baustellen des Kombinars, das aus mehreren Werken besteht, zwischen Plan und Praxis, Intelligenz und Arbeitern, Selbsthelfertum und Verantwortung im Kollektiv, zwischen Partei und Basisinitiative, zwischen Mann und Frau, Landschaft und Bau. »Hinten das Grüne sind Kartoffeläcker. Noch zwei Ernten, dann ist Schluß mit den Kartoffeln und das Chemieprogramm schlägt Wurzeln dort auch«, (W 3, 333) informiert der Bauleiter den Parteisekretär gleich zu Beginn. Das ›Chemieprogramm‹, zu realisieren »aus dem Dreck [...] aus dem mitteldeutschen Industrieschlamm, jeder Platzregen macht einen Sumpf aus ihm, schwarz wie die Hölle.« (W 3, 335) Landschaft, die Hölle des Baus, der in den Himmel wachsen soll. Vordergründig ist *Der Bau* ein Aufbaustück, das mit der Einführung des Fließbaus und des Dreischichtsystems und nicht zuletzt mit der Wandlung des anarchischen Brigadiers Barka zum Mitarbeiter am Aufbau des Sozialismus über eine, wie man sagte, ›positive Perspektive‹ verfügt. Vordergründig ist es mit seiner geschlossenen dramatischen Form und dem dialogisch interagierenden Figurenensemble das dramaturgisch-ästhetische Pendant des Aufbaus des Sozialismus in einem Land. In seinem Gehalt wie in seiner Sprache aber exponiert es den Un-Sinn der geplanten Durchsetzung einer Utopie in einem strikt begrenzten Raum. »Der Bau«, so Müller, »zeigt die Zerstörung einer Landschaft durch Utopie.« (W 12, 428) Das äußert sich zuvörderst in der Sprache. Sie bekommt keinen Auslauf mehr. Überall Bau. Bau der Diskurse, Reden und Gegenreden. Auf engstem Raum wird alles Argument. Jeder Halbsatz eine dialektische Wendung. Ausdrücklich spricht *Der Bau* die Grenzen des sozialistischen Aufbaus an: »Barka: Gratulation zum Schutzwall! Ihr habt gewonnen eine Runde, aber es ist Tiefschlag. Hätt ich gewußt, daß ich mein eignes Gefängnis bau hier, jede Wand hätt ich mit Dynamit geladen.« (W 3, 349)

Müller lädt die Dialoge mit allen Konflikten und Widersprüchen des sozialistischen Aufbaus auf, bis sie zu einem sprachlichen ›Tanz der Steine‹ ansetzen, der das Fundament des (Auf-)Baus zertrümmert und den Blick auf die Landschaft freigibt. Noch einmal Barka:

5 Vgl. Heiner Müller: *Der Bau*. In: ders.: W 3, S. 329-396.

Hinterm Ural ist Nacht. Die Liebespaare
 Gehn in die Sträucher oder in die Betten.
 In jeder Minute auf dem Flugstern hier
 Mit Baggern umgegraben und mit Bomben
 Mit unserem Schweiß gewaschen und mit Blut
 Mit Kraut bewachsen und bebaut mit Steinen
 Über dem Lärm aus Stimmen und Papier
 Geht einem Mann in einer Frau die Welt auf. –
 Siehst du die Städte, die wir morgen baun?
 Ein Lichtmeer zwischen Wolken in der Schwebel
 Scheinen sie aus der Zukunft hinterm Schnee
 Im Negativ durch meine Augendeckel.
 Die nach uns wohnen drin und die nach denen.
 Gehn ohne Schritt durch Türen, jetzt noch Wald
 Sitzen ohne Gewicht auf laubigen Stühlen
 Am grünen Tisch und reden ohne Stimme.
 Ihre Gesichter sind aus Schnee, vom Fleisch
 Noch nicht bezogen und kein Unterschied
 Und mit Schneeaugen sehn sie mehr als wir
 Und in Fabriken, die du noch im Kopf hast
 Und die in meinen Händen noch nicht reif sind
 Lläuft ihre unbekannte Produktion
 Und aus den Sternen, heut noch überm Pflug
 Wächst Brot in ihre zweiunddreißig Zähne.
 Kein anderer wollt ich sein als ich und ich
 Seit ich das Und kenn zwischen mir und mir.
 Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin
 Der Ponton zwischen Eiszeit und Kommune (W 3, 392f.)

Der Text, den Barka spricht, die schwangere Schlee tragend – man zögert, ihn Monolog zu nennen –, legt die Vor- und Nachgeschichte des Baus frei. In ihr treten Bau und Landschaft in ein spannungsvolles Verhältnis. Die zerstörte Landschaft, »[m]it Baggern umgegraben und mit Bomben« wird zum Refugium – nicht zuletzt der Liebenden. Die Ortsanweisung für die einzige Liebesszene des Stücks, an deren Ende Schlee Donat verlässt, diese Ortsanweisung heißt schlicht »Landschaft (kursiv im Original)« (W 3, 372). Landschaft, die durch die Schwere aller schlimmen Dinge, die darin stattgefunden haben, anachronistisch wirkt gegenüber der Gleichzeitigkeit des Aufbaus, holt diesen in der Zukunft ein. »[D]ie Städte, die wir morgen baun«, sind durchzogen von Wald, Laub, Schnee und Sternen. Das kann man lesen als ein zeitliches »Noch nicht« – Wald ist noch nicht Bau – ebenso aber, durch die unheimliche Überblendung von Bau und Landschaft,

als ›Danach‹ und ›Nicht mehr‹: Die Rückholung des Baus und seine Rückverwandlung in die Fremde der Landschaft.

Zu der Verschränkung der Zeiten kommt die der Räume hinzu: Das Ferne – »[h]interm Ural« und der »Flugstern«, die Perspektive auf den Planeten – und das Nahe und Intime – die Liebespaare in den Sträuchern – werden zusammengeführt. Hinzu kommt das Fremde – »Schneeaugen« und »Gesichter [...] aus Schnee« – in Berührung mit dem Vertrauten und Eigenen. Vergangenheit und Zukunft ebenso wie Nähe und Ferne, Fremdes und Eigenes sehen sich um ihre räumliche Verortung und zeitliche Kontinuität gebracht. Sie bilden Schichten des Ungleichzeitigen und Versetzten in einer als RaumZeit verstandenen Gegenwart. Die RaumZeit öffnet einen Raum des Dazwischen, Abweichenden und Möglichen im Gegenwärtigen. Darauf zielt das Bild des »Ponton[s] zwischen Eiszeit und Kommune«, das die kulturellen Kahlschläger des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 rot sehen ließ und das Verbot des Stücks besiegelte. Die DDR war schließlich eine entwickelte sozialistische Gesellschaft, festgemauert in der Erden oder zumindest mit Mauer drumherum, und nicht etwas Dazwischen, das die Chance hatte, noch zu werden.

Die raumzeitliche Struktur der Passage, die ich angesprochen habe, ist ein Charakteristikum von Texten, die dem Imperativ zur Geschlossenheit der dramatischen Handlung, dem eisernen Gerüst ihrer über Dialoge konfliktuös interagierender Figuren und dem Vergegenwärtigungsdruck des Dramas entkommen sind. Sie haben sich von der Bindung an die Aussage einer Person emanzipiert und können sich in alle Richtungen und Dimensionen entfalten. Der Text Barkas, der ihm schon nicht mehr gehört, ist ein frühes Beispiel dieser Enteignung der *dramatis personae* und der raumzeitlichen Aussetzung und Versetzung der Handlung bei Müller. Das Verfahren weitet sich aus mit der Abkehr von den Produktionsstücken. Texte wie das Intermedium *Herakles 2 oder die Hydra in Zement* (1972),⁶ die Textflächen in *Der Auftrag* (1979)⁷ oder, am Weitesten gehend, *Bildbeschreibung* (1984)⁸ stehen für die Überschreibung einer »abgestorbenen dramatischen Struktur« (W 2, 119), wie es in der Nachbemerkung zu *Bildbeschreibung* heißt, die Müller gleichwohl nie ganz aufgibt, sondern als in die Texte hineinragende Ruinen stehen lässt. Hans-Thies Lehmann, Heiner Goebbels und andere haben die Texte Müllers, die sich gegenüber dem Drama emanzipiert haben, Textlandschaften genannt.⁹ Ihnen fürs erste unbesehen folgend kann man festhalten, dass der Text, den Barka spricht, nicht nur auf der Ebene der Darstellung die zugebaut-verbaute

6 Vgl. Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: W 4, S. 424-428.

7 Vgl. Heiner Müller: *Der Auftrag*. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: W 5, S. 11-42.

8 Vgl. Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119.

9 Siehe dazu Heiner Goebbels: *Expeditionen in die Textlandschaft*. In: *Explosion of a Memory*. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Hg. v. Wolfgang Storch. Berlin: Edition Hentrich 1988,

Landschaft des sozialistischen Aufbaus in einem eingemauerten Land wiederholt und diese über jenen hinausgehen, hinauswuchern lässt, sondern selbst als Text Landschaft ist, eine TextLandschaft, die den geschlossenen Bau des Dramas ruiniert und dessen Grenzen überschreitet. Müllers TextLandschaften, so ließe sich, noch einmal fürs Erste, eine These formulieren, überschreiten die Grenzen des sozialistischen Aufbaus zu seiner Zeit. Und sie sind aktuell in einer Zeit, in der erneut metaphorische und reale Mauern der Abschottung hochgezogen werden. Wenn gegenwärtig populistisch-fundamentalistische Bewegungen wieder am Eigen-Heim einer einbruchssicheren Gemeinschaft bauen, die alles von außen kommende Fremde abwehrt, ist es an der Zeit, sich erneut Müllers TextLandschaften zuzuwenden.

II Landschaft als Text – Text als Landschaft

»Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of mind. Its scenery is built up as much of strata of memory as from layers of rock.«¹⁰ Landschaft ist nicht nur geologisch gegeben und in Entwicklung begriffen, sie ist weit mehr eine raumgewordene Vorstellungswelt, in der sich das Leben und Wirken vergangener Generationen sedimentiert hat. Sie ist Gedächtnislandschaft. Von dieser These geht der Historiker Simon Schama im Vorwort seines 800 Seiten starken Buches *Landscape and Memory* (1995) aus, das in der deutschen Übersetzung den Untertitel *Natur als Imagination*¹¹ trägt. Wie auch sonst in den *landscape studies* fasst Schama Landschaft als kulturelles Konstrukt auf, aber er bleibt nicht stehen bei den in Landschaften verwurzelten Bildern, Mythen und Phantasmen, die das kollektive Imaginäre von Ethnien und Nationen beflügeln und sie affektiv binden. Schama zerlegt diese Imaginationen, indem er die oberflächliche lineare Verbindung von Landschaft und ihrem angeblichen ›Geist‹ unterbricht und unter der Oberfläche andere, abgebrochene Verbindungen und Schichten ausgräbt, die das Bild der *einen* geschlossen-homogenen Kultur-Landschaft untergraben. Auf einer Fahrt durch den Nordosten Polens, auf denen er den Spuren seiner jüdischen Vorfahren nachgeht, trifft er auf einen Hügel mit Gedenksteinen für hunderte Anfang 1945 von Stalins NKWD umgebrachter Polen. Aber die Erde unter den Steinen birgt keine Toten, die finden sich in einem nahegelegenen Wald und tragen bei ihrer Exhumierung die Uniformen deutscher Soldaten und auch die

S. 80f., Hans-Thies Lehmann: *Das postdramatische Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, besonders S. 261-284.

10 Simon Schama: *Landscape and Memory*. London: Harper Collins 1995, S. 6f.

11 Vgl. Simon Schama: *Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination*. München: Kindler 1996.

Totenkopfabzeichen der SS. Die 500 ermordeten Polen sind immer noch »Geister auf der Reise«¹² in einem »gequälte[n] Land, in dem Mantelknöpfe von sechs Generationen gefallener Soldaten zwischen den Farnen zu finden sind.«¹³ Landschaften, macht Schama deutlich, sind nicht ›politisch korrekt‹, sie bieten vielen Toten Raum und deren Spuren zeugen von einem heillosen Durcheinander der Kulturen. Am Ende seiner Reise gräbt Schama unter einem blühenden Teppich von Löwenzahn die Grabsteine eines jüdischen Friedhofs aus, die »jede Spur von Bearbeitung durch Menschen (verloren haben und) zu einer geologischen Schicht geworden sind.«¹⁴ Aber über die tröstliche Vorstellung einer Rückverwandlung der Toten in ›blühende Landschaft‹ schiebt sich die Erinnerung an die in dieser Landschaft unter dem Bild ihrer ›Reinheit‹ und im Namen des Autochthonen betriebene Ermordung von großen Teilen seiner Bewohner*innen und den fleischgewordenen Drang, dem zu entkommen: »Bäume haben Wurzeln, Juden haben Beine.«¹⁵ Man muss den Landschaften und ihren mörderischen Phantasmen entkommen, um sie in ihrer Vielschichtigkeit als Text wiederholen und lesen zu können. Das demonstriert Schamas Text, vielschichtig wie die Landschaft, deren Vielschichtigkeit er allererst erfahrbar macht.

Es ist auffallend, wie Schamas Demonstration von Landschaft als Text mit Heiner Müllers Stück *Der Auftrag* aus dem Jahr 1979 korrespondiert. *Der Auftrag* ist geschrieben unter dem Eindruck der Landschaft in Nord- und Mittelamerika,¹⁶ die, wie es an einer Stelle des Stücks heißt, »keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.« (W 5, 33) Landschaft ist, so Müller, die »Grunderfahrung«,¹⁷ die *Der Auftrag* durchzieht und strukturiert. Das Stück erzählt vom gescheiterten Auftrag dreier Emissäre des französischen Konvents, einen Sklavenaufstand auf Jamaika in Gang zu setzen. Der Auftrag wird vom Konvent nach dem Aufstieg Napoleons zurückgenommen, der Usurpator liquidiert die schwarze Revolution in der Karibik, die auf Haiti, ganz ohne französischen Revolutionsexport, bereits 1791 mit einem Sklavenaufstand unter Beteiligung des freigelassenen Sklaven Toussaint Louverture nach vielen Kämpfen zur Abschaffung der Sklaverei, zur Unabhängigkeit Haitis von Frankreich und – nach der Verfassung von 1801 – zur ersten Republik von Schwarzen und Mulatten geführt hatte. In Müllers Stück wird einer der drei Abgesandten des Konvents, der weiße Arzt und Sohn von karibischen Plantagen- und Sklavenbesitzern Debuis-

12 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 36.

13 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 34.

14 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 47.

15 Schama: *Der Traum von der Wildnis*, S. 47.

16 Vgl. den Beitrag von Janine Ludwig in diesem Band.

17 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. In: ders.: *W 9*, S. 7–291, hier S. 222.

son, nach der Widerrufung des Auftrags zum Verräter an der Revolution. Die beiden andern, Galloudec, ein Bauer aus der Bretagne, und ein Schwarzer mit Namen Sasportas, ehemaliger Sklave, wollen dagegen weiter kämpfen. Wie der Aufstand, wie Geschichte weiter gehen kann, davon gibt ein langer Abgesang Sasportas gegen Ende des Stücks Auskunft:

Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. [...] Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsere Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich. (W 5, 40)

Man darf sich nicht täuschen lassen vom Pathos dieser Passage. Denn nicht das romantische Bild eines machtvollen Handelns der Natur, auf die menschliches Tun übergegangen ist, bewegt den Text, sondern die toten Kämpferinnen und Kämpfer aller Kontinente, deren Überreste Landschaft geworden sind. Bei Müller wie bei Schama ist Landschaft aus Schichten von Toten ›gebaut‹, Abfall des Aufbaus wie Absage an die Vorstellung von Landschaft als Bild. Die Auseinandersetzung mit letzterer spielt in der Arbeit an *Der Auftrag* eine Rolle. »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön« lauten die Schlussverse des Gedichts »MOTIV BEI A. S.«,¹⁸ das sich auf Anna Seghers Erzählung der karibischen Revolution *Das Licht auf dem Galgen* (1961) bezieht. Die Zeilen artikulieren den Sog der Regression, der von der Landschaft als Bild ausgeht, das die Verschmelzung von Natur und Kultur suggeriert. Müllers ›Krieg der Landschaften‹ hingegen, in denen zukünftige Geschichte zerstreut und bewahrt ist, zerschneidet das Bild durch den Einschnitt des singulären Todes. Jenseits von Totenkult und Todesverklärung weist er darauf hin, dass Geschichte aus (Ge-)Schichten gemacht ist, aus Schichten von Toten und ihrem Wollen, Handeln, Befürchten und Hoffen: Landschaftsgeschichte. Schama und Müller konzipieren Landschaft als Text, in dem sich Geschichte als Geschichte der Toten niedergeschlagen hat. Sie transformiert sich im Schreiben in einen Text als Landschaft, der in seinen Textschichten die Geschichte der Toten wieder-holt.

Wiederholung ist die Basisoperation, durch die die Transformation von Landschaft als Text in TextLandschaften sich vollzieht. Schon in Gertrude Steins *Landscape Plays*¹⁹ spielt sie die entscheidende Rolle. Stein war die erste, die ihre Theaterstücke mit Landschaften in Verbindung gebracht hat. Ihre ›plays as land-

18 Heiner Müller: Motiv bei A. S. In: ders.: W 1, S. 45.

19 Vgl. den Text von Johannes Christof in diesem Band.

scapes« zeichnen sich durch eine – wie Andrzej Wirth es genannt hat²⁰ – fundamentale »Kritik der dramatischen Vernunft«²¹ aus. Stein übersetzt den Dialog in Diskurs, die Figuren in Stimmen und die Handlung in die Bewegung der Syntax. Vor allem aber setzt sie die sequentielle Logik der dramatischen Zeit außer Kraft. Gleichsam flächendeckend herrscht in ihren Stücken ein *continuous present*, das durch die Wiederholung leerlaufender (Sprech-)akte hervorgebracht wird. Steins *Landscape Plays* ersetzen das Dramatische (Entwicklung, Handlung, Konflikt) durch das »Landschaftliche« der Sprache, dessen Kennzeichen die Wiederholung ist. Müllers TextLandschaften lassen die Fragmente des Dramas stehen, Zeugen vergangener Hoffnungen, die mit jedwedem Aufbau verknüpft sind. Sie überlagern sie und holen sie ein durch die Geschichte der Toten, die der Aufbau hinter sich gelassen hat. Dabei arbeiten sie mit der Wiederholung von Geschichte. Die Wiederholung von Geschichte gibt dem *continuous present* der *Landscape Plays* eine raumzeitliche Tiefendimension, die das Potential für eine transkulturelle Überschreitung der Grenzen enthält, an denen die Bauenden einst gescheitert waren. Im letzten Abschnitt geht es um die besondere Technik der Wiederholung der Geschichte in Heiner Müllers *Der Auftrag* im Vergleich mit Anna Seghers Rückgriff auf die Geschichte der Revolution in der Karibik.

III Wiederholung und transkulturelle Überschreitung

Als Anna Seghers 1947 aus dem Exil in Mexiko nach Berlin zurückkehrt, beteiligt sie sich nicht gleich frohen Herzens am Aufbau des Sozialismus. 1948 schreibt sie an Georg Lukács: »Ich habe das Gefühl, ich bin in die Eiszeit geraten, so kalt kommt mir alles vor.«²² Kalt und fremd ist Anna Seghers nicht nur Deutschland geworden, sondern auch die kommunistische Bewegung selbst, deren Politik, Geschichtsauffassung und moralische Imperative sie seit dem Ende der zwanziger Jahre geteilt hatte. 1949, im Gründungsjahr der DDR, erscheinen zwei Erzählungen von ihr, die sich mit dem Thema der verlorenen Revolution beschäftigen. Nicht in Deutschland und Europa, sondern weit weg in der Karibik. *Die Hochzeit von Haiti* (1949) und *Wiedereinführung der Sklaverei auf Guadeloupe* (1949) sind die Titel der ersten beiden Geschichten, die wie eine dritte – *Das Licht auf dem Galgen* –, gleichfalls 1949 konzipiert, aber erst mehr als zehn Jahre später veröffentlicht, um

20 Siehe Andrzej Wirth: Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12 (1982), H. 46, S. 64-74.

21 Wirth: Gertrude Stein, S. 64.

22 Anna Seghers: Brief an Georg Lukács v. 28.06.1948. In: dies.: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Bd. IV. Hg. v. Sigrid Bock. Berlin: Akademie 1979, S. 152-154, hier S. 154.

die Revolution in der Karibik kreisen.²³ Nach dem Sieg der schwarzen Revolution auf Haiti schickt Napoleon 25.000 Mann nach dort, die, nach einem zermürbenden Kampf, Toussaint Louverture gefangen nehmen und nach Frankreich deportieren, wo er 1803 in der Haft stirbt. 1802 kommt es zur Wiedereinführung der Sklaverei auf Haiti. Die *Karibischen Erzählungen* von Anna Seghers stehen ganz im Bann der Niederschlagung der haitianischen Revolution durch Napoleon. Hinter dem Verräter der Revolution, Napoleon, aber drängt sich mit Macht das Gesicht des Verräters der russischen Revolution, das Gesicht Stalins, hervor. »Licht auf dem Galgen«, schreibt Heiner Müller in *Krieg ohne Schlacht* über Seghers, »ist ihre Auseinandersetzung mit dem Stalinismus: Napoleon/Stalin, der Liquidator der Revolution.«²⁴

Seghers historisiert in den *Karibischen Erzählungen* also die Gegenwart der kommunistischen Bewegung zur Zeit des sozialistischen Aufbaus in der DDR. Aber sie bleibt dabei auf halbem Weg stehen. Denn ihre Wendung zur Geschichte, obgleich angetrieben vom Wunsch, im Bild des einstigen Liquidators der Revolution den gegenwärtigen aufscheinen zu lassen, führt nicht zu einem tatsächlichen Fremdwerden der Politik des sozialistischen Aufbaus. Stattdessen wird die anfängliche Fremdheitserfahrung überformt von einer Heilsgeschichte der Opfer, die die Vergangenheit mit der Gegenwart nahtlos verbindend, den Heutigen Trost und Hoffnung spenden soll. Dass der Sozialismus seine Legitimation aus den Opfern bezieht, wurde fortan zur gängigen kulturpolitischen Praxis. Die Konsequenz von Seghers bruchloser Rückwendung zur Geschichte ist, dass Geschichte zum exotischen Ausstattungsfundus für die Problemstellungen der Gegenwart wird. Seghers projiziert die Frontstellungen der kommunistischen Politik der Stalinzeit zurück in die Geschichte, um durch die Kulissen der historischen Kämpfe in der Karibik die Gegenwart zu überhöhen – das klassische Verfahren des ästhetischen Historismus.

Der Nachteil dieses Verfahrens ist die doppelte Verfehlung des Fremden – in der Gegenwart der Schreibenden wie im Blick auf das, was sie von der Vergangenheit trennt. Die Französische Revolution sieht Anna Seghers durch die Augen der kommunistischen Volksfrontpolitik seit den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts: Entscheidend ist die Führung der Partei, die die einzelnen Schichten und Klassen mit ihren unterschiedlichen Interessen anleiten und führen kann. In dieser Rolle sieht sie die Emissäre des französischen Konvents. Sie, die die Aufhebung der Sklaverei allenfalls noch bestätigen konnten, sieht Seghers als die eigentlichen Urheber des Aufstands an. Aus ihrer Sicht ist das Leben der Maronen, der entlaufenen Sklaven, die in den Bergen leben und dort eine Art

23 Alle drei Erzählungen sind zu finden in: Anna Seghers: *Karibische Geschichten*. Berlin: Aufbau 1994.

24 Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 297.

Partisanendasein führen, nur »Banden- und Abenteuerertum«. Nebenbei: Wegen »Banden- und Abenteuerertums« z. B. wurden im Spanischen Bürgerkrieg die spanischen Anarchisten von Stalins Agenten umgebracht. Schwarze machen bei Seghers keine Revolution. Die Helden der Erzählungen sind allesamt weiße Revolutionsexporteure. Die Schwarzen müssen erst die Schule der Weißen durchlaufen, bevor sie selbst führungsfähig werden. Mit Recht spricht Herbert Uerlings von einer »paternalistischen Haltung gegenüber den Schwarzen und der Revolution«²⁵ und »unfreiwillige[n] Parabel[n] über eine kolonialisierende Befreiung.«²⁶ Seghers *Karibische Erzählungen* bleiben eingemauert in die Volksfrontpolitik des sozialistischen Aufbaus. Der Rückgriff auf Geschichte eines fremden kulturellen Raumes führt nicht zu einer transkulturellen Überschreitung (in) der Gegenwart.

Heiner Müller wollte *Der Auftrag* schreiben, seit er Seghers *Das Licht auf dem Galgen* gelesen hatte. Fertig wird das Stück aber erst zum 30. Jahrestag der DDR. Es ist, beabsichtigt oder nicht, ein Gegenentwurf zu Seghers. Müllers Wiederholung von Geschichte geht nicht von der Kontinuität, sondern der Diskontinuität aus. Zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart liegt die Landschaft der Toten aller Jahrhunderte. Der Einspruch des Todes verhindert, dass die Wiederholung, verstanden als Restauration dessen, was angeblich so und nicht anders gewesen ist, misslingt. Es gibt keine identische Wiederholung, das haben Søren Kierkegaard und Gilles Deleuze hervorgehoben. Aber im Misslingen der Restauration der Vergangenheit als fertiges Bild liegt die Chance der Wiederholung. Konsequenterweise hält sie sich an das, was von den Toten geliebt ist: Bruchstücke und Überreste, herausgerissen aus den Lebenszusammenhängen von einst, weitergegeben, verschleppt, gewandert. Aufgegriffen und gebraucht von Nachkommen und wieder vergessen und Schicht von Geschichte geworden. Die Wiederholung hält sich an das Nachleben der Toten in einer »Landschaft jenseits des Todes«. (W 2, 119) Ihr menschliches Pendant, Medium und Agens ist die Erinnerung. »Erinnerung an eine Revolution« (W 5, 11) ist der Untertitel von *Der Auftrag*. In der Erinnerung sind die Ereignisse von einst tot und vergangen. Sie haben ihren Ort verloren, sind aber »Zeitsplitter«,²⁷ so Michel de Certeau, die in die Gegenwart ragen und Kombinationen herstellen, über die die Erinnerung nicht verfügt.

In der »Landschaft jenseits des Todes«, die *Der Auftrag* ist, aktiviert die Erinnerung das Nachleben der Toten von der Revolution in der Karibik über das frühe 20. Jahrhundert und die Agonie des Sozialismus bis in die Gegenwart. Dass es aus und vorbei ist mit der Revolution hält gleich zu Beginn Galloudec's Brief fest, der vom Scheitern des Auftrags und dem Tod von zweien der Revolutionäre berichtet.

25 Herbert Uerlings: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: de Gruyter 1997, S. 78.

26 Uerlings: Poetiken der Interkulturalität, S. 80.

27 Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988, S. 164.

Seine Überbringung an den einstigen Auftraggeber Antoine zitiert die Phrasen und Posen der Französischen Revolution. Unvermittelt eingeschoben ist darin der surrealistische Auftritt des Engels der Verzweiflung, der das zeitliche Kontinuum unterbricht. Dann springt die Geschichte zurück auf den Anfang, die Ankunft der drei Abgesandten auf Jamaika – scheinbar. Denn es handelt sich um einen Bericht vom Anfang *ex post* – »Wir waren auf Jamaika angekommen, drei Emisäre des französischen Konvents [...]« (W 5, 17), einen Bericht, wie er auch Brechts *Maßnahme* (1931)²⁸ dramaturgisch strukturiert, in dem die vier Agitatoren dem Kontrollchor durch Nachspielen der Ereignisse Rechenschaft abgeben. *Die Maßnahme* macht eine wichtige Schicht von *Der Auftrag* aus. Durch ihre Aufrufung und Übermalung zeigt sich das Scheitern eines Exports der Revolution aus einem angeblichen Zentrum in die angebliche Peripherie. Die Abstraktion von allen konkreten Unterschieden, die schon Jean-Jacques Rousseaus *citoyens* zu Phantasmagorien oder/und Agenten der *terreur* machte und die die Szene *Die Auslöschung* in der *Maßnahme* demonstriert, lässt Debuissons Beschwörung der *unio mystica* der Revolutionäre angesichts des Sklaven im Käfig hohl werden. Der wohlfeile Universalismus der im eigenen Denken gefangenen Revolutionsexperten und -exporteure ist der immanente Grund für das Misslingen der Mission – nicht ihre Beendigung durch einen Usurpator von außen. Weiter in der Textlandschaft folgt die Heimkehr des Verlorenen Sohnes und die Rede der mythisch überhöhten Figur der Ersten Liebe, übergangslos konterkariert vom Grand Guignol – Theater der Revolution und der rituellen Krönung Sasportas'/Verurteilung Debuissons, letztere mit einer erneuten Anspielung auf Brecht. Von dort aus rast der Mann im Fahrstuhl durch den Zeitschacht des sozialistischen Herrschaftsbaus in die Horizontale der Landschaft: eine Dorfstraße in Peru. Funktions- und nutzlos steht er dort herum und begreift nichts von dieser Welt. Das ist ein Anfang: der Beginn einer Erfahrung des Fremden, die das Fremdwerden der eigenen Erfahrung voraussetzt. Sie artikuliert sich durch die disparaten Überreste von Geschichte. Ihre Wiederholung in der Textlandschaft des Stückes durchbricht die Mauern jeder politisch-kulturellen Selbstgewissheit und Identität. Das gilt für das »Theater der weißen Revolution« (W 5, 26) und seinen Hegemonieanspruch ebenso wie für seinen Gegenpart: die essentialistische Vorstellung von der ursprünglichen Eigentlichkeit unterdrückter Kulturen und dem daraus resultierenden Verbot ihrer Aneignung. Beiden gemeinsam ist ein dichotomischer Blick auf die Welt. Beide gehen sie von den Phantasmen gegeneinander abgeschlossener distinkter Kulturen und einer daran gebundenen kulturellen Identität aus. Das ist das Konzept des Interkulturalismus. Es überlebt nicht in der Textlandschaft von *Der Auftrag*. Sie spielt nicht die schwarze Revolution gegen die weiße aus und nicht den Text

28 Vgl. Bertolt Brecht: *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

von Sasportas, durchquert vom Diskurs Frantz Fanons, der sich gegen den Eigentlichkeitsmythos der Négritude wandte, gegen den Text von Debuissou und seine Abrechnung mit 200 Jahren westlicher Revolutionsgeschichte. Was Sasportas und Debuissou zugeschrieben ist, sind, man muss es vielleicht noch einmal sagen, keine konsistenten Aussagen, sondern jeweils unterschiedliche Diskurse, deren Widersprüchlichkeit die TextLandschaft bewegt. Was unter Debuissou geschrieben steht, ist nicht nur der Rückzug ins Private und die Rückkehr ins Sklavenhaltdasein, sondern auch die luzide Kritik der Revolution. Der Text von Sasportas vereinigt viele Diskurse und Zitate. In der Verurteilung Debuissous, um ein Beispiel zu nennen, nimmt die anfängliche Vermutung, es handle sich um eine rassistische Zuschreibung weißer kultureller Identität – »Wir verurteilen dich zum Tode, Victor Debuissou. Weil deine Haut weiß ist. Weil deine Gedanken weiß sind unter deiner weißen Haut.« (W 5, 26) – durch die Zitation der *Belehrung* aus der Urfassung²⁹ des *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929) eine überraschende Wende hin zu einem Projekt »Endlich leben!«. »Jetzt gehört dir nichts mehr. Jetzt bist Du nichts. Jetzt kannst du sterben. Grabt ihn ein.« (W 5, 27)

Wer politische und kulturelle Orientierung sucht, ist in der TextLandschaft von *Der Auftrag* verloren. Es sei denn, er gewinnt Freude daran, sich in und zwischen den heterogenen Textschichten, oszillierend zwischen Komik und Pathos, Kasperletheater und Ritual, politischem Diskurs und surrealistischer Szenerie zu bewegen und sich dem Unerwarteten auszusetzen. Dann ergibt sich die Chance, den kulturellen Phantasmen des Eigenen und der Identität zu entkommen und sich dem Fremden gegenüber zu öffnen. Denn *Der Auftrag* bringt die Bruchstücke der kulturellen Phantasmen in eine transkulturelle Konstellation.

Transkulturelle Konstellationen unterminieren die Grenzen des vermeintlich Eigenen von innen heraus. Sie arbeiten an der Fremdwerdung dieses Eigenen, um seine Grenzen zu überschreiten und ins Offene zu gelangen. Triebkraft dieser Überschreitung ist in *Der Auftrag* das Furchtzentrum der Frau. Auffallend durchzieht eine sexuelle Kraftmeierei den Text, die auf das Gegenteil schließen lässt: die Angst vor der Frau. Die vollmundige Abqualifizierung durch die Vergabe des Titels »Hure« – die »Huren« der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, die »Schenkel[] der weißen Hure« (W 5, 40), – oder die Herabsetzung durch Reduktion – »das Glück der Schamlippen« (W 5, 42) – weisen darauf ebenso hin wie die Reihe der gefährlichen Frauen, die der Text anführt: die Kastrierende Frau – Erste Liebe und die »Rote Witwe, [...] das beste Scheuerweib« (W 5, 18) –, die verschlingende Mutter – »hier gähnt er, der Schoß der Familie« (W 5, 22) – und die Verfallsdrohung, die der älteren Frau zugeschrieben wird – »Sieh sie dir an mein Frankreich. Die Brüste ausgelaut. Zwischen den Schenkeln die Wüste.« (W 5, 15) Schließlich

29 Vgl. Bertolt Brecht: *Lehrstück* (1929). Abgedruckt in: Günther Heeg: *Klopffzeichen aus dem Mausoleum*. Brechtsschulung am Berliner Ensemble. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 89-100.

die Personifikation des Verrats als Frau, der Mann willenlos ausgeliefert ist. Man ist versucht, Müllers Diktum über Ernst Jünger »Bevor Frauen für ihn eine Erfahrung sein konnten, war es der Krieg« (W 9, 221) auf ihn selbst anzuwenden. Aber bevor man der Versuchung erliegt und das Geschäft eines psychologisierenden Feuilletons betreibt, sollte man Müllers Hinweis ernstnehmen, dass es sich bei dieser Feststellung um ein »Jahrhundertproblem« (W 9, 221) handelt. Das greift der Text auf und stellt es aus. Wer seine Landschaft durchmisst, trifft auf die Ikonographie der Französischen Revolution – die Guillotine als Rote Witwe – oder die kolonialistischen Phantasien der weißen Frau als Sklavenhalterin oder die »Huren«-Invektiven als schnell parates Kampfmittel im politischen Diskurs. Die Bilder sind emotional hoch besetzt. In ihnen verbergen sich, um Christoph Schlingensief abzuwandeln, Krypten der Angst vor dem Fremden in mir.³⁰ Angst vor dem Verlust von Souveränität, Angst vor Auslieferung und Ohnmacht, Angst vor dem Tod, aber auch das angstbesetzte komplementäre Begehren, dem allem nachzugeben, aufzugeben, das Ende herbei zu sehnen. Die Ausgrabung solcher Krypten der Angst, Ruinen des Aufbaus in der Textlandschaft von *Der Auftrag*, stellt Anschluss an die eigenen Ängste her, an die Ängste des 20. Jahrhunderts und darüber hinaus. Ihre Ausstellung macht, dass wir die Geschichte der europäischen Revolution, die Geschichte des sozialistischen Aufbaus, die Geschichte der europäischen Kultur insgesamt mit fremden Augen betrachten. Das Furchtzentrum des anderen Geschlechts im Innern der vermeintlich eigenen Kultur ist im *Auftrag* das affektive Medium, das ihn empfänglich macht auch für das ferne Fremde, woher es immer kommen mag. Der Wiederholung von Geschichte in Müllers Textlandschaften ist die transkulturelle Überschreitung inhärent.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Brecht, Bertolt: Lehrstück (1929). Abgedruckt in: Günther Heeg: Klopffzeichen aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble. Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 89-100.
- de Certeau, Michel: Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III. In: ders.: Werke. Bd. 20, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.
- Müller, Heiner: Motiv bei A. S.: In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 45.

30 Siehe Christoph Schlingensiefs Produktion *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Uraufführung 2008.

- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Der Bau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: Herakles 2 oder die Hydra. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 424-428.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Ich war nie unschuldig. Whisky, Weissagungen, Warten. Müller wird 65. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3. 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 423-432.
- Nancy, Jean-Luc: Die Erschaffung der Welt *oder* Die Globalisierung. Zürich u. Berlin: diaphanes 2003 (frz. Paris 2002).
- Neutsch, Erik: Spur der Steine. Halle: Mitteldeutscher Verlag 1964.
- Schama, Simon: Landscape and Memory. London: Harper Collins 1995.
- Schama, Simon: Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München: Kindler 1996.
- Seghers, Anna: Brief an Georg Lukács v. 28.06.1948. In: dies.: *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*. Bd. IV. Hg. v. Sigrid Bock. Berlin: Akademie 1979, S. 152-154.
- Seghers, Anna: Karibische Geschichten. Berlin: Aufbau 1994.
- Uerlings, Herbert: Poetiken der Interkulturalität. Haiti bei Kleist, Seghers, Müller, Buch und Fichte. Tübingen: de Gruyter 1997.
- Wirth, Andrzej: Gertrude Stein und ihre Kritik der dramatischen Vernunft. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 12 (1982), H. 46, S. 64-74.

Vom Aufstieg und Fall des Regimes der Akzeleration

Frank Raddatz

I.

Auch wenn Heiner Müller meist zu pauschal, wie zum Beispiel von Slavoj Žižek, zu »Brechts heimlichen Erben«¹ erklärt wird, entstammt das Zeitregime, das die ersten Jahrzehnte die Narrationen Müllers bestimmt, eindeutig dem Inventar Bertolt Brechts. Allerdings nicht dem Formenarsenal des epischen Theaters, wo eingeschobene Songs, die Ankündigung der Szenen und andere Formen der Unterbrechung einen verlangsamten Zeitfluss erzeugen, um die Bühne als Denkraum zu etablieren. Im Gegenteil forciert in Müllers Stücken eine gedrängte Zeit das Handeln und treibt zu irreversiblen Entscheidungen. Ein Modell, das Brecht dem Diskurs der jungen DDR eingeschrieben hatte. In *Die Tage der Kommune* (1957), ließen sich, so Jan Knopfs »Parallelen zwischen der Pariser Commune und der unmittelbaren Nachkriegszeit« ziehen: »[...] konkret hieß dies, sich für den Aufbau eines sozialistischen deutschen Staates einzusetzen«.²

Zeilen wie: »Wenn wir Zeit gehabt hätten! Aber das Volk hat nie mehr als eine Stunde.«³ oder »Denn ihr habt keine Zeit!«⁴ durchziehen den Textkörper, der als Credo des Pariser Proletariats formuliert: »Tod der Not und des Müßiggangs«⁵ Indem Müller das Zeitregime seiner Texte über den Aufbau der DDR in Brechts Stück über die Pariser Commune fundiert, verankert er den deutschen Teilstaat im ersten kommunistischen Aufstand der Moderne. Signifikant ist damit die Zeit-

1 Slavoj Žižek: *Der zweite Tod der Oper*. Übers. aus d. Engl. v. Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kadmos 2008, S. 16.

2 Jan Knopf: *Brecht Handbuch*. Theater. Stuttgart: Metzler 1980, S. 281.

3 Bertolt Brecht: *Die Tage der Kommune*. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 8. Stücke 8. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 243-317; hier S. 300.

4 Brecht: *Die Tage*, S. 292.

5 Brecht: *Die Tage*, S. 298.

ökonomie der Müller-Stücke der 1950er und -60er Jahre durch Verknappung bestimmt.

Gleich, ob die Theatertexte Friktionen der Produktion thematisieren oder in moralischen Grauzonen Grenzen gewalttätiger Konflikte erkunden, stets sind die Szenen von dem Diktum bestimmt: »ZEIT IST FRIST«. ⁶ So konstituiert die Dramaturgie der befristeten Zeit den grundlegenden Konflikt in *Der Lohndrucker* (1956/57). Aus einer Erhöhung des Arbeitstempos, die eine schnellere Fertigung gewährleistet, entwickelt sich der das Stück tragende Konflikt. Der gesamte Betrieb kommt zum Erliegen, geht der Einzelne nicht an die Grenzen der Beschleunigung. Der Ingenieur Kant konstatiert: »Im Ofen 4 sind drei Deckel gerissen. [...]. Die Ofendeckel müssen in drei Tagen aufgemauert sein, oder wir sitzen fest.« ⁷ Die Alternative: Transformation oder Stagnation steht exemplarisch für die Situation des gesamten Landes. Die Zukunft: »Wir schaffen's, wenn wir schnell arbeiten« (W 3, 63) drängt auf Beschleunigung, wie die letzte, sowohl resümierende wie auf das Künftige verweisende Zeile des Stückes belegt: »Wir haben nicht viel Zeit.« (W 3, 64) Mit diesem programmatischen Satz bringt der Lohndrucker das Axiom des Fortschritts dramaturgisch auf den Punkt: Zukunft soll sich durch Arbeit und zwar beschleunigte Arbeit herstellen bzw. als Qualität eröffnen. Was im Kapitalismus Zwang und Ausbeutung belegt, kann sich, wie der Protagonist Balke leibhaftig demonstriert, unter den veränderten Eigentumsverhältnissen zur autonomen Entscheidung verwandeln und im Zeichen der Freiheit stehen. Allerdings mit dem paradoxen Effekt, dass das historische Subjekt ab ovo als ein gehetztes in Erscheinung tritt.

Die Zwänge der materiellen Wirklichkeit lassen auf der Oberfläche den Unterschied zum kapitalistischen Zeitmanagement erodieren. »Das kostet Zeit und unser Geld [...]. Wir müssen sehen, wo wir bleiben. Zeit ist Geld«, ⁸ lautet eine signifikante Passage der Erzählung des Arbeiters Heinz B. in dem Produktionsstück *Die Korrektur II* (1958). Unausweichlich induziert die Logik der auf Steigerung der Produktivität ausgerichteten industriellen Systeme eine Beschleunigung der Arbeitszeit. Ökonomische Effizienz – ob zur Fundamentierung des sozialistischen Staates oder zur Optimierung der Profitrate ist offenbar zweitrangig – erfordert eine Portionierung in immer kleinere Zeiteinheiten. Zum Teil mit absurden Folgen: »Also: Drei Wochen Zeitverlust durch Kampf um die Minute«, ⁹

6 Heiner Müller: Herzkranzgefäß. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 249; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

7 Heiner Müller: Der Lohndrucker. In: ders.: W 3, S. 27-64, hier S. 33.

8 Heiner Müller: Die Korrektur II. In: ders.: W 3, S. 127-146, hier S. 135.

9 Heiner Müller: Die Korrektur I. In: ders.: W 3, S. 109-126, hier S. 122.

bilanziert ein Bauleiter. Doch neben grotesken Auswirkungen verlangt die Intensivierung des Arbeitstempos unerbittlich Opfer.

ARBEITERIN Eine Streckenwärterin ist an der Kreuzung Autostraße/Werkbahn überfahren worden. Der LKW hat auf ihr Haltesignal nicht gehalten. Sie mußte zum Gleis ausweichen, und die Lok hat sie überfahren. Sie hat vier Kinder und liegt im Krankenhaus, beide Beine ab. Sie stirbt, weil der LKW-Fahrer keine Zeit hatte.

EIN JUNGER ARBEITER Er steht im Leistungslohn.

ARBEITERIN Einen Mord hat er geleistet.

[...]

BAULEITER ... Der Unfall wird untersucht, der Fahrer wird bestraft, wenn sich herausstellt, daß er schuld ist. Aber eins nach dem andern, das Wichtigste zuerst. Das müßt ihr einsehn.

[...]

Der Kollegin können wir nicht helfen, wenn die Ärzte ihr nicht helfen können. Ihren Kindern helfen wir, wenn wir besser bauen und schneller. Also erst das Fundament. (W 3, 136f.)

Die Verknappung der Zeit programmiert Überforderungen, die einen reibungslosen operativen Ablauf verunmöglichen. Die Entscheidungsträger werden vor bizarre oder schmerzliche Alternativen gestellt, die ihre ursprüngliche Haltung verkehren, oder Konsequenzen nach sich ziehen, die ihre Intention verkehren. Das unauftrennbare Ineinander von Industrie und Beschleunigung bringt eine grundlegende Antinomie zum Vorschein: Im Namen der für die gesellschaftliche Transformation notwendigen Akzeleration werden jene Zwänge reproduziert und zementiert, die sie verspricht abzuschaffen. Diese Aporie, dass der arbeitende Mensch sich in der als sozialistisch definierten Ökonomie der Mechanismen der Entfremdung nicht entledigen bzw. auf eine Verlangsamung der Arbeitsrhythmen insistieren darf, sondern deren Beschleunigung zu bejahen hat und bereit sein muss, in einen Überbietungswettbewerb zu treten, stellt den vermeintlichen und anscheinend einzigen Schlüssel zum Tor der Zukunft dar. Der Weg, den sie eröffnet, erfordert neben heroischen Qualitäten, neben einer Opfer- wie Risikobereitschaft eine prinzipielle Identifikation mit jener Gewalt, die mit der erhöhten Geschwindigkeit der Arbeitsabläufe einhergeht. Da sich auf lange Sicht keine Versöhnung zwischen dem Beschleunigungsdruck der Industriegesellschaften und den »Utopien der Befreiung« (Jacques Rancière)¹⁰ herstellt, wird ein Mehr an Entfremdung Grundlage der Emanzipation. Ein Widerspruch, den kein Überschuss an Konsumgütern aufhebt.

10 Vgl. Jacques Rancière: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen 2008, S. 12.

II.

Mit dem Produktionsstück *Der Bau* (1963/64) stößt diese Legitimation der Opferlogik durch beschleunigte Produktivität an eine Grenze. Der Abgrund zwischen dem Versprechen der Utopie auf umfassende Emanzipation und der Verfasstheit der Lebensrealität besitzt nicht länger einen vorübergehenden, sondern strukturellen Charakter:

die Revolution ist kein Beruf mehr, seit sie in der Ökonomie stattfindet, [...], Menschen die Götter im Wettlauf mit ihren Terminen unterm Fuß der Zeit. »Kommunismus, Endbild, immer erfrishtes, mit kleiner / Münze zahlt ihn der Alltag aus, unglänzend, von Schweiß blind.« Praxis, Esserin der Utopien.¹¹

Auch die Transformation der Eigentumsverhältnisse kann die Vorherrschaft des Termindrucks nicht aufheben, so dass sich das befreite Subjekt – »Menschen die Götter« (W 3, 343) – mit dem Paradox konfrontiert sieht, einem Zeitregime der Akzeleration zu unterstehen. Die Überführung der kommunistischen Verheißung vom Motor der Geschichte in die Realität von Arbeit und Alltag – »die Zeit der Träume ist vorbei«,¹² heißt es 1972 in *Zement* – kann sich dem Fluss bzw. Regime der beschleunigten Zeit nicht entledigen. Damit wird eine doppelte Grenze des geschichtlichen Projekts sichtbar.

Für Brecht war die große Ordnung, die Ära der befreiten Produktion wie er den Kommunismus im *Buch der Wendungen* (1930-1955)¹³ bezeichnet, unüberschreitbar. Wenn wie in *Der Bau* sich Zukunft als Qualität nur unter dem Regime einer verknappten Zeit – »im Wettlauf mit ihren Terminen« (W 3, 343) – entfalten kann, schränkt diese Bedingung den absoluten Geltungsanspruch des kommunistischen »Endbild[s]« (W 3, 343) ein und unterwirft es der Dramaturgie befristeter Zeit. Die Unübersteigbarkeit der Zeit mit ihrem Charakter der Entfremdung offenbart sich unter der Prämisse der Produktion als die äußere Grenze des geschichtlichen Projekts. Ihr korrespondiert in Form des Todes des Einzelnen die inwendige Grenze. Weder die Zeit noch der Tod lassen sich durch die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse transformieren.

Während der industrielle Sockel eine Erhöhung des Arbeitstempos impliziert, kollidiert das dem Maschinenzeitalter inwendige Prinzip beschleunigter Produktivität mit der für den einzelnen verfügbaren Lebensspanne – Zeit ist Lebenszeit. Als der Arbeiter Bolbig in *Der Bau* fragt, welches Begehren er mit der zu Geld ge-

11 Heiner Müller: *Der Bau*. In: ders.: W 3, S. 329-396, hier S. 342f.

12 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: W 3, S. 379-467, hier S. 412.

13 Vgl. Bertolt Brecht: *Buch der Wendungen*. In: ders.: *Werke*. Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. 1995, S. 45-194.

ronnenen, beschleunigten Zeit, also jener kleinen Münze, die der Alltag auszahlt, befriedigen kann, kommt er zu dem ernüchternden Schluss: »Zeit ist Mord. / Nämlich was macht die Zeit mit uns die wir einsparn.« (W 3, 366) Je weniger die erträumte Utopie für die einzelnen Akteur*innen in greifbare Nähe rückt, umso mehr erodiert die Legitimität der Opferlogik. Die Endlichkeit der Einzelnen verifiziert in den gesellschaftlichen Kapillaren die begrenzte Reichweite des kommunistischen Entwurfs. Diese inwendige Grenze lässt Müller eine revidierte Sicht auf die von Brecht verworfenen Kunstform der Tragödie werfen: »Wenn der Kommunismus gesiegt hat und die sozialen und ökonomischen Probleme gelöst sind, dann beginnt die Tragödie des Menschen. [...] Bei uns ist das aber ein tragischer Punkt. Es sollte halt nicht nötig sein, daß Menschen sterben.«¹⁴

Der Tod als unhintergehbare Grenze relativiert das bislang gültige Credo kollektiver Sinnstiftung durch Arbeit, da das kommunistische Projekt dem Individuum auch langfristig keine Möglichkeit eröffnen kann, die Endlichkeit der Lebensspanne auszusetzen oder umzukehren. Diese Bedingtheit des kommunistischen Projekts evoziert existentielle Fragestellungen, die der Protagonist Barka an seinen Kollegen Elmer adressiert: »Und morgen ist wieder ein Tag und übermorgen, ein Tag kraucht dem andern nach, ein Jahr stürzt ins andre und keine Uhr, die rückwärts geht, Zeit. Warum lebst du, Elmer?« (W 3, 374) Kein gesellschaftlicher Fortschritt strukturiert diese zwar irreversible, aber sich wiederholende, weil von historischen Zielen abgekoppelte Zeit. Die leere Zeit ohne oder nach der Geschichte definiert Georg Wilhelm Friedrich Hegel als »die *schlechte* oder *negative* Unendlichkeit, indem sie nichts ist, als die Negation des Endlichen, welches aber ebenso wieder entsteht, somit ebensowohl nicht aufgehoben ist, – [...]«¹⁵ Nur eine individuelle Setzung, also ein politisches Bewusstsein kann dem endlosen Werden und Vergehen Sinn verleihen. Notwendigerweise sind solche säkularen Sinnstiftungen, da an vergehende und sie verändernde Zeithorizonte gebunden, stets nur temporärer Natur. Jeder auf dem Feld der Geschichte errichtete Sinnhorizont erweist sich gegenüber einer kosmischen Perspektivierung als kontingent wie der Blick auf die Endlichkeit des Planeten beweist: Selbst die Erde, das planetarische Apriori allen Lebens, ist von begrenzter Dauer: »[...] einmal schlingt sie uns doch, sie scheißt auf vorn und hinten, morgen ist ihr gestern heute schon, weiß schwarz, in zehn Milliarden Jahren platzt sie selber, die Zeit hat bessere Zähne.« (W 3, 374f.) Weder die Existenz der Einzelnen, noch die der Spezies Mensch oder die des Pla-

14 Heiner Müller: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. In: ders.: W 10, S. 69f., hier S. 69f.

15 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen. In: ders.: Werke in zwanzig Bdn. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 199 [§ 94]. Hervorhebungen im Original.

neten sind absolute Größen einer unübersteigbaren Ordnung. Selbst der Kommunismus ist ins Evolutionsgeschehen eingebettet. Vor diesem Horizont legen die planetarischen Realitäten das revolutionäre Grundmotiv frei:

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.¹⁶

Dieses Motiv aus dem der religiös konnotierte Absolutheitsanspruch erwächst, erweist sich von einer realen gesellschaftlichen Praxis nicht einlösbar.

III.

Auch die Antikenbearbeitungen der 1960er Jahre, die sich mit Geschichte und der Logik der Gewalt auseinandersetzen, unterstehen der Prämisse knapper Zeit in Form des singulären Augenblicks. Ein aufs äußerste angespanntes Jetzt entscheidet über den Gang der geschichtlichen Transformation, die in einer »Zeit des Stirb oder Töte«¹⁷ basiert ist. Diese Formel entstammt *Mauser* (1970), dem letzten Stück einer Reihe in der Tradition der Lehrstücke, die mit der Antikenbearbeitung *Philoktet* (1958/64) begann. Eine dezisionistische Ästhetik, die ultimative Entscheidung erfordert. Analog zu den Produktionsstücken verlangt auch hier der große Andere, in diesem Fall die griechische Nation, den höchsten Einsatz, also Opfer. Denn »bleibt Troja heil, die Stadt«,¹⁸ sind tödliche Konsequenzen vorgezeichnet: »wenn die heil bleibt hin sind unsre Städte.« (W 3, 321) Auch in dem zweiten Lehrstück *Der Horatier* (1968) ist äußerste Eile geboten. Der Konflikt »Zwischen der Stadt Rom und der Stadt Alba«¹⁹ kann nicht im gewaltfreien Diskurs gelöst werden, denn gegen »die Streitenden / Standen in Waffen die Etrusker, mächtig.« (W 4, 75) Stets bewegt sich die dramaturgische Spannungskurve auf einem Scheitelpunkt, dem unaufschiebbaren Jetzt als entscheidenden Moment einer irreversiblen historischen Entscheidung.

16 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 606.

17 Heiner Müller: Mauser. In: ders.: W 4, S. 243-260, hier S. 246.

18 Heiner Müller: Philoktet. In: ders.: W 3, S. 289-328, hier S. 321.

19 Heiner Müller: Der Horatier. In: ders.: W 4, S. 73-86, hier S. 75.

IV.

Haben Stücke, die sich der Produktion einer gewalttätigen Geschichte widmen, die Narration, die sich mit dem Aufbau einer sozialistischen Ökonomie beschäftigt, abgelöst, so verwebt die Bearbeitung des Romans *Zement* (1972) von Fjodor Gladkow die beiden Themenstränge. Vor dem Hintergrund der russischen Revolution und des anschließenden Bürgerkrieges gibt Dascha ihre Tochter Njurka trotz der Proteste ihres Mannes in ein Kinderheim, weil sie nur kinderlos genügend Zeit für den Aufbau der sozialistischen Gemeinschaft hat.

DASCHA Gut, Gleb. Wenn du sie füttern willst. Bleib du
Zu Hause. Spiel die Mutter für dein Kind. Ich
Hab' keine Zeit.
TSCHUMALOW So. Du hast keine Zeit.
Für dein Kind keine Zeit [...].²⁰

In einer späteren, mit »MEDEAKOMMENTAR« überschriebenen Szene teilt die Mutter dem Vater mit, dass das gemeinsame Kind gestorben ist – »Njurka ist tot« (W 4, 429). Wie in den Produktionsstücken der 1950er Jahre bedingen verknappte Zeit und Opferlogik einander. Allerdings modifiziert der Rekurs auf den antiken Mythos der die eigenen Kinder tötenden Mutter die zeitökonomische Struktur des szenischen Gewebes. Ganz unabhängig von der Lesart der Sagenstoffe überspannt damit ein zweiter, dem vorgeschichtlichen Raum entstammender Zeithorizont den geschichtlichen Ereignisraum.

Die Implementierung mythischer Koordinaten, in diesem Fall die sozialistische Variation des primordialen Medea-Motivs, durchsetzt das historische Werden mit vorgeschichtlichen Mustern. Die zwischen die Szenen montierten Prosa-Blöcke »BEFREIUNG DES PROMETHEUS« und »Herakles 2 oder die Hydra« koppeln die Zäsur der russischen Revolution, die ein etliche Jahrtausende währendes historisches Kontinuum unterbricht, an mythische Figurationen und der ihnen innewohnenden Gründungsgewalt. Der lineare Verlauf des chronologischen Geschichtsverlaufs wird von prähistorischen Kraftfeldern gekrümmt oder gehemmt. Zwar behauptet Müller noch 1985, indem er zwei Zitate aus Brechts *Leben des Galilei* (1943) zusammenzieht:

Ich könnte morgens nicht aus meinem Bett aufstehen, wenn ich nicht wüßte, daß das eine neue Zeit ist, und wenn sie auch aussieht wie eine alte blutverschmierte

20 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: W 4, S. 379-467, hier S. 395.

Vettel, das ist das Grunderlebnis. Und dahinter kann ich nicht zurück, ob das jetzt stimmt oder nicht, aber das ist die Grunderfahrung.²¹

Aber schon in den 1950er Jahren registriert er ein Beharrungsvermögen des Alten, die den glücklosen Engel der Geschichte zur Verzweiflung bringt:

DER GLÜCKLOSE ENGEL. Hinter ihm schwemmt Vergangenheit an, [...], während vor ihm sich die Zukunft staut, [...], das Wort umdreht zum tönenden Knebel, ihn würgt mit seinem Atem. Eine Zeit lang sieht man noch sein Flügelschlagen, hört in das Rauschen die Steinschläge vor über hinter ihm niedergehn, [...] 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.²²

1980, mehr als zwanzig Jahre später, wird dieser Engel noch immer warten: »Der Engel der Revolution wohnt auf den Friedhöfen nur solange, bis er seinen Flug antritt«,²³ heißt es in dem Text *Die Einsamkeit des Films*, einer Hommage für Hans-Jürgen Syberberg.

Sind die Zeitressourcen, ein besseres Morgen zu errichten, stets zu knapp, begraben der Vergangenheit entstammende Beharrungskräfte die Zukunft. Die Blockade des sozialistischen Erwartungshorizonts, die durch beschleunigte Arbeit aufgehoben werden sollte, wird von Kräften aus der Vergangenheit gespeist. Die Implementierung der Vorgeschichte besitzt eine immense geschichtsphilosophische Tragweite: »Wir Kommunisten / Müssen auch unsre Toten noch befreien«, (W 4, 430) heißt es in *Zement*. Auch diese für die Transformation der Gesellschaft notwendige Arbeit steht unter der Prämisse der Zeit, doch untersteht sie nicht länger dem Diktat der Beschleunigung: »Die Befreiung der Toten findet in Zeitlupe statt«,²⁴ so eine programmatische Zeile im 1974 veröffentlichten Stück *Traktor*, auf die Müller wiederholt zurückkommt wie z. B. 1986 in dem Text *Taube und Samurai* über Robert Wilson²⁵ oder 1991 in *Kurzer Brief an Antonio Saura*.²⁶ Mit der Retroaktivität ist eine Gegenkraft der Entschleunigung situiert. Der Weg in die Zukunft führt nicht länger über die Entfesselung der Produktivität, sondern

21 Heiner Müller: »Ich bin ein Neger«. Diskussion mit Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 386-439, hier S. 410.

22 Heiner Müller: Der glücklose Engel. In: ders.: W 1, S. 53.

23 Heiner Müller: Die Einsamkeit des Films. In: ders.: W 8, S. 181-287, hier S. 237.

24 Heiner Müller: Traktor. In: ders.: W 4, S. 483-504, hier S. 503.

25 Vgl. Heiner Müller: Taube und Samurai. In: ders.: W 8, S. 290.

26 Vgl. Heiner Müller: Kurzer Brief an Antonio Saura. In: ders.: W 8, S. 389f.

über die Auseinandersetzung mit dem Gewesenen. Die Devise »ohne Vergangenheit gibt es keine Zukunft«²⁷ entstammt dem in *Zement* einsetzenden Paradigmenwechsel. Die Geschichte wird als Potential deklariert, das es freizulegen gilt: »[...] – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.«²⁸ Das archäologische Programm einer Befreiung der Toten leitet in den 1970er Jahren einen Sturz des parallel zu den Aufbaujahren der DDR errichteten Zeitregimes der Akzeleration ein.

V.

Dem dramaturgischen Bruch, der die Montage mythischer und geschichtlicher Zeit in *Zement* anzeigt, ging bereits eine Collage der Zeiten in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) voraus. Eine Regieanweisung zeugt von der Anwesenheit der Toten:

*Auftreten Hitler mit Eva-Braun-Brüsten, angebissenem Teppich und Benzinkanister, und Friedrich II. von Preußen, der ihn verfolgt, zwischen den Beinen seinen Krückstock. Hitler springt Flint auf den Rücken, Friedrich II. springt Hitler auf den Rücken. Wiederholte Versuche Flints, sie abzuschütteln. Bei jedem Versuch fällt etwas andres oder alles andre mit: das Fahrrad, die Fahne, das Schild, die Bücher.*²⁹

Die Wirkmacht der Geschichte insbesondere als Geschichte der Sieger und der unter ihrer Herrschaft verinnerlichten Haltungen führt zu szenischen Konstellationen, in denen weit entfernte Jahrhunderte überlappen. Das Prinzip der Linearität wird in *Germania Tod in Berlin* (1956/71) durch die Aufhebung des chronologischen Nacheinander verabschiedet. Stattdessen wird ein Ineinander der Epochen präsentiert, wo der Kampf des Alten mit den Neuen als Konflikt zwischen einem Maurer und Preußenkönig Friedrich II., einem Vampir, Gestalt annimmt.

FRIEDRICH 2 Will Er nicht aufstehn, Kerl, vor seinem König.
 MAURER Ich hab' gedacht, der paßt auf keinen Stuhl mehr.
 Ich zeig dir, wo Gott wohnt.
*Geht auf Friedrich 2 los. Derschlägt ihn mit der Krücke.*³⁰

27 Heiner Müller: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. In: ders.: W 11, S. 520-535, hier S. 527.

28 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, hier S. 514.

29 Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 189f. Hervorhebung im Original.

30 Heiner Müller: Germania Tod in Berlin. In: ders.: W 4, S. 325-377, hier S. 339f.

In der Szene HOMMAGE À STALIN 1 treffen im Kessel von Stalingrad tote Soldaten der Wehrmacht auf Napoleon und den römischen Feldherrn Cäsar:

SOLDAT 1 Das ist Napoleon. Er kommt jede dritte Nacht.

Napoleon geht vorbei. Er ist bleich und dick. Er schleift einen Soldaten seiner Großen Armee an den Füßen hinter sich her.

Das geht in Ordnung. Es sind seine Leichen. Ohne ihn wären sie nicht hier. Und er zählt nach, er ist filzig. Kameradschaft gibt es nur bei uns. Willst du wirklich nichts essen?

Hinter Napoleon ist Cäsar aufgetaucht, grünes Gesicht, die Toga blutig und durchlöchert.

Der Grüne hinter ihm ist Cäsar. Der hat sein Fett: dreiundzwanzig Löcher. (W 4, 341)

Unter dem Aspekt der Form impliziert das Außerkraftsetzen des chronologischen Ordnungsprinzips enorme Innovationen. Die Narration wird mit Sequenzen durchsetzt, die außerhalb der linearen Abfolge situiert sind oder wird als durchgehender Zusammenhang ganz aufgegeben. Anstelle aufeinander bezogener Szenenfolgen konstituiert das autonome synthetische Fragment mit weitreichenden poetologischen Konsequenzen den dramaturgischen Bogen. Die individuellen Assoziationen der Rezipient*innen erzeugen die Übergänge zwischen den kurzen, zumeist schlaglichtartigen szenischen Gruppierungen, die Inselketten in der Zeit bilden und lassen unterschiedliche Epochen und in keinem direkten Verhältnis stehende historische Prozesse miteinander kommunizieren. So umfasst beispielsweise *Germania Tod in Berlin* einen Zeitraum, der sich von einem Streit zweier germanischer Brüder, über die Nibelungen bei Stalingrad bis in die Gegenwart der deutschen Teilung und den Aufbau der DDR erstreckt. Keine straffe oder kohärente Storyline verbindet die einzelnen Sedimente, die wie Bohrkerne einer geologischen Spurenlese den Blick auf unterschiedliche Schichten der Geschichte freigeben und mit der Präsentation des Vergangenen auch die Gegenwart in neuem Licht erscheinen lassen.

Wurde die szenische Konstruktion in *Zement* oder *Germania* noch durch das Gegeneinander neuer und alter Zeit strukturiert, verlöscht die utopische Aufladung zusehends. So montiert eine Regieanweisung in *Quartett* (1981) ein fragiles Chronotop, das zwischen einer postapokalyptischen Dystopie und einer unangetasteten feudalen Kultur oszilliert: »Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg.«³¹ Von Utopie keine Spur. Die surreale Tragödie *Die Hamletmaschine* (1977) zeigt mannigfaltig gebrochen die Implosion des sozialistischen Experiments und schließt chronologisch weit auseinanderliegende Zeitschichten zusammen, wenn Elektra, ein Racheengel der antiken Tragö-

31 Heiner Müller: *Quartett*. In: ders.: W 5, S. 43-65, hier S. 45. Hervorhebung im Original.

die, mit Susan Atkins, der Angehörigen einer satanischen Sekte der 1970er Jahre, verschmilzt. Vorgeschichte und Gegenwart werden vereinheitlicht; moderne und archaische Mächte der Negation bzw. Negativität amalgamiert. In *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar* (1985) wird das Ambiente des antiken Roms mit Insignien des heutigen Alltagslebens (Würstchenbuden, Bierzelt, Fußballstadien) durchsetzt:

ROM WARTET AUF DIE BEUTE SKLAVEN FÜR
 DEN ARBEITSMARKT FÜR DIE BORDELLE FRISCHFLEISCH
 GOLD FÜR DIE BANKEN WAFFEN FÜR DAS ZEUGHAUS
 DAS VOLK AN WÜRSTCHENBUDEN UND IM BIERZELT
 AUF SEINE LEBENDEN UND TOTEN HELDEN
 UND IN DEN LEEREN FUSSBALLSTADIEN WARTEN
 UMSUMMT VON FLIEGENSCHWÄRMEN BEIM WÜRFELSPIEL
 MANCHMAL SCHLÄGT EINER ZWEI DREI FLIEGEN TOT
 MIT BEIL UND RUTENBÜNDEL DIE LIKTOREN
 AUF NACHSCHUB FÜR DIE KELLER DER TOTENWELT³²

Die Überlappungen der Zeiten wird nicht nur zum Stilprinzip einer Emanzipation von Brecht, sondern diese Wandlung erzeugt einen gewaltigen Riss im Werk des Autors, wie die Transformation des Zeitkonzepts deutlich macht.

Gehörte die verknappte Zeit zum Bereich der erweiterten Ökonomie und umfasste sowohl die Produktion von Gütern wie von Geschichte, führt die Abkehr vom Referenten Arbeit zur Verkehrung der Ideologie verknappter Zeit. Die Befreiung der Toten, die zugleich eine Befreiung von der Vergangenheit darstellt, identifiziert die Strategie der Beschleunigung als Ideologie der Machterhaltung. Mit der Sequenz »Jedenfalls müssen wir jetzt anfangen. Zeit ist Geld.« (W 4, 343), repetiert der blutrünstige Proto-Faschist Hagen aus dem Kreis der mythischen Nibelungen in *Germania Tod in Berlin* exakt jene Formel, mit welcher der Arbeiter B in *Die Korrektur* noch den Aufbau der DDR affirmierte. Was in *Der Bau* die inwendige Grenze des sozialistischen Projekts darstellte, wird in den 1970er Jahren zum Diktum einer mörderischen Ideologie: »Das Leben ist ein Wettlauf in den Tod«³³ parodiert 1972 in *Macbeth* der gleichnamige Protagonist Müller'scher Bauart die sozialistische Aufbauprämisse, die als »Wettlauf mit ihren Terminen« (W 3, 343) apostrophiert wurde. Die geschichtliche Zeit mündet mit dieser Shakespeare-Bearbeitung statt in einer helleren Zukunft in einer sich ins Unendliche perpetuierenden Kreisbahn der Gewalt. Offen rebellieren die Texte gegen die Konzeption

32 Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. In: ders.: W 5, S. 99-193, hier S. 101f.

33 Heiner Müller: *Macbeth*. In: ders.: W 4, S. 261-324, hier S. 295.

der geschichtlichen Zeit als Fortschritt wie der damit einhergehenden Dramaturgie verknappter Zeit. Letztere wird signifikant von der Szene »Kleinbürgerhochzeit« in *Die Schlacht* (1951/74) ad absurdum geführt. Am 30. April 1945, dem Tag an dem Adolf Hitler Selbstmord verübte, beschließt ein Vater mit einem expliziten Verweis auf die knappe Zeit seine Familie auslöschen: »Meine Lieben, es ist fünf Minuten vor zwölf / Zeit daß ich uns aus dem Leben helf / Nach dem Beispiel das der Führer gegeben hat / «.³⁴

Auch die Ophelia-Figur in *Die Hamletmaschine* markiert die Bruchlinie, die durch Müllers Gesamtwerk geht. Mit der Zeile: »Ich grabe die Uhr aus meiner Brust die mein Herz war«³⁵ wird die Opferrolle aufgekündigt, die im Namen des »Großen Anderen« in den 1950er und 60er Jahren unabdingbar erschien. Die Uhr wird zur Metapher, welche die beschleunigte Zeit als ein Instrument der Disziplinierung entlarvt und rückwirkend ein fatales Licht auf das Handeln Daschas in *Zement* wirft – als Willfähigkeit gegenüber einer dem Vergangenen eingeschriebenen Opfermatrix. 1989, in dem Interview *Stirb schneller, Europa*, stellt Müller die technisch basierte Akzeleration aller Verhältnisse in einen Zusammenhang mit dem Verhältnis der europäischen Kultur zum Tod:

Aber aus dieser Todesverdrängung entsteht das genuin europäische Verlangen nach immer höheren Geschwindigkeiten. Wenn man den Tod schon nicht abschaffen kann, dann will man in der Lebensspanne zumindest möglichst viel erleben. Leistung = Geschwindigkeit, das ist die europäische Grundformel, mit der der Weg ins Paradies gesucht wird.³⁶

Die Allmacht der Beschleunigung ist, wie die später, vornehmlich in Interviews geäußerten diskursiven Thesen des Autors zu diesem vielschichtigen Thema belegen, zu dem auch eine intensive Auseinandersetzung mit dem Dromologen Paul Virilio gehört, ohne die genuin europäische Erfindung der Technik nicht zu verstehen. In demselben Interview identifiziert der Autor die unentwegte Akzeleration aller Verhältnisse als zivilisatorischen Irrweg:

Spengler hat diese schöne, präfaschistisch-romantische Formel geprägt: »Nur Europa hat den Willen zur Macht in der Technik.« Ein blinder Wille, den man zum Beispiel in Asien gar nicht kennt. So berichtet der chinesische Philosoph Dschuandse, wie er einmal einen Bauern traf, der eimerweise Wasser aus einem Fluß holte und es auf sein Feld schleppte, um seinen Reis zu begießen – obwohl dort ein Ziehbrunnen stand. Der Philosoph fragte den Bauern, warum er nicht den

34 Heiner Müller: *Die Schlacht*. In: ders.: W 4, S. 469-482, hier S. 474.

35 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 548.

36 Heiner Müller: *Stirb schneller, Europa*. In: ders.: W 11, S. 398-415, hier S. 413.

Ziehbrunnen benütze, was doch ein viel geringerer Aufwand wäre. Da lächelte der Bauer nur asiatisch und sagte: »Der Ziehbrunnen ist eine Maschine, und Maschinen verwirren die Seele.« (W 11, 400f.)

Die Dramaturgie der verknappten Zeit entspringt dieser Argumentation zufolge einer Logik der Maschinen. Beschleunigung koinzidiert mit Entfremdung, wie die Opferstrukturen den Kreislauf der Gewalt prolongieren statt ihn zu durchbrechen. Die Prämisse der Beschleunigung wird – transponiert in politische Kontexte – als kontrarevolutionär identifiziert. Vor diesem Horizont besitzt Müllers Berufung auf einen von Walter Benjamin eingeklagten Paradigmenwechsel unmittelbare Evidenz: »Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotiven der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in diesem Zug reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.«³⁷ Die Genese des für Müllers Texte ab dem 1970er Jahren grundlegende, sowohl geschichtsphilosophische wie poetologische Axiom, dass der Versuch einer umfassenden gesellschaftlichen Transformation von der Idee des Fortschritts entkoppelt werden muss, lässt sich also auf der zeitökonomischen Ebene exemplarisch nachvollziehen.

VI.

Die in das Revolutionsstück *Der Auftrag* (1979) montierte Passage »Mann im Fahrstuhl« stellt unter dem Gesichtspunkt von Zeitregime und geschichtlicher Transformation einen weiteren Höhepunkt der Tektonik dieses Verhältnisses dar. Die Zeile: »Entscheidend ist der Zeitfaktor«³⁸ lässt keinen Zweifel an der grundlegenden Bedeutung der Zeitökonomie, wie Müller auch an anderer Stelle formuliert: »Das Entscheidende ist der Umgang mit der Zeit; Zeit des Lebens, Zeit des Sterbens, Zeit des Todes.« (W 11, 605) Zu Beginn der Sequenz ist das Zeitmanagement des Protagonisten noch im Einklang mit der gesellschaftlichen Taktung. Dabei erscheinen Zeitmessung und die Regeln des zwischenmenschlichen Verkehrs als Momente eines durchgängigen Disziplinierungssystems, das auch andere Bereiche wie die Kleiderordnung umfasst: »Unmöglich, einen Fremden zu fragen, wie dein Schlipsknoten sitzt. Die Krawatten der andern Männer im Fahrstuhl sitzen fehlerfrei. [...]. FÜNF MINUTEN VOR DER ZEIT / IST DIE WAHRE PÜNKTLICH-

37 Walter Benjamin: [Aus den Notizen und Vorarbeiten zu den Thesen »Über den Begriff der Geschichte«]. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.3. *Abhandlungen*. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 797-1271, hier S. 1232.

38 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 28.

KEIT.« (W 5, 28) Die Uniformierung erwächst unmittelbar aus der Dramaturgie der gedrängten oder befristeten Zeit:

Als ich das letztmal auf meine Armbanduhr geblickt habe, zeigte sie zehn [...]. Als ich jetzt, zwischen der achten und neunten Etage, wieder auf meine Uhr sehe, zeigt sie genau vierzehn Minuten und fünfundvierzig Sekunden nach der zehnten Stunde an: mit der wahren Pünktlichkeit ist es vorbei, die Zeit arbeitet nicht mehr für mich. (W 5, 28)

Das Verb arbeiten belegt, dass das Zeiterfahrung den Zwängen der Produktion und deren Anforderungen einer Disziplinierung (Pünktlichkeit) entspringt. Eine Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher Normzeit und subjektiver Traumzeit bestimmt fortan das Geschehen. Dabei gestaltet sich die Spaltung zwischen der physikalisch messbaren Bewegung im Verhältnis zum Raum und eines subjektiven, hier surreal anmutenden Zeitkonzepts zunehmend asynchron. Die Erfahrung einer Inkommensurabilität, die sich nicht, wie die Aufklärung glaubte, in akkumuliertem Wissen aufheben lässt: »Ich bedaure, daß ich von Physik zu wenig weiß, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit des Fahrstuhls und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können.« (W 5, 29)

Damit ist das zentrale Thema angeschlagen: Die Zeit des Subjekts und die Zeit der Maschinen bzw. der Produktion sind nicht kongruent. Das Wissen kann die Bürokratisierung des Projekts Geschichte, dass einer der Produktion geschuldeten Disziplinierung entspringt, nicht verhindern. Mit der Fahrstuhlszene gewinnt das Singuläre oder Nicht-Identische primäre Bedeutung. Im Gegenzug verliert das Gesetz der großen Zahl bzw. das Kollektiv disziplinierter bzw. ›beschlipster‹ Anzugträger im Verhältnis zur wiedergewonnenen Ichstärke an Relevanz: »Mit meiner Uhr scheint etwas nicht zu stimmen, aber auch für einen Zeitvergleich ist keine Zeit mehr: ich bin, ohne daß ich bemerkt habe, wo die andern Herren ausgestiegen sind, allein im Fahrstuhl.« (W 5, 29)

Zwischen den basalen Koordinaten der bürokratisierten Vertikale – Dresscode, Pünktlichkeit, Disziplin – und dem auf sich selbst zurückgeworfenen Individuum und seiner Eigenzeit bricht ein zuvor verdecktes Missverhältnis hervor. Das herrschende, auch politisch operative Zeitregime dechiffriert sich als Instrument der Repression bzw. Normierung. Der gesellschaftliche Zugriff gilt nicht nur dem Körper bzw. dessen äußerem Erscheinungsbild, sondern mit weitaus gravierenden Folgen der Zeit des Einzelnen. Das Zeitregime, das den Einzelnen kolonisiert, ist verinnerlicht und wird als Teil der eigenen Identität erfahren:

Mit einem Grauen, das in meine Haarwurzeln greift, sehe ich auf meiner Uhr, von der ich den Blick jetzt nicht mehr losreißen kann, die Zeiger mit zunehmender

Geschwindigkeit das Zifferblatt umkreisen, so daß zwischen Lidschlag und Lidschlag immer mehr Stunden vergehn. Mir wird klar, daß schon lange etwas nicht gestimmt hat: mit meiner Uhr, mit diesem Fahrstuhl, mit der Zeit. (W 5, 29)

Diese letzte Zeile besitzt zweifelsohne programmatischen Charakter und führt in der Narration zu einer Erfahrung der Dekolonisation. In dem Augenblick als der Protagonist das Vehikel des Fortschritts verlässt, findet er sich in einer Landschaft wieder: »Auf beiden Seiten der Straße greift eine kahle Ebene mit seltenen Grasnarben und Flecken von grauem Gebüsch undeutlich nach dem Horizont, über dem ein Gebirge im Dunst schwimmt.« (W 5, 31) Nicht Verlangsamung, sondern die kulturelle Decodierung der Zeit erzeugt jene Öffnung, dank deren das lineare auf Beschleunigung drängende Zeitregime des europäischen Raums verlassen werden kann.

VII.

Die Schauplätze, auf denen sich das Zeitregime bislang entfaltete, Fabriken in der DDR oder in Sowjetrußland, historische Schlachtfelder samt ihrer Ausläufer von Troja bis Stalingrad, erwiesen sich unter der Prämisse von Zeitnot und Beschleunigung austauschbar. Kulissen für Handlungen, die Geschichte konstituieren oder deren Zwangslagen veranschaulichen. Topographische Bühnen für mythische oder historische Dilemmata. Die Immanenz der historischen Zeit wird verlassen, als Müller mit der Wirkmacht Landschaft einen Raum exponiert, der insbesondere auf der vertikalen Achse über den Radius der menschlichen Praxis hinausreicht.

Mit der Einführung der Landschaft betritt ein Protagonist die Szene, der die Maße der Menschenzeit und ihrer Geschichte außer Kraft setzt. Die Uhren, die den erdgeschichtlichen Räumen anzeigen, was die Stunde geschlagen hat, messen die geologische Tiefenzeit nicht in Minuten und Sekunden, sondern in Jahrtausenden. Benjamin hat in der XVIII. These in Über den Begriff der Geschichte (1940) bereits diese Relativität historischer Zeit aufgezeigt: »Die kümmerlichen fünf Jahrzehntausende des Homo Sapiens«, sagt ein neuerer Biologe«,

stellen im Verhältnis zur Geschichte des organischen Lebens auf der Erde etwas wie zwei Sekunden am Schluss eines Tages von vierundzwanzig Stunden dar. Die Geschichte der zivilisierten Menschheit vollends würde, in diesen Maßstab eingetragen, ein Fünftel der letzten Sekunde der letzten Stunde füllen.³⁹

39 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Abhandlungen, S. 691-704, hier S. 703.

Mit der Kategorie der Landschaft gewinnt dieses den Anthropozentrismus sprengende Zeitmaß in Müllers Poetik an Gestalt. Landschaft ist, wie *Der Auftrag* induziert, sedimentierte Zeit.

Dieses im Untertitel als »Erinnerung an eine Revolution« apostrophierte Drama verwirft das zeitökonomische Paradigma das Brechts *Die Tage der Kommune* (1949/1957) ausführte auch in politischer Hinsicht als Sackgasse. Während das ökonomische Getriebe auf eine immer höhere Geschwindigkeit drängt, erzeugt es durch die damit verbundene Disziplinierung einen Zukunftsstau, der für den Kollaps des Erwartungshorizonts verantwortlich gemacht wird. Der im Namen des Fortschritts vorgenommenen Verschaltung des Revolutions- und Geschwindigkeitsbegriffs halten beide Handlungsstränge stattdessen mit der Landschaft eine eigenständige Größe entgegen. Beide Narrationen in *Der Auftrag* expedieren ihre Protagonisten in das Jenseits Europas: die drei Emissäre der Revolution in die Karibik, den Passagier des Fahrstuhls nach Peru, wo die Topographie signifikant an Bedeutung gewinnt. So ist sowohl vom »Krieg der Landschaften« (W 5, 40) die Rede wie von einer »Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.« (W 5, 33)

Im Kontext seiner Analyse von Alban Bergs *Wozzek* (1925) hatte Theodor W. Adorno mit »vergebliches Warten«⁴⁰ eine Grundfigur des Jahrhunderts benannt. Müller verkoppelt das Thema der ausbleibenden Utopie mit dem versagenden Fortschrittmotor Arbeit, der das vom Prinzip Hoffnung Avisierte nicht beibringen kann. Dem Subjekt Landschaft zugeschrieben, perspektivieren die Attribute »warten« und »arbeiten« ein Jenseits des Anthropozentrismus. Im topologisch Anderen der westlichen Kultur dechiffriert sich dem in der Maschinerie des Fortschritts-Fahrstuhls befangenen Protagonisten das Geflecht von Auftrag, Hierarchie, Linearität, Disziplin, Uhr, Pünktlichkeit als kulturell codierte Struktur. Die Gegeninstanz Landschaft operiert mit geologischen Zeitmaßen, die eine Zentrierung um das humane Subjekt auflösen. Die Annihilation der anthropozentrischen Perspektivierungen bedingt eine Metamorphose des revolutionären Subjekts, dessen Valenzen oder Eigenschaften sich auf den planetarischen Prozess verschieben:

Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. Mit jedem Herzschlag der Revolution wächst Fleisch zurück auf ihre Knochen, Blut in ihre Adern, Leben in ihren Tod. Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. (W 5, 40)

40 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 368.

Damit ist eine fundamentale Transformation des Revolutions- bzw. Geschichtsbegriffs eingeleitet. Die strikte Trennung, die der Anthropozentrismus zwischen Subjekt und Objekt gesetzt hat, wird zugunsten dessen aufgehoben, was die Anthropologie durch »das Fehlen einer scharfen Grenze zwischen Mensch und Nicht-Mensch«⁴¹ kennzeichnet. Die Zukunft, die sich mit dieser wie der Untertitel besagt »Erinnerung an eine Revolution« (W 5, 11) eröffnet, wird durch einen Rekurs auf nicht-westliche bzw. vom Anthropozentrismus ausgelöschte Bezugnahmen und Kommunikationsformen in den Blick genommen. So entledigt sich der Mann aus dem Fahrstuhl im geschichtlichen Niemandsland Lateinamerikas der Accessoires seiner Disziplinierung, um an der Grenze des Todes eine in prä- oder außergeschichtlichen Konzepten sattelnde Subjektivität zu gewinnen:

und gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten. Ich weiß jetzt meine Bestimmung. Ich werfe meine Kleider ab, auf das Äußere kommt es nicht mehr an. Irgendwann wird DER ANDERE mir entgegenkommen, der Antipode, der Doppelgänger mit meinem Gesicht aus Schnee. Einer von uns wird überleben. (W 5, 33)

Das Warten auf die Einlösung der utopischen Versprechen, das dem 20. Jahrhundert sein Gesicht gab, verwandelt sich in die Hoffnung auf das Ende der anthropozentrischen Perspektivierungen. Vor diesem Horizont wird die extrinsische Dramaturgie der knappen oder gedrängten Zeit, die das der Opferlogik gehorchende, gehetzte Subjekt produzierte, von einer basalen Infragestellung der westlichen Konzepte von Fortschritt und linearer Zeit abgelöst. Die Suche nach einem Ereignishorizont, die sich an der Stagnation und Agonie des Realen des historischen Projekts entzündet, führt zu einer Rebellion gegen den linearen Zeitbegriff und dessen kultureller Decodierung. Waren Arbeit und Geschichte die anfänglichen Referenzen des Zeitbegriffs, tritt an deren Stelle mit der Landschaft das Erdsystem, was eine Verabschiedung vom Königsstuhl des Anthropozentrismus und eine Antizipation oder Hinwendung zu planetarischen Bedingungen und einem darauf gesattelten Zeitregime impliziert.

Literatur

- Adorno, Theodor. W: Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
 Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte. Aus d. Ital. v. Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

41 Philippe Descola: Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2011, S. 51.

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2, Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter [Notizen und Vorarbeiten zu »Über den Begriff der Geschichte«]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.3 Abhandlungen. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 1223-1266.
- Brecht, Bertolt: Die Tage der Kommune. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 8. Stücke 8. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 243-317.
- Brecht, Bertolt: Buch der Wendungen. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 18. Prosa 3. Sammlungen und Dialoge. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1995, S. 45-194.
- Descola, Phillipe: Jenseits von Natur und Kultur. Berlin: Suhrkamp 2011.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830). Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik. Mit den mündlichen Zusätzen. In: ders.: Werke in zwanzig Bdn. Bd. 8. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Knopf, Jan: Brecht Handbuch. Theater. Stuttgart: Metzler 1980.
- Müller, Heiner: Der glücklose Engel. In: ders.: Werke 1. Die Gedichte. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 53.
- Müller, Heiner: Herzkranzgefäß. In: ders.: Werke 1. Die Gedichte. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 249.
- Müller, Heiner: Der Lohndrucker. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-64.
- Müller, Heiner: Die Korrektur [II]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 127-146.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Philoktet. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 289-328.
- Müller, Heiner: Der Bau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: Der Horatier. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 73-86.
- Müller, Heiner: Mauser. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 243-260.

- Müller, Heiner: Macbeth. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 261-324.
- Müller, Heiner: Germania Tod in Berlin. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 325-377.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 379-467.
- Müller, Heiner: Die Schlacht. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 469-482.
- Müller, Heiner: Traktor. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 483-504.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Quartett. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002 S. 43-65.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Die Einsamkeit des Films. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: Kurzer Brief an Antonio Saura. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 389f.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Literatur muss dem Theater Widerstand leisten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: »Ich bin ein Neger«. Diskussion mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 386-439.

- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Stirb schneller, Europa. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 398-415.
- Müller, Heiner: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 520-535.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik. Wien: Passagen 2008.
- Žižek, Slavoj: Der zweite Tod der Oper. Übers. aus d. Engl. v. Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kadmos 2008.

Das Reale in der Schreib- und Theaterpraxis

Heiner Müllers

Zbigniew Feliszewski

I.

2015 publizierte Alain Badiou den Essay *Auf der Suche nach dem verlorenen Realen*, in dem er auf die Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan und die Trias des Symbolischen, des Imaginären und des Realen rekurriert. Von Lacan übernahm Badiou vornehmlich die Überzeugung von der Unmöglichkeit jeder rationalen und bewussten Wahrnehmung des Realen. Im Gegensatz zu dem konstruierbaren Imaginären und Symbolischen ist das Reale unfassbar, unsagbar und nicht kontrollierbar. Es lässt sich weder als Begriff, noch als Idee, Definition oder Erfahrung erfassen,¹ vielmehr lässt sich das Reale nur von der Seite der Erfahrung, und zwar der subjektiven Erfahrung, überhaupt begreifen.² Der Prozess der Annäherung (Badiou spricht vom Herannahen an das Reale und nicht von dessen Erreichen) erfordert die Außerkräftsetzung des Gewöhnlichen. Es ist möglich, etwa durch das Herunterreißen der Maske oder das Niederreißen des Scheins, wobei in diesem Prozess immer eine Dosis Gewalt notwendig ist. Das Reale befindet sich außerhalb der Realität, im Unsichtbaren, im Utopischen. Es sei ein entlegenes Geheimnis, zu dem man nur durch das ›Aus-Dem-Leben-Heraustreten‹ gelangen kann.³ Hilfreich bei diesem Prozess können Poesie und Mathematik sein, weil sie ›prophetische Eigenschaften‹ aufweisen:

Die Mathematik, weil sie auf formale Weise die Existenz von Objekten und Beziehungen beschreibt oder sogar beweist, deren Existenz man sich vor den mathematischen Formalismen nicht einmal vorstellen konnte. [...] Und die Poesie, weil jedes

1 Vgl. Alain Badiou: *Auf der Suche nach dem verlorenen Realen*. Aus d. Französischen v. Paul Maercker. Wien: Passagen 2016, S. 12.

2 Vgl. Badiou: *Auf der Suche*, S. 16f.

3 Vgl. Badiou: *Auf der Suche*, S. 47.

große Gedicht der sprachliche Ort einer radikalen Konfrontation mit dem Realen ist. Ein Gedicht trotz der Sprache einen realen, unmöglich sagbaren Punkt ab.⁴

Das Konzept des Realen kann für die Lektüre von Heiner Müllers Theater texts und seine Theaterarbeit von besonderer Bedeutung sein. Müller ist ein Autor des Transits, ein zivilisationskritischer Anhänger der Überschreitung. Er schafft vielschichtige Textlandschaften. Diese Vielschichtigkeit zu erkennen, heißt bei Müller, der Landschaft zu entkommen und sie zu zerstören. Vergleichbar setzt auch der Prozess der Annäherung an das Reale eine Notwendigkeit voraus, die Zerstreuung des Gewöhnlichen zu nivellieren; und er verlangt obendrein die Voraussetzung von etwas, was sich jeglicher Beweisfähigkeit entzieht. Badiou nennt das eine »unterschwellige Unendlichkeit.«⁵ Die Annäherung an das Reale erfordert eine Entfernung von dem, was sichtbar, erreichbar und beweisfähig ist. 26 Jahre nach dem Tod Heiner Müllers haben seine Texte an ihrer Wirkungskraft nichts eingebüßt, vielleicht gerade, weil sie, wie es Helmut Fuhrmann bemerkt, »meist klüger und nicht selten situationsunabhängiger sind als ihr Autor«⁶ oder anders ausgedrückt, weil sie jene Struktur aufweisen, die zur Suche nach dem Realen einlädt.

II.

Das Todesjahr Heiner Müllers 1995 war für die Rekapitulation seiner Texte wie für die kritische Wertung seines Theaters, für seine global geprägten Ansichten und »dunklen« Prophezeiungen quantitativ und qualitativ von erheblicher Bedeutung. Neben den dominierenden Lobeshymnen auf den »Wanderer zwischen den Welten«,⁷ wurden hier und da auch negative Stimmen hörbar – interessanterweise häufiger von Schriftsteller*innen und weniger von Literatur- und Theaterforscher*innen oder -kritiker*innen. So missbilligte Hartmut Lange, der aus Berlin-Spandau stammende und Mitte der 1960er Jahre nach Westberlin übergesiedelte Schriftsteller, Müllers affirmative Haltung gegenüber der Kulturpolitik der SED. Die öffentliche Ehrung des Dramatikers, die nach seinem Tod durch die deutsche Presse »waberte«, war für ihn nichts als »die um sich greifende Hysterie um einen

4 Badiou: Auf der Suche, S. 45f.

5 Badiou: Auf der Suche, S. 34.

6 Helmut Fuhrmann: Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 13.

7 Peter von Becker: Dramatiker Heiner Müller. Protagonist der Zukunft. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/dramatiker-heiner-mueller-protagonist-der-zukunft/24003698.html> (Zugriff zuletzt am 26.9.2019)

Erfolgreichen.«⁸ Seine Kritik galt vornehmlich dem Parteikonformismus, der die Überwindung des »geistigen Horizontes der DDR«⁹ verunmöglicht habe. Im Visier der Kritik stand also nicht die Kunst, sondern die vermeintliche Haltung des Autors zu der politischen und gesellschaftlichen Politik der DDR mit ihren Abgrenzungsbemühungen. Müllers »parteiokonforme« Prämissen fasst Lange folgendermaßen zusammen:

- 1.) der Glaube an den Wissenschaftlichen Sozialismus, 2.) die Zuversicht, daß die soziale und kulturelle Revolution von 1917 historischer Avantgardismus war, 3.) die Überzeugung, daß die Literatur und die Kunst diesen Avantgardismus metaphorisch zu begleiten und zu unterstützen haben.¹⁰

Hartmut Langes Position geht konform mit der kurz nach der Wende weitverbreiteten Meinung, laut der die DDR-Literatur, wie es Wolfgang Emmerich in seiner *Literaturgeschichte der DDR* beschreibt, »Erfüllungsgehilfe einer häßlichen Diktatur«¹¹ gewesen sei. Was noch relativ kurz vor dem Mauerfall als verschleierte Kritik und Widerstandsbemühen vielerorts Akzeptanz fand, wurde nun einer kompromisslosen Beurteilung unterworfen und als dreiste Verlogenheit bloßgestellt.¹² Die Debatte über den Status der DDR-Literatur blieb dem Ansatz der starken Kontextualisierung von Schreibpraxen, Rezeptionsmöglichkeiten und Funktionen der Literatur im DDR-Horizont verpflichtet. Kein Grund zur Klage, wenn man Literatur als Teil eines breit verstandenen sozial-politischen Umfeldes betrachtet, das im großen Ausmaß diese Literatur determiniert. Auf systematische Weise haben Soziologen und Philosophen dieses Phänomen zu beschreiben versucht. Dabei kann man nicht übersehen, dass mit der zeitlichen Distanz, die die Lesenden von der Lebenszeit der DDR trennt, die mehrschichtige, polyphone Struktur der Texte von Heiner Müller immer stärker hervortritt, von der der DDR-Kontext nur eine von vielen Landschaftsschichten ist. Heiner Müller wird zusehends Grenzgänger, Glücksspieler der literarischen Tradition, »Erschütterer« des Gewohnten und Gängigen, Befürworter der Verwandlung und weniger politischer Interventionist oder gar Anhänger des diktatorischen Systems.

Indem Hartmut Lange von dem Schriftsteller das Streben nach der Überwindung des geistigen Blickfeldes der Diktatur verlangt, rückt er dessen moralische

8 Hartmut Lange: Anmerkungen zu Heiner Müller. In: Text+Kritik. Heiner Müller. 2. Aufl.: Neufassung. H. 73 (1997), S. 28-32, hier S. 28.

9 Irina Liebmann: Bemerkungen zu Hartmut Lange. In: Text+Kritik. Heiner Müller. 2. Aufl.: Neufassung. H. 73 (1997), S. 33-36, hier S. 33.

10 Lange: Anmerkungen, S. 29.

11 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin: Aufbau 2009, S. 14.

12 Vgl. Emmerich: Literaturgeschichte, S. 13f.

Haltung als Aufgabe und Mission in den Vordergrund. Das Kunstwerk bleibt hinter dem Künstler als Zeugnis seiner Haltung zurück. Dabei ist das Spannungsverhältnis von Möglichem und Unmöglichem, Gegenständlichem und Unfassbarem für den künstlerischen Wert von Müllers Texten von besonderem Gewicht. Jenes Beharren auf ideologisch fundierten Überzeugungen erweist sich für die Annäherung an das Reale als höchst nützlich.

III.

Bekanntlich war der Wissenschaftliche Sozialismus ein Versuch, der sozialistischen Umwälzung, wie sie Karl Marx und Friedrich Engels sahen, eine konkrete Einschätzung zu verleihen, die über den bloßen Wunsch oder die Idee hinausging. Neben dem Konkretum, wie der Aneignung der Produktivkräfte durch die Arbeiter*innen oder der Analyse der Gesellschaft in ihrer Totalität, enthält er den Versuch einer wissenschaftlich fundierten Geschichtsschreibung. Diesen Prämissen wird in Langes Text das Attribut Glaube beigefügt, was wieder die unvereinbaren Pole der Möglichkeit eines Resultats bzw. der Beweisunmöglichkeit sichtbar macht.

Der zweite Punkt betrifft den historischen Avantgardismus der Revolution von 1917. Der Begriff Avantgardismus impliziert im Unterschied zur Avantgarde das Spannungsverhältnis des Möglichen und Unmöglichem, da es eine historische Grundeinstellung enthält, denn Avantgardismus beinhaltet eine breite Anwendung, nicht nur für eine avantgardistische Bewegung, sondern für die Grundzüge des modernen Lebens, der modernen Existenz etc.¹³ Schließlich behauptet Lange, die Literatur solle diese Ideen metaphorisch begleiten und unterstützen. Gerade Metaphern haben in der Regel einen Vorteil bei dem Versuch, sich dem Realen anzunähern. Darin besteht ihre Tücke und Kraft:

Wenn ein Wort auf einen Anwendungsbereich übertragen wird, dem es ursprünglich nicht zugehört, dann tritt die eigentliche »ursprüngliche« Bedeutung wie abgehoben heraus. Die Sprache hat ja eine Abstraktion vorausgeleistet, die an sich Aufgabe begrifflicher Analyse ist. Nun braucht das Denken diese Vorausleistung nur auszuwerten.¹⁴

13 Vgl. Hubert van den Berg/Walter Fähnders: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 1-19; hier S. 9f.

14 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck) 1990, S. xii-495; hier S. 108.

Die drei genannten Aspekte bilden eine Art Axiom. Dessen Infragestellung ist je nach der politischen Konjunktur nicht nur eine Frage des Verlusts von Wertschätzung, auch wenn es nur eine ethische Entscheidung wäre, sondern es müsste zwangsläufig die Literatur auf andere Bahnen lenken, die direkt zu ihrer politischen Kontextualisierung führen. Dabei handelt es sich bei Müller um die Komplexität der thematisierten Sujets. Der Sozialismus ist bei Müller nicht nur ein konkretes politisches System, sondern auch eine Behauptung und ein »Phantom«,¹⁵ die Geschichte ist nicht nur das Konkretum, das sich aus bestimmten Ereignissen zusammensetzt, sondern auch das Unterschwellige, das in entfernter Vergangenheit seine Wurzeln hat, und die Revolution ist kein purer Akt, sondern die zur Verwandlung führende Veränderung. Das Äußere des Jetzt verweist bei Müller auf die mehrfache Stratifikation des Damals, das das Jetzt determiniert. Um es zu beschreiben, reicht es nicht, sich auf die äußere Realität zu beschränken. Jede Wirklichkeit stehe nämlich, wie Hans-Georg Gadamer darlegt, »immer in einem Zukunftshorizont erwünschter und gefürchteter, jedenfalls noch unentschiedener Möglichkeiten.«¹⁶ Die Wirklichkeit bleibe somit meist hinter den Erwartungen zurück. Ihr Sinnzusammenhang ergibt sich gleichermaßen aus dem metaphorischen Gebrauch der Sprache¹⁷ wie aus dem In-Kauf-Nehmen von etwas, was Badiou als »Unmöglichkeits-Punkt«¹⁸ bezeichnet. Badiou entlehnte diese Formulierung von Lacan, der das Reale in einem kurzen Satz resümiert: »Das Reale vermöchte sich einzuschreiben nur über einen Unweg der Formalisierung.«¹⁹ Damit ist weder ein *Umweg* noch ein *Abweg* gemeint, sondern ein Weg, der verhindert, ein beabsichtigtes oder vorstellbares Ziel zu erreichen, denn das Ziel befinde sich grundsätzlich im Erfahrungshorizont der Betrachtenden, wodurch nicht das Reale manifest werden kann, sondern höchstens seine symbolische Repräsentation. Die Formalisierung ist ein »Gedankenpunkt«,²⁰ der ein verborgenes Unmögliches enthalte, das nicht als ein konkretes »Resultat« berechnet, bewiesen oder gezeigt werden kann. Laut Badiou bedeutet dies, »dass das, was die Formalisierung ermöglicht [...], nur durch die vorausgesetzte Existenz dessen

15 Vgl. Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-484, hier S. 179; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

16 Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 118.

17 Vgl. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 108.

18 Badiou: *Auf der Suche*, S. 35.

19 Jacques Lacan: *Das Seminar. Buch 20. Encore. Textherstellung v. Jacques-Alain Miller*. Aus d. Franz. v. Norbert Haas/Vreni Haas/Hans-Joachim Metzger. Weinheim/Berlin: Quadriga 1986, S. 100.

20 Badiou: *Auf der Suche*, S. 35.

möglich ist, was sich selbst in diese Art Möglichkeit *nicht* einschreiben kann.«²¹ Folglich wäre, um einige Beispiele zu nennen, »das Reale der endlichen Zahlen der elementaren Arithmetik ein unterschwelliges Unendliches«;²² das Reale der kinematografischen Bilder, das was sich »außerhalb des Bildes befindet«²³ und das Reale der Politik keineswegs eine *Realpolitik*, sondern »die latente Unmöglichkeit ihrer realen [verfassungsmäßigen, vom Staat vorgeschriebenen] Kraft«²⁴, d. h. die Revolution. In jedem der genannten Fälle gewinnt das Reale seine Kraft aus der Zerstörung (der elementaren Arithmetik, der Beschränkung des Rahmens im Film, des gesetzlichen Formalismus des Staates).²⁵

Badiou Annahme, dass das Reale weder »Figur eines ehernen Gesetzes« noch »Trägersubstanz eines Gebots«²⁶ ist und damit keine Unterwerfung verlangt, sondern eine Erfindung, wirft auf den Vorwurf des politischen Konformismus ein neues Licht. Der Zugang zum Realen ist eben nur durch die Annahme von etwas, was sich jeder Beweisfähigkeit entzieht, möglich. Es handelt sich weder um einen ideal-ästhetisch verstandenen Entwurf eines begrifflichen Ganzen, noch um eine Utopie oder pure Ideologie, sondern um die Erklärung und Überzeugung sowie die Behauptung, dass das Unmögliche existiert.²⁷ Daher rühren auch die Diskrepanzen zwischen Müller und Brecht. Laut Müller reduzierte Bertolt Brecht die komplexe Wirklichkeit zu seinen klassisch marxistischen Wunschkategorien. Es entstand somit nicht die Wirklichkeit, sondern deren Schein. (vgl. W 9, 179) Ähnlich verstand Müller den Arbeiter- und Bauern-Staat der DDR, der sich nur als ein Postulat bewähren konnte. Hingegen sucht er die Komplexität der Phänomene konkret sichtbar zu machen.

IV.

1982 formulierte Heiner Müller eine Definition von Kommunismus als »Chancengleichheit« und »gemeinsame Geschichte«:²⁸ »[...] es muß eine gemeinsame Geschichte geben. Und wenn es eine gemeinsame Geschichte gäbe, wäre die alte

21 Badiou: Auf der Suche, S. 35. [Hervorhebung im Original].

22 Badiou: Auf der Suche, S. 34.

23 Badiou: Auf der Suche, S. 35.

24 Badiou: Auf der Suche, S. 36.

25 Vgl. Badiou: Auf der Suche, S. 37-38.

26 Badiou: Auf der Suche, S. 11.

27 Vgl. Badiou: Auf der Suche, S. 39.

28 Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über »Philoktet« und über die Mauer zwischen Ost und West. In: ders.: W 10, S. 175-223, hier S. 178.

Vorstellung von Geschichte vorbei, erledigt.« (W 10, 178) Müller postuliert keine Geschichtsumschreibung, geschweige denn eine Geschichtsauslöschung, da die Menschen überall, wie er nachdrücklich betont, »zu ihrem eigenen historischen Hintergrund Zugang haben« (W 10, 187) müssen. Sein Verfahren ist extrem intertextuell, utopisch und segmentierend. Das Lösen und die Deregulierung der literarischen Traditionsbezüge, die Reduktion und die Radikalisierung der Mythen und unzählige Wiederholungen haben die Revision der gängigen, konventionellen Betrachtungsmuster zur Folge: »Das Kreuz mit der Geschichte ist [...], daß sie mit Fleisch und Haut bedeckt ist, mit Oberfläche. Der stärkste Impuls ist, durch die Oberfläche zu dringen, um die Struktur zu sehen.« (W 10, 219)

Mit dem Homer- und Prometheus-Kommentar, den er dem Gespräch zwischen Kleist und Tschumalow in *Zement* beifügt, wendet er sich gegen die Eingemeindung der Geschichtsschreibung in die figurative, auf binären Oppositionen der Subjekte ausgerichtete Narration. Im Prozess der Erfindung des Realen erweist sich nämlich das Erzählen von Ereignissen als höchst inadäquat, denn – wie Judith Butler nahelegt – »das Reale ist genau das, was nicht durch die Erzählung assimiliert werden kann.«²⁹ Das zieht weitere Konsequenzen nach sich. Vor allem verlieren Tschumalow und Kleist die repräsentative Funktion als Geschichtsfiguren. Ihr Subjekt-Sein entspricht streng genommen der Lacan'schen Auffassung des Subjekts als einer »ontologischen Lücke zwischen dem Allgemeinen und dem Partikularen.«³⁰ Es zielt weniger auf die Gegenüberstellung von Interessen der politischen Gegner*innen ab, sondern manifestiert sich in ihrer Unentscheidbarkeit als Subjekte. Wie Slavoj Žižek in seiner Studie *Die Tücke des Subjekts* ausführt, ist das Subjekt »der Akt, die *Entscheidung*, aufgrund deren wir von der gegebenen Mannigfaltigkeit zum Wahrheits-Ereignis und/oder zur Hegemonie überwechseln.«³¹ Im Grunde genommen handelt es sich um das Subjekt, das selbst »eine Lücke« ist, die nur durch die »Geste der Subjektivierung geschlossen wird.«³² Schließlich betritt Tschumalow den Schauplatz als Halbtoter, als abgemagerter Totgeglaufter, als Grenzgänger zwischen der Landschaft des Todes und der Landschaft des Lebens, ein Gespenst und zugleich ein Mann aus Fleisch und Blut. Protagonisten, Systeme und Geschichte sind nichts als Phantome. Es gilt sie zu zerstören. Müllers Schreibweise wendet sich gegen die Eingemeindung des Le-

29 Judith Butler: Lacans Initiation. Melodramatische Wiederholung und das Performativ des Geschlechts. Aufsätze. Transgression und Medialität. In: Elfi Böttger/Angelika Ebrecht (Hg.): Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 5. Transgression: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts, S. 44 https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-01716-1_2 (Zugriff zuletzt am 28.5.2019).

30 Slavoj Žižek: *Die Tücke des Subjekts*. Aus d. Englischen v. Eva Gilmer/Andreas Hofbauer/Anne von der Heiden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 216.

31 Žižek: *Die Tücke des Subjekts*, S. 216. [Hervorhebung im Original].

32 Žižek: *Die Tücke des Subjekts*, S. 217.

bens in die bewährten Behauptungen und Denkkonstruktionen. Über *Der Lohn-drücker* (1956/57) schreibt er:

Ich habe dann ganz instinktiv ein Stück ohne Protagonisten geschrieben. Es wurde dann immer so inszeniert, als wäre da ein Held, der ›Aktivist‹. Dieser Blick ist aber rein ideologisch. Man hat dadurch das Subversive nicht gesehen. (W 9, 180)

Müllers Absage an eine Geschichtsschreibung ›im Besitz der Wahrheit‹ umfasst gleichermaßen die Auffassung des Subjektes wie die der Wirklichkeit *par excellence*. Auch sein Prometheus ist nicht der Schöpfer, der Geschichte macht. Rainer Nägele sieht in ihm die Kreatur, bei der »[d]ie Gestalt, menschliche Form und privilegierte Form der klassischen Ästhetik [...] mit dem Felsen [schrumpft und verschmilzt], um den Blick [...] auf jenen anderen Schauplatz der Kreatur hin zu öffnen [...]«³³

Der Prometheus-Kommentar bestätigt Müllers Strategie, Geschichte auf einer diagonalen Ebene zu betrachten. Indem er eine Diagonale zieht und sich im Krebsgang bewegt, um nochmals Badiou's Terminologie zu benutzen, erzielt er eine besondere Einzigartigkeit, die jene Wahrheitsprozedur der historischen Zusammenhänge freigibt. Müller veranschaulicht dies besonders in einem Interview aus dem Jahre 1982. Er beruft sich darin auf die Arbeit eines jungen Mannes, der die Niederlage der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg in Russland erklärt. Müller kommentiert dies folgendermaßen:

Sie stand einfach da und konnte nicht weiter. Er glaubte nicht an militärische oder strategische Gründe. Er glaubte nicht an geographische Gründe. Er glaubte nicht an ideologische Gründe. Es gab da einfach eine Zeitmauer. Die Wehrmacht war nicht mehr auf demselben Gleis. Das ist das wirkliche Problem. (W 10, 176)

Im Nachwort zu seinem Stück *Prometheus* (1968) schreibt Müller: »Mich interessieren die Unstimmigkeiten in dem alten Text [...]. Der Widerspruch zwischen Leistung und Eitelkeit, Bewußtsein und Leiden, Unsterblichkeit und Todesangst des Protagonisten.«³⁴ Dennoch widersteht er dem Bild von Prometheus als dem »edelsten der Heiligen und Märtyrer im philosophischen Kalender«,³⁵ indem er ihm seine Schöpferkraft abspricht, denn seine Eigentümlichkeit bestehe nicht darin, »dass er nicht *revenant*, der Wiedergänger eines Abgelebten ist, sondern der

33 Rainer Nägele: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld 2014, S. 140.

34 Heiner Müller: Prometheus. In: ders.: W 4, S. 7-45, hier S. 45.

35 Nägele: Schauplatz, S. 129.

Schatten eines Künftigen.«³⁶ Müller selbst hatte befürchtet, diese Kommentare seien rein »illustrativ«,³⁷ und es komme nur auf die Inszenierung an, ob sie über dieses illustrative Potential hinauswirken könnten. Jedoch abgesehen von der konkreten Figuren- und Handlungsgestaltung, steckt darin eine Methode. Die Art der Geschichtserzählung und die Art der Geschichtsmachung sind kulturmotiviert. Um sich dem Realen zu nähern, ist es notwendig, über deren symbolische Ebene hinauszublicken. Die Umkehrung von Bedeutungen und Sinnzusammenhängen in den Mythen können Ausdruck einer Absage an eine dem Mythos innewohnende Reduktion sein, die radikale Reduktion der antiken Mythen wendet sich im Endeffekt gegen ihre vereinfachende Kraft. Demselben Zweck dient die Darstellung von Tschumalow als ein Wesen, das quasi aus einer anderen Landschaft kommt.

V.

Müller räumt in seinem Theater mit der politischen Moralisierung auf,³⁸ es agiert nicht politisch, es vermittelt keine Utopien, es instrumentalisiert nicht. Seine Sprache ist »politische Un-mittel-barkeit«.³⁹ Das erreicht er durch jenes Anhäufen von Handlungssträngen, Collagen, Kommentaren, Verdichtungen von Rissen und Spaltungen in der Sprache. Das Versteckte, aber auch, wie Nägele zu Recht feststellt,

das Vergessene und Verdeckte [...] stellt nicht in einem Akt des Entlarvens sich heraus, sondern in einer metonymischen Kette von Verschiebungen. [...] Denn das Gesicht ist nicht hinter der Maske, wie auch die Wahrheit hinter der Lüge ist, sondern es ist die Summe aller Züge, in denen es sich dargestellt haben wird.⁴⁰

Müller setzt dramaturgische Techniken ein, die die Betrachtungsweise von geschichtlichen Prozessen einer Revision unterziehen. Jene neue Sicht-Weise soll die Betrachtenden in einen besonderen Zustand versetzen, erst dann kann eine Öffnung entstehen, indem die »gemeinsame Geschichte« (W 10, 178) in ihrem realen Ausmaß erscheinen könnte. Deshalb lehnt er auch eine auf einen Hand-

36 Nägele: Schauplatz, S. 129.

37 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 be-
wußt fordert. In: ders.: W 10, S. 52-73, hier S. 58.

38 Vgl. Nägele: Schauplatz, S. 155.

39 Nägele: Schauplatz, S. 156.

40 Nägele: Schauplatz, S. 169.

lungsablauf konzentrierte Dramaturgie ab,⁴¹ setzt sich für die ganz im Brecht'schen Sinne verstandene »Konstituierung des Theaters aus der Trennung von Bühne und Zuschauerraum«⁴² ein und postuliert eine mehrschichtige, polyphone Darstellungsart, eine »Billardkugel-Dramaturgie« (W 10, 61), wie es Horst Laube nannte. Badiou's Forderung nach »Teilung des Realen« als notwendige Voraussetzung für dessen (Wieder)Findung nimmt bei Müller die Form der »Überschwemmung« an, die im Theater darin bestehe, »den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollten [...] möglichst viele Punkte gleichzeitig [zu] bringen, so dass die Leute in einen Wahlzwang kommen« (W 10, 60). Die überschwemmte Landschaft/Küste bringt nämlich das Verdeckte, mit der Erde überschichtete, aus dem Bewusstsein Verdrängte an den Tag. Die Betrachtenden werden konfrontiert mit Unerwartetem, Vergangenen, das jedoch die Gegenwart konstituiert. Dabei ist dieser Prozess eines polysemischen Sehens, der gar nicht zu der eigentlichen »Aufführung« gehört, sondern diese hinterfragt und unterminiert, gleichsam ein Gewaltakt. Die Metapher der Überschwemmung scheint mehr als nur eine bildhafte Schilderung der Handlungskomposition zu sein. Sie bezieht sich grundsätzlich auf die Zuschauenden, die dadurch von der Zerstreung abgelenkt werden sollen, die die Welt als Spektakel organisiert und die Betrachtenden so weit wie möglich vom Realen fernhält.⁴³ Das Reale erscheint, wie es Badiou mit Blaise Pascal feststellt, »wenn die Zerstreung außer Atem ist und es nicht mehr schafft, uns vor einem solchen Erscheinen zu schützen.«⁴⁴ Müllers Strategie speist sich aus einem Spannungsverhältnis von Überhäufung und Nivellierung. Denn einerseits fördert er, indem er den Zuschauer*innen eine Menge von Reizen und Informationen aufbürdet, die von ihnen kaum zu verarbeiten sind, jene vom Wesentlichen ablenkende Zerstreung. Gleichzeitig aber versetzt er sie in einen Zustand, in dem diese gerade durch das Zuviel-an-allem zum aktiven Handeln gezwungen sind. »Handeln (an act), wirkliches Handeln«, wie Judith Butler nahelegt, »bezieht sich seiner Struktur nach immer auf ein Reales, dass allerdings nicht unbedingt von ihm erfaßt wird.«⁴⁵ Die Zerstreung hat ihre wirkliche Macht nur in dem begrenzten Rahmen eines Spektakels, das dazu führt, dass alle Reize, Impulse und Informationen oberflächlich wahrgenommen werden. Wird diese Grenze überschritten, kehrt sich die Perspektive der Betrachtung von einer passiven Aufnahme der Impulse, Eindrücke etc. in ein aktives Innehalten um. Zum Ausdruck kommt diese Haltung in Müllers spezifischer Zitierpra-

41 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2011, S. 29f.

42 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 29f.

43 Vgl. Badiou: Auf der Suche, S. 50.

44 Badiou: Auf der Suche, S. 50.

45 Butler: Lacans Initiation, S. 44.

xis von gesellschaftlichen Diskursen, Erläuterungen zu Theaterprogrammen und Theaterspielweisen,⁴⁶ etwa in *Herakles 5* (1966), in Störung von Sinnzusammenhängen, in Enthierarchisierung der Textelemente, in Verdichtung und Montage sowie im Verzicht auf Fabel und Zusammenhang, in Zerstörung von Figuren- und Sprecheridentitäten und im Ineinander-Übergehen von Haupt- und Nebentext in Stücken wie *Die Hamletmaschine* (1977) oder *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982).⁴⁷

Während dieser ›Überschwemmung‹, die bewirkt, dass das Publikum in einen Wahlzwang versetzt wird, kommt es dazu, dass der Schein des Realen heruntergerissen wird. Hat man dieses im Blickfeld, erklärt sich auch, warum Heiner Müller für die Resistenz der Literatur gegenüber dem Theater plädiert. Erst, wenn der Text dem Theater Widerstand leistet, kann es zur Verwandlung des Theaters kommen (Vgl. W 10, 52). Anders nämlich als Veränderung, die eine qualitative Kategorie hat, meint Verwandlung, wie Gadamer sagt, dass »etwas auf einmal und als Ganzes ein anderes ist, so daß dies andere, das es als Verwandelter ist, sein wahres Sein ist, dem gegenüber sein früheres Sein nichtig ist.«⁴⁸

In dem Interview mit Horst Laube bekennt Müller seine Vorliebe für das Fragmentarische (Vgl. W 10, 66). Wieder haben wir es mit dem Bestreben zu tun, der Zerstreuung, die dem Realen immer im Wege steht, ein Ende zu setzen. Das Fragment kann nämlich – anders als ein Resultat – nicht als ein verpacktes Fertigprodukt abgesetzt werden. In Müllers Theater liegt der Akzent vor allem auf dem Prozesshaften (Vgl. W 10, 67). Müllers Vorliebe, dafür, gegensätzliche Situationen auszuhandeln, seine Beschäftigung mit den antiken Mythen und den kanonischen Texten der Weltliteraturen würde darauf hinauslaufen, dass das Reale der Geschichte bzw. das Reale einer bestimmten Geschichte nur durch deren Vollendung möglich wäre; ein besonderer Akt dieser Vollendung wäre der Tod, der Friedhof, der ›Dialog mit den Toten‹. Das Reale der Politik und das Reale der Geschichte kann nur dann enthüllt werden, wenn man auf die geschichtswissenschaftliche Fiktion verzichtet.⁴⁹ Mit der Fiktion ist die literarische Kategorie der Fabel gemeint, die organische Zusammenhänge konstruiert. Notwendig ist das Herunterreißen der Maske des Scheins sowie die Formalisierung der bestehenden Vorstellungen von Geschichte und Politik, die in handelnder Entschlossenheit in Bezug auf ihr Reales zum Ausdruck kommen.

46 Verena Thinnies: Semantische Überflutung. Heiner Müllers »Herakles 5«. In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen* (2015) H. 1, S. 217-243; hier S. 217.

47 Thinnies: Semantische Überflutung, S. 218f.

48 Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 116f.

49 Vgl. Badiou: *Auf der Suche*, S. 58.

Literatur

- Badiou, Alain: Auf der Suche nach dem verlorenen Realen. Aus d. Französischen v. Paul Maercker. Wien: Passagen 2016.
- Becker, Peter von: Dramatiker Heiner Müller. Protagonist der Zukunft. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/dramatiker-heiner-mueller-protagonist-der-zukunft/24003698.html> (Zugriff zuletzt am 26.9.2019)
- Berg, Hubert van den/Walter Fähnders: Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert. In: dies. (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 1-19.
- Butler, Judith: Lacans Initiation. Melodramatische Wiederholung und das Performativ des Geschlechts. Aufsätze. Transgression und Medialität. Übersetzt v. Claudia Breger. In: Elfi Bettinger/Angelika Ebrecht (Hg.): Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung. Bd. 5. Transgression: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts, S. 29-49. https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-01716-1_2 (Zugriff zuletzt am 28.5.2019)
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Berlin: Aufbau 2009.
- Fuhrmann, Helmut: Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck) 1990.
- Lange, Hartmut: Anmerkungen zu Heiner Müller. In: Text+Kritik. Heiner Müller. 2. Aufl.: Neufassung. H. 73 (1997), S. 28-32.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2011.
- Liebmann, Irina: Bemerkungen zu Hartmut Lange. In: Text+Kritik. Heiner Müller. 2. Aufl.: Neufassung. H. 73 (1997), S. 33-36.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-484.
- Müller, Heiner: 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 52-73.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Heiner Müller im Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über »Philoktet« und über die Mauer zwischen Ost und West. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein

Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.

Nägele, Rainer: Der andere Schauplatz. Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld/Nexus 2014.

Thinnes, Verena: Semantische Überflutung. Heiner Müllers »Herakles 5«. In: Con-vivium. Germanistisches Jahrbuch Polen (2015), H. 1, S. 217-243.

Žižek, Slavoj: Die Tücke des Subjekts. Aus d. Englischen v. Eva Gilmer/Andreas Hofbauer/Anne von der Heiden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.

Intermedium 1

Theater- und Text-Landschaft bei Heiner Müller

Ein Gespräch

B. K. Tragelehn/Thomas Irmer

Dieses Gespräch zwischen B. K. Tragelehn und Thomas Irmer fand auf dem Heiner-Müller-Symposion *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung* der Leibniz Universität Hannover im Frühjahr 2019 statt; das Gespräch wurde aufgezeichnet und von B. K. Tragelehn bearbeitet.

IRMER Mit B. K. Tragelehn haben wir den jüngsten Brecht-Schüler und den ältesten Freund und Arbeitspartner von Heiner Müller unter uns. Wir wollen uns mit ihm auf eine Gesprächsreise begeben. Zunächst wollen wir über das Verhältnis von Schauspielern und Zuschauern im Raum des Theaters sprechen, von dem in Tragelehns kleinem Band *Chorfantasie* die Rede ist. Und dann, anhand von seinem Buch *13 x Heiner Müller*, durch die Geschichte seiner Müller-Inszenierungen uns bewegen. Mein Gedanke: bei den Worten Landschaft oder Küstenlandschaft ist es für die etymologische Neugier interessant, dass das Suffix -schaft auf etwas Gemachtes verweist, auf Ordnung und Gestalt. Parallele Wörter wären etwa Mannschaft oder Grafschaft.

TRAGELEHN Danke für Begrüßung und Vorstellung, Senilissimus grüßt zurück. Zur Sache: Diese ›Schäfte‹ – die Schäfte von den ›Stiebeln‹, mit denen die Wissenschaft durch Poesie und Theater tappt – erscheinen mir oft nicht ganz solide. Und zwar terminologisch. Zu vage. Was für eine Ordnung? Ich denke bei dem Wort Landschaft an ihre Architektur. Nicht an die Häuser, die da hineingebaut sind, sondern an die Architektur der Landschaft selbst. Sie bestimmt, sie führt, sie lenkt den Verkehr der Menschen in ihr und durch sie hindurch.

IRMER Und wie wichtig sind Architektur und Raum für das Theater?

TRAGELEHN Auch im Theater bestimmt die Architektur den Verkehr – den Verkehr zwischen den Leuten, die vorbereitet durch ihre Proben in die festliche Aufführung gehn, und den Leuten, gemeinhin Zuschauer oder Publikum genannt, die unvorbereitet, außer durch ihr Leben, ins Theater gehn. Müller hat immer das, was zwischen diesen beiden Gruppen passiert, als den eigentlich politischen Vorgang im Theater

betrachtet – und nicht das, was auf der Bühne stofflich abgehandelt wird. Das ist der Anlass. Damit geht er auf Brecht zurück; und auf Benjamin, auf die Kommentare, die Benjamin zu Brechts Arbeit geschrieben hat. Benjamin sagt, dass »der Kommentar von der Klassizität seines Gegenstandes« ausgeht. Und Brechts Definition des Begriffes klassisch war: »brauchbar«. Brecht braucht Benjamin, Benjamins Kommentare enthalten immer Kritik. Wenn Müller sagt: »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat«, dann bezieht er sich auch auf Benjamin. Das Verhältnis zwischen Brecht und Benjamin war produktiv.

IRMER Was hat das bedeutet in der Generation darauf? Wie war das für dich?

TRAGELEHN Ich war im Theater erstmal damit beschäftigt, die Bühne leer zu räumen von Dekoration. Instinktiv lag für mich immer das Gewicht auf der Beziehung zwischen Körper und Raum. Und eben bald allen Körpern, die an der Versammlung im Raum beteiligt sind. Die Dekoration der Bühne habe ich, ganz subjektiv und ganz früh, als störend empfunden. Denken und endlich auch formulieren können hab' ich das alles erst viel später. Aber bei Brecht hat es auch eine lange Vorgeschichte gehabt, schon Anfang der zwanziger Jahre sprach er nicht von Bühnenbild, sondern von »Bühnenbau«, Freund Neher war »der Bühnenbauer«. In den zwanziger Jahren wurde dann von Brecht der Begriff episches Theater herausgewickelt. Seinen Grund hat, wiederum, Benjamin präzise formuliert. In seiner *Einbahnstraße*, dem Verkehr übergeben in Heiner Müllers Geburtsjahr, 1929: »Sagen lassen sich die Leute nichts, erzählen lassen sie sich alles.« Erzählung transportiert Erfahrung – aber der Zuhörer, Zuschauer, oder der Leser, muss sie selber machen können. Versuche, ihm das vorwegzunehmen, blockieren ihn. Benjamin weist darauf hin, dass die Kunst des Erzählens darin besteht, es freizuhalten von Erklärung. Zwei Jahre später beginnt er seinen Aufsatz *Was ist das epische Theater?* mit der Grundfrage, worum es heute im Theater geht. Und er antwortet überraschend schnell und entschieden: um die Verschüttung von Orchestra. In der Arbeit von Brecht wurde das schon sichtbar im ersten der Lehrstücke, dem *Badener Lehrstück*, da gibt es – im Textbuch! – neben dem »gelernten Chor« auch »die Menge«, eben das, was gewöhnlich Publikum, Zuschauer genannt wird. Das heißt: das Publikum hat in dem Spiel direkt eine Rolle. Die schau nicht bloß zu. Dieses Phänomen kehrt dann wieder bei Brecht, so oder so oder so, mal vorsichtiger und mal energischer, je nach Umständen und Bedingungen, in seiner Theaterarbeit, die folgt. Das *Kleine Organon für das Theater*, Programm für das deutsche Theater nach Hitler, für das Berliner Ensemble, formuliert auch noch durchaus vorsichtig. Aber nach sechs Jahren Erfahrung mit dem eigenen Theater fing er an mit Korrekturen. Nur ein paar Seiten Entwürfe. Die sind von der Wissenschaft nicht beachtet worden. Und sie sind in den Ausgaben ungenau datiert. Ich weiß, dass sie vom Frühsommer 55 sind, weil ich sie lesen konnte bei meinem ersten Besuch in Buckow. Die Schreibmaschinen-Durchschläge lagen herum. Ein Exemplar

hab ich mir eingesteckt. Zwei Jahre drauf, als ich Heiner Müller kennengelernt hatte, bekam der sie auch zu lesen. Also Jahre bevor sie gedruckt worden sind.

IRMER Warum ist es so wichtig, dass die Orchestra zugeschüttet wird?

TRAGELEHN Benjamin nimmt den griechischen Begriff, der ja vom Theater der Antike spricht, allgemein. In seinem kanonischen Gebrauch. Der Begriff fixiert die Trennung, die räumliche Trennung, von Spielern und Zuschauern, von Aktiv und Passiv. Was heute Orchestergraben genannt wird – im Schauspiel ist es meist reduziert auf die Rampe –, das ist Standard in unseren Theaterbauten. Sie sind zwar viel jünger, aber inzwischen auch schon alt. Der Standard stammt aus der Zeit des französischen Absolutismus, als er ganz Europa kulturell dominiert hat. Aus den Hoftheatern wurden die Staatstheater und als die Bourgeoisie anfang, eigene Häuser haben zu wollen, die Stadttheater. Aber architektonisch folgten sie dem Vorbild. Mit Modifikationen, die dem technischen Fortschritt folgten. Erst das Gaslicht, dann das elektrische Licht ermöglichten eine noch strengere Trennung von Spielern und Zuschauern. Und ermöglichten im *Guckkasten* die Erzeugung von Illusion: illusionistische bewegte Bilder, gerahmt vom Bühnenportal. Berühmt war die *Sommernachtstraum*-Aufführung des Zauberers Reinhardt, mit echtem Rasen und mit Tannenduft. Brecht hat davon gelernt, dass ›kein Beleuchter noch die Heide selber Shakespeares Verse erreichen‹.

IRMER Geruchstheater gab's auch schon bei Schiller in *Kabale und Liebe*.

TRAGELEHN Geruch von alten Äpfeln beim Dramenschreiben, ja. Die älteren Theater, feudal oder bürgerlich, mit ihrem Rund und mit den übereinander getürmten Rängen, ermöglichten für das Auge des Zuschauers noch Plastik, Gefühl für Raum durch den Blick von oben oder von unten, von rechts oder von links. Überhaupt war das Rund der Theater, der antiken und der feudalen wie der bürgerlich-repräsentativen, unbewusst eine Erinnerung, fast eine Sehnsucht nach dem ursprünglichen Rund des Chores – aus dem das Theater entstanden ist, als Protagonisten aus ihm heraustraten, eine Folge der Spaltung in Klassen, der fortschreitenden Arbeitsteilung gehorchend. Erst die Kammerbühnen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit ihren wie die Grenadiere ausgerichteten Sitzreihen führen schon hin auf das flache Bild, aufs Kino des zwanzigsten. Die nach dem Zweiten Weltkrieg gebauten Betonhäuser sind schon Kinobauten.

IRMER Also, nachdem wir über das Programm gesprochen haben, dass dein Büchlein *Chorfantasie* ja darstellt – sozusagen ein Gegenprogramm, in den Fußstapfen von Brecht und von Müller – und mit all den verschlungenen und fortwachsenden Wurzeln, von denen du eben gesprochen hast, wollen wir über deine Müller-Insze-

nierungen reden, deren Abfolge in dem großen Buch dargestellt wird. Der Abschnitt »Müller-Variationen« in dem kleinen ist ja schon ein Stenogramm davon.

TRAGELEHN Moment. Man kann das Büchlein als ein Programm lesen, ja. Aber mit dem zweiten Teil des Titelwortes, mit *-fantasie*, ist die gegenwärtige Schwierigkeit einer Realisierung formuliert. Realisation in einer Restaurationszeit? Dagegen hatte Brechts Programmschrift, das *Kleine Organon*, vor sich einen Neubeginn. Gemeinsam aber ist allen diesen Reflexionen – denen Benjamins, Brechts, Müllers – und auch den meinen –, dass es nicht darum geht, Ideen zu verwirklichen. So wird der Programm-Begriff ja gerne verstanden. Dann wird nur Aufklärlicht von oben nach unten gegossen.

IRMER Du verleugnest jede Konzeption, jeden Plan?

TRAGELEHN Ich reflektiere praktische Erfahrung.

IRMER Und womit fängst du eine Theaterarbeit an?

TRAGELEHN Mit der Nase. Wie ein Hund.

IRMER Wie bitte?

TRAGELEHN Ja. Instinkt ist es, der die Richtung angibt. Aber Instinkt kommt natürlich auch aus Erfahrung.

IRMER Um damit jetzt konkret zu werden ...

TRAGELEHN Gleich. Lass mich noch eine Geschichte erzählen, die auf sozusagen ideales Theaterspiel hinausläuft. Unmittelbar vor Müllers erster großer Amerikareise war *Mauser* fertig geworden. Anfänge gab es schon in den Fünfzigern. Er gab mir damals auch die Quelle, die Geschichte von Buntschuk zu lesen, eine Episode aus Scholochows Roman *Der stille Don*. Ich las also, Anfang der siebziger Jahre, *Mauser*. Und habe, zu unserem Amusement, gleich einen Vorschlag gemacht für eine ideale Aufführung: Jeden Dienstag, bei den wöchentlichen Sitzungen des Politbüros der SED, müssen alle den Text lesen, im Chor, und jedes Mal wird einer erschossen. Eine solche ideale Realisierung hätte den Geschichtsverlauf geändert. Müller hat das Stück dann in Texas uraufgeführt, und es ist in Amerika auch, deutsch und englisch übersetzt, gedruckt worden. Als ich kurz danach bei Reclam-Leipzig in der Universalbibliothek Brechts Lehrstücke und seine Äußerungen zum Lehrstück herausgegeben habe – übrigens bis heute die einzige Separatausgabe –, konnte ich im Nachwort *Mauser* erwähnen, das ging durch, sozusagen als ein bibliografischer Verweis. Ein Versagen der Zensur. Bloß der Verweis auf eine Parallele, den »eigentümlichen Apparat« in Kafkas *Strafkolonie*, ist gestrichen

worden. Das Stück aber, *Mauser*, blieb in der DDR bis zu ihrem Ende verboten. Es ist nicht gespielt und nicht gedruckt worden.

IRMER Schöne Geschichte. Aber jetzt wirklich zum Konkreten. Wie war das bei *Verkommenes Ufer Medea Material Landschaft mit Argonauten* 1989 in Düsseldorf? Ich erinnere mich an die räumliche Trennung, an das Gegenüber von Männern und Frauen auf zwei Tribünen. »Mann und Weib« schon getrennt beim Kauf der Eintrittskarten.

TRAGELEHN Gegenstand von Müllers Triptychon ist ja das, was Marx das natürliche Gattungsverhältnis nennt, und dabei den Gedanken von Fourier aufnimmt, dass der Grad der weiblichen Emanzipation das natürliche Maß der allgemeinen Emanzipation ist. Weil nun Frauen und Männer getrennt saßen, auf zwei Tribünen einander gegenüber, begann das Theater schon vor dem Stücktext. Auf der Männertribüne sitzend hab' ich gehört, was da so geredet wurde: »Is doch prima so, muss man sich nich so verrenken, um sich eine auszusuchen« – et cetera. Was auf der anderen Seite, bei den Frauen, geredet wurde, hat der Inspizient gehört und mir erzählt. Das Saalmikrofon hat nicht viel Anderes übermittelt. Die beiden Schauspieler, die dann Medea und Jason vorspielen, Frau Nüsse und Herr Lohmeyer, saßen unter den Zuschauern und fingen stockend an mit den ersten Halbsätzen des Textes. Sie forderten die Leute neben und hinter sich auf mitzumachen. Bis die Frauen alle im Chor schrien »Keksschachteln Keksschachteln«, und die Männer schrien alle »Kothaufen Kothaufen«. Dann schließt der Text sich zusammen zu Hexametern, und sie haben die Menge aufgefordert mitzulesen – der Text war im ProgrammBuch abgedruckt. Da haben nun alle zusammen ihr Leben beschrieben: »Sie sitzen in den Zügen, Gesichter aus Tagblatt und Speichel...« Und so weiter. Die beiden Schauspieler waren die Chorführer. So der erste Teil des Triptychons, *Verkommenes Ufer*. Der zweite Teil, *Medea Material*, vorgespielt auf erhöhtem Podium zwischen den Tribünen – ein Hubpodium wurde hochgefahren –, erzählt die alte Medea-Geschichte. Auch in diesem Teil wird das Publikum, der im ersten Teil konstituierte Chor, einbezogen. Zum Beispiel bei der Vernichtung der Rivalin Kreusa durch Medea. Mit einer Polaroid-Kamera fotografiert Medea eine Anzahl der Frauen, legt die Bilder jeweils auf den Rand des Podiums zum Trocknen, um sie dann einzusammeln und ein Kartenhaus damit aufzubauen in der Mitte. Und es anzuzünden. Ein Autodafé für die Augen der beiden Kinder. Und vor den Augen der Porträtierten. Und im dritten Teil, *Landschaft mit Argonauten*, ist das Podium versenkt und der in der Grube eingeschlossene Jason reflektiert Leben und Sterben des Mannes. Medea steht neben der Grube und sieht sich das Landschaftsgemälde an, zusammen mit dem Publikum, den beiden Chören.

IRMER Hier ist das Wort Landschaft ja Bestandteil des Titels. Der Text beschreibt eine Landschaft, die es eigentlich nicht gibt.

TRAGELEHN Die *Landschaft mit Argonauten* ist eine Landschaft des Krieges, reflektiert vom Krieger. Der Akzent auf der kolonialen Eroberung ist übrigens aus der *Medea* von Hans Henny Jahnn zu Müller gekommen.

IRMER Das könnte auch eine Idee von Müller sein.

TRAGELEHN Er hatte den Jahnn gelesen, und wir haben auch drüber geredet.

IRMER Jedenfalls war das, was du da gemacht hast, räumlich eine sehr ungewöhnliche Gestaltung. Vielleicht das Radikalste unter dem Aspekt des Räumlichen, was bei Müller-Inszenierungen gemacht worden ist.

TRAGELEHN Am radikalsten bin ich das – das Organisieren der Beziehung in einem Raum ohne Orchestra – angegangen mit dem Chor *Herakles 2 oder die Hydra*, in einer Werkstatt zu Müllers *Zement* mit jungen polnischen Regisseuren. Die folgende Werkstatt der Müller-Gesellschaft, ein Jahr später, Thema »Tragödie«, beschäftigte sich mit *Philoktet*. Und weil Müllers *Philoktet*, anders als die Vorlage von Sophokles, keinen Chor hat, war Müllers Stück eins, das nach einem Chor schreit. Deshalb hatte ich es bei meiner Münchner *Philoktet*-Inszenierung so eingerichtet, dass die Zuschauer aufgefordert waren, Einspruch zu erheben und die Spielregeln zu ändern. Denn das Spiel geht ja nicht auf. Weil jeder der drei Protagonisten recht hat. Also: das Publikum als potentieller Chor, sozusagen aufgefordert, einen Vorschlag zu machen, die Spielregeln zu ändern... Aber zurück zu der zweiten Werkstatt. Bei der haben wir, damit »Chor« vorkam, mit Schauspielstudenten von der HdK in Berlin und mit Theaterwissenschaftsstudenten von der Uni Leipzig mit dem *Hydratext* gearbeitet – Müller hatte ihn ja auch schon solo, getrennt von *Zement*, veröffentlicht. Das war ein Jahrhunderttext im Jahrhundert der zwei Weltkriege. Und er reicht weiter in unser Jahrhundert: *Krieg ohne Schlacht* und mit *Schlacht*. In diesem Krieg der Interessen die Fragen: Wer kämpft wo, wie, gegen was? Im Nahkampf: Was sehen, was hören, was fühlen wir? Was tut, was denkt Herakles? Was tut, was denkt die Hydra? Tatsache ist: Wir – wir sind beides. Wir sind Bestandteil der Hydra und wir kämpfen an gegen die Hydra wie Herakles. Ein Kurzgedicht von Kurt Bartsch formuliert: »Nieder mit den Unterdrückern und ihren / Engsten Erfüllungsgehilfen / Den Unterdrückten!« Die Beschreibung der Veranstaltung – ich les mal eine alte Notierung vor, das geht am schnellsten: »In einem großen leeren Zimmer sind die Fenster zugehangen. Das Zimmer fasst achtzig oder hundert Leute, acht oder zehn davon haben den Text eingeübt. Das Licht, eine einsame Birne an der Decke, ist an, die Tür ist auf, bis das Zimmer gedrängt voll ist. Man hört ein Metronom schlagen. Das Licht wird ausgeknipst, der Titel wird angesagt, und die Tür wird zugeschlagen.« Titel und Untertitel sind ja alternativ, sie formulieren die historische Alternative. Weiter: »Alle stehen im Dunkel. Nur die acht oder zehn Leute des gelernten Chors in dieser Menge (zwei Begriffe aus dem ersten der Brecht'schen

Lehrstücke) haben Taschenlampen um den Hals gehängt, Stablampen, die nach unten leuchten und minimal und diffus Licht geben. Der gelernte Chor bewegt sich in der Menge langsam im Gänsemarsch an der Wand entlang von Ecke zu Ecke des Raums. Alle Bewegungen, erst langsam und ruhig, dann rascher und heftiger, setzen sich fort in der gedrängt stehenden Menge. Dann drängeln sich die Mitglieder der Gruppe einzeln durch die Menge hindurch und treffen sich in der Mitte. Gehen wieder auseinander, wieder durch die Menge, treffen sich wieder in einer Ecke, vereinzeln sich noch einmal. Den Text sprechen zuerst Einzelne. Einer nimmt vom anderen den Ton ab und setzt fort, was der andere gesagt hat, oder er setzt seins gegen das vorher Gesagte und widerspricht. Dann sagen sie das erste Mal etwas gemeinsam. Dann wieder. Und dann mehr. Sie teilen sich und schließen sich zusammen und teilen sich und schließen sich zusammen – und so weiter und so weiter – eine Choreographie der Bewegungen und eine Choreographie der Sätze, die, ausgehend von dem gelernten Chor, die ganze Menge direkt oder indirekt erfasst und sie durchknetet.« Na ja. Das ist eine Erfahrung, ganz körperlich, für alle gewesen. Und man hofft dann immer, dass sie weiterwächst, dass sie dauert.

IRMER Müller: »*Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen.*«

TRAGELEHN Das ist Benjamins Erfahrungsbegriff.

IRMER Schock. Da gab es ja ein frappantes Beispiel in deiner Berghaus-Zeit am Berliner Ensemble, wo deine Aufführung von *Fräulein Julie* damit geendet hat, dass Jutta Hoffmann, die Protagonistin, plötzlich über die Zuschauerreihen stieg in einer – fast Zerbrechlichkeit. Sie musste gestützt und gehalten werden vom Publikum, das ja nicht vorbereitet war darauf.

TRAGELEHN Das Buch ist eindeutig. Das Stück endet mit dem Tod der Heldin, sie bringt sich um. Bei dieser Arbeit mit Schleef – wir haben gemeinsam gezeichnet mit der Angabe »Inszenierung«, anstatt wir üblich »Regie« und »Ausstattung« getrennt anzugeben – war dieser offene Schluss eine Art Schock. Vorher blieb das Stück im Guckkasten. Der war allerdings leer.

IRMER Was heißt offen?

TRAGELEHN Verstehen braucht die Unverständlichkeit. Also die Aufforderung zu eigenem Verständnis. Aufklärlicht ausgießen, das ist, wie gesagt, unproduktiv.

IRMER Wo kam die Idee her?

TRAGELEHN Keine Idee. Und kein Gedanke an die theoretische Formulierung dreißig Jahre später. Eine Art Zufall war's. In einer frühen Probenphase haben wir Übungen gemacht, Improvisationen. Wir spielten zum Beispiel *Blinde Kuh*. Jutta Hoffmann hatte die Augen verbunden und suchte uns, Schleef und Holtz und mich. Auf der Probebühne lag eine Gliederpuppe herum von irgendeiner anderen Produktion, eine lebensgroße Puppe. Und wir nahmen die und hielten sie ihr, die sie ja nicht sehen konnte, hin. Sie schreckt zurück, wir lassen die Puppe fallen, und es klappert. Jutta hat einen Schock und stürzt in Panik davon, über die Stuhlreihen weg. Die Probebühne hatte, wie die Bühne, ein paar ansteigende Reihen Gestühl, mit einem Gang in der Mitte für die Bewegungsfreiheit bei der Probe, aber sie rannte nicht in den Gang, sondern blind auf das Gestühl zu und stieg über die Reihen und riss sich erst dabei die Binde von den Augen. Beim Probieren des Schlusses, viel später, haben wir uns daran erinnert. Und fanden, dass das die Lösung wäre.

IRMER Diese Überschreitung, eine konkrete, ja physische Überschreitung des Publikums, war ein ganz besonderes Beispiel für die Beziehung von Spieler und Zuschauer und Raum. Und schon in der Arbeit war es der Schock, der eine Lösung produziert hat.

TRAGELEHN Und die Lösung provoziert wieder einen Schock, der nach einer Lösung verlangt. Vom Publikum.

IRMER Was hatte die Geschichte einer schwedischen Gräfin und ihres Domestiken mit dem DDR-Publikum zu tun?

TRAGELEHN Das war, und zwar in jeder Vorstellung wieder, nur zu deutlich. Das Verhältnis von Herr und Knecht, dargestellt an der allgemein und immer interessierenden *partie honteuse*, das musste den DDR-Bürger treffen. Die Rezensenten haben sich in die Diskussion der Form gerettet. Nur ein Theaterwissenschaftler von der Berliner Uni hat in der *Berliner Zeitung* geschrieben, dass es in der DDR Herr und Knecht nicht mehr gäbe. Was für eine Blindheit. Ich fürchte, Professor Doktor Schumacher hat nicht gelogen, sondern hat es gemeint.

IRMER Die Überschreitung ein Bild für das Weggehen aus der DDR?

TRAGELEHN Schleef hat es im Nachhinein so interpretiert, als Vorwegnahme seines eigenen Abgangs. Bei der Arbeit haben wir daran nicht gedacht. Also ich jedenfalls nicht.

IRMER Können wir vielleicht noch einen kurzen historischen Rückblick hinzufügen? 1959, *Die Korrektur*, deine erste Arbeit mit einem Müller-Text, selbstverständlich

zu einer ganz anderen Zeit, von heute aus gesehen eine unfassbar ferne Zeit: Welche Rolle hat damals das Publikum gespielt? Welche Überlegungen gab es da zur Publikumsbeziehung in dem schon nachbrechtschen Theater?

TRAGELEHN Die DDR war ja noch ganz jung damals, keine zehn Jahre alt. Die behördliche Forderung war, die neue Wirklichkeit zu gestalten. Es gab aber nur Mist. *Der Lohn-drücker*, im Frühjahr 57 in der *Neuen Deutschen Literatur* gedruckt, der Monatszeitschrift des Schriftstellerverbandes, war ein Donnerschlag. Natürlich gab es gleich Einwände, gerade weil Realität zur Geltung kam. Diskussionen mit Funktionären aus der Wirtschaft waren leichter, weil die sich auskannten und weil sie doch auch so was wie Interesse an Hilfestellung hatten, die Kulturfunktionäre wollten bloß schöne Bilder, den üblichen ›Mist‹. Für das traditionelle Theaterpublikum war die Gegenständlichkeit ebenso fremd wie für die Schauspieler. Die Studentenschaft der HOPLA, Hochschule für Planökonomie, wo ich mit der Studentenbühne meine ersten Müller-Aufführungen gemacht habe, *Die Korrektur* und die Uraufführung von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, hatte eine andere Zusammensetzung als an anderen Universitäten. Die hatten ihr Abitur an der ABF, Arbeit-und-Bauern-Fakultät, gemacht, waren von Betrieben delegiert et cetera. Sie hatten ein Beobachtungsreservoir, was eben Schauspieler zu der Zeit noch nicht hatten. So standen der Stoff und seine Problematik eben ganz unmittelbar im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Wir haben viel gastiert, am Berliner Ensemble zum Beispiel und am Volkstheater Rostock, aber mehr in Betriebskulturhäusern und auf Großbaustellen, auch auf dem Dorf in LPGs, den landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften. Was man Bühnenbild nennt, war schon aus praktischen Gründen minimal.

IRMER Es war also eine mobile Produktion, die zum Publikum gebracht wurde?

TRAGELEHN Ja, wir haben auch nach vielen Vorstellungen weitergeredet mit den Zuschauern. Da ging es zur Sache und nicht bloß um Ästhetik.

IRMER Und die Orchestra hat es von vornherein nicht gegeben.

TRAGELEHN Naja. Ob neue Kulturhäuser oder alte Wirtshaussäle, und auch das Audimax, wo wir in der Hochschule probiert und gespielt haben, waren konventionell gebaut. Sie hatten eine Rampe. Aber mit der neuen Realität, gespielt von Leuten, die sich darin auskannten, vor Leuten, die sich darin auskannten... Das ließ die Rampe sozusagen schwinden! Fünfzehn Jahre später hab' ich *Die Korrektur* nochmal probiert, zusammen mit Schleef, im bat-Studiotheater auf dem Prenzlauer Berg, mit Studenten der Schauspielschule, jetzt Ernst-Busch-Hochschule. Alle sprachen im Chor den Text der zentralen Figur, Bremer, der als Brigadier in die Produktion strafversetzte Funktionär. Sie saßen alle rundum in der ersten Reihe. Im Kreis der Zuschauer. Es gab kein

Kostüm und keine Requisiten, Handschlag oder Telefonabheben wurden mit Gebärden angezeigt. Für die Erzählungen von »Heinz B.« oder »Franz K.« rückte der Darsteller jeweils in die Mitte mit seinem Stuhl und danach wieder zurück in die Reihe. Als der Stoff auf der Großbaustelle Schwarze Pumpe gesammelt und der Text geschrieben worden ist – ich hab' ihn immer ein ›Wortballett‹ genannt – waren die Schauspielstudenten noch kleine Kinder. Der Chor hatte einen realen Grund: Die Nachgeborenen versuchen mit dem gemeinsamen Nachsprechen den alten Kommunisten zu verstehen. Da war die Orchestra wirklich weg. Und der volle Kreis, wo jeder jeden sieht und hört, war wiederhergestellt.

IRMER Zum Schluss noch eine Frage aus einer ganz anderen Richtung. Mich interessiert der Text als Landschaft. Du warst ja oft der erste, der einen Text von Müller gelesen hat. Du hast den Text als Typoskript gesehn, mit handschriftlichen Änderungen, mit Strichen und Einfügungen. Ich hab' hier eine Faksimileausgabe, und auch in Frankreich ist das Typoskript von *Die Hamletmaschine* als Faksimile gedruckt worden. Meine Frage ist, ob für dich so ein Typoskript auch eine Landschaft ist. Oder ist der Begriff unzutreffend?

TRAGELEHN Die Blätter sehen schön aus. Und die Formulierung klingt poetisch. Sozusagen ein Versuch der Wissenschaft, der Poesie gerecht zu werden. Naheliegend. ›Je poetischer je realer‹ – mit Novalis gesagt, den Müller ja gern zitiert hat. Aber vorhin habe ich das Wort vage gebraucht. Ich bin ja hier ein Fremdkörper unter lauter Literatur- und Theaterwissenschaftlern, und ich gebe zu, dass ich immer das, was Dichter über Dichter und Dichtung gesagt haben, schlüssiger gefunden habe als das, was die Wissenschaftler sagen. Brecht, apodiktisch, wie es seine Art war, hat zu mir gesagt: »Über Kunst können Sie überhaupt nicht anders schreiben als künstlerisch.« Ja, ja – der Satz passt nicht in das Bild, das die Wissenschaft von Brecht malt. Aber ich hab' immer versucht, mich dran zu halten. Und ich finde zum Beispiel, dass über Shakespeare und Shakespeares Zeitgenossen am trefflichsten Dichter geschrieben haben, wie T. S. Eliot und Ted Hughes. Günstigenfalls ergänzen die Befunde einander, der Historiker Robert Weimann und der Dichter Hughes kommen in der Sache überein.

IRMER Die Produktion eines Typoskripts, mit dem man arbeitet und das man in die Hand nimmt, hat ja einen greifbaren, materiellen Charakter – ist das nicht ein Text als Landschaft?

TRAGELEHN Man kann es so nennen, ja. Aber was man sieht und schön findet, bleibt erstmal vage. Die Schönheit hat zu tun mit – oder man könnte sagen – sie wird produziert von der Funktion. Die Funktion, von der ich am Anfang gesprochen habe: ›die Architektur der Landschaft als Verkehrsordnung‹. Und dieser Verkehr ist der Transport von Erfahrung. Die Stereometrie macht die Schönheit. Es gibt da Eigenheiten, die eine

Rolle spielen. Müller war Linkshänder. Und er hat sehr früh Lesen und Schreiben gelernt, vor der Schule, sein Vater war nach der Entlassung aus dem KZ arbeitslos und hatte Zeit, ihm das beizubringen. So ist er ohne den schulüblichen Druck Richtung ›schönes Händchen‹ beidhändig geworden. Das ist etwas, was Auswirkungen hat auf das Raumgefühl. Er konnte mit beiden Händen schreiben, und er hat z. B. seitenverkehrt auf eine Glasplatte geschrieben für Filmaufnahmen durch die Glasplatte durch. Und die Schrift sah aus wie immer.

IRMER Ich finde, dass da durchaus von einem Text als Landschaft die Rede sein kann. Seine Handschrift, mit den Zeichnungen und den Überschreibungen, konstituiert in der Tat eine Textlandschaft.

TRAGELEHN Noch ein Vorschlag: Warum nicht die Graphologie hinzuziehen. Neben viel Scharlatanerie gibt es da ja auch seriöse Überlegungen. *Der Mensch in der Handschrift*, das Buch von Anja und Georg Mendelssohn hat Walter Benjamin 1930 geradezu enthusiastisch besprochen. Schrift ist ein Bild. Eine Abbildung des Sprechens, also Fixierung einer Bewegung. Wenn Landschaft, dann Bild, Bild der Landschaft, Landschaftsbild. Oder ein Selbstporträt des Schreibers? Selbstporträts sind ja auch Landschaftsbilder. Und vielleicht sind die wiederkehrenden, gekrakelten Zeichnungen von Gesichtern auf Müllers Blättern Entwürfe von Masken? Enden wir mit Fragen.

2 Grenzen – Küsten – Landschaften

»DIE GLÜCKLOSE LANDUNG«

Mythos und Gegenwart – Kolonialismus und Gender – Flucht und Theater

Florian Vaßen

»The Mediterranean speaks with many voices«¹

1 »Verkommenes Ufer« – Medea, »die Kennerin der Gifte«

Müllers Theater-Triptychon *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*² (1982) veranschaulicht schon im Titel die kontrastierende und destruierende Zusammenfügung von Meer, Ufer/Küste³ und Landschaft als Vermischung von Natur und Zivilisation, die Verbindung der mythischen Frauengestalt Medea mit dem Materialbegriff sowie die Beziehung der Landschaft zur Gruppe der männlichen Eroberer, den Argonauten. Diese sprachliche Konzentration von sechs Wörtern beinhaltet die ganze Spannweite von Mythos und Gegenwart, Kolonialismus und Gender, Flucht und Theater.

In dem ersten, kürzesten Teil des dreigliedrigen Theater-Textes wird zunächst mit nur wenigen Worten, das sind »Argonauten«, »Kolchis« und »Argo« (W 5, 73), eher beiläufig an den antiken Mythos der Argonauten, wie er in Euripides' *Medea* (431 v. Chr.) dargestellt wird, erinnert, bevor am Ende eindringlich auf »Medea« (W 5, 74) verwiesen wird. Im Zentrum des Textes steht jedoch das heutige gewaltförmige und sexualisierte Alltagsleben von berufstätigen Männern, die »in den

1 Fernand Braudel: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II.* 2 Bde. Übers. v. Sian Reynolds. New York: Harper & Row 1972-1973, S. 10.

2 Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten.* In: ders.: *Werke.* 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. *Die Stücke 3.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 73-84; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet. Siehe auch die Interpretation von Nikolaus Müller-Schöll in seinem Text »Arbeit am Gelände (des Theaters). Heiner Müller als politischer Dramaturg« in diesem Band, S. 57-83.

3 Alain Corbin untersucht das spezifische Verhältnis von Meer und Küste, speziell des Strandes; Alain Corbin: *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750-1840.* Berlin: Wagenbach 1990.

Zügen« »hocken« (W 5, 73) und zur Arbeit in die Stadt fahren, Ausdruck einer extremen Reduzierung des Seefahrer-Mythos der Argonauten. Die Frauen dagegen bleiben – anders als Medea – zuhause in den Vorstädten, jenem Übergangs- oder Grenz-Bereich von Natur-Landschaft und Stadt-Landschaft.

Eingefügt in den Text sind drei in Versalien gesetzte Passagen: Natur und Zivilisation in Form von Kolonialismus, d. h. der »BAUM« als Material des Schiffes Argo, und Alltagsgegenständen wie »FROMMS ACT CASINO« (W 5, 73); Sexualität und Schlamm, eine Verbindung von Wasser und Erde, konzentriert in dem vulgären Kompositum »SCHLAMMFOTZE«, das sich auf Beischlaf und Eifersucht bezieht und auf die Dreieckskonstellation Medea, Jason und Glauke verweist, sowie »AN LICHTMASTEN« (W 5, 74) öffentlich aufgehängte Deserteure im Zweiten Weltkrieg, ein Selbst-Zitat aus Müllers *Traktor*,⁴ das die historisch-politische Kontinuität von Gewalt akzentuiert.

Während am »Verkommene[n] Ufer«, jener Grenze zwischen Land und See / Meer, Erde und Wasser, sich Natur als »Schilfborsten Totes Geäst« und »Schlamm« (W 5, 73) mit Dreck und trostlosem und verrottetem Zivilisationsmüll zu Blut und Tod verbindet – ein deutlicher intertextueller Bezug zu T. S. Elliots *The Waste Land* (1922) –,⁵ dominiert Medea die Schlussverse. Als Zeichen ihrer Zerstörung der Familie und ihrer tödlichen Gewalt, aber auch ihrer Versöhnung und ihres Mitleidens hält sie – wie eine deformierte Piéta – »den von ihr selbst zerstückelten / Bruder im Arm« (W 5, 74). Ebenso wie Ophelia/Elektra in der »Tiefsee« in *Die Hamletmaschine* (1977)⁶ befindet sie sich »[a]uf dem Grund« (W 5, 74) des »See[s] bei Straußberg« (W 5, 73), d. h. in der Tiefe, unerreichbar im undurchschaubaren Dunkel. Sie ist allerdings nicht gefesselt wie Ophelia/Elektra, sondern als »Kennerin / Der Gifte« (W 5, 74) beherrscht sie die Natur-Magie und erscheint in Opposition zur instrumentellen Vernunft der Aufklärung⁷ als ein mächtiges und bedrohliches »Naturwesen«, als »Tier« (W 5, 79), wie sie sich im Folgenden selbst nennt.⁸

4 »EINIGE HINGEN AN LICHTMASTEN ZUNGE HERAUS / VOR DEM BAUCH DAS SCHILD ICH BIN EIN FEIGLING«. Heiner Müller: *Traktor*. In: ders.: W 4, S. 483-504, hier S. 485.

5 Vgl. u. a. Genia Schulz: WASTE LAND / VERKOMMENES UFER. Auszug aus dem Vortrag »Ein Fetzen Shakespeare« – »Der Rest ist Lyrik« oder: Der Autor als Leser (Heiner Müller)«, gehalten während der Heiner Müller Werkschau am 25. Juni 1988 im Kutscherhaus. In: Wolfgang Storch (Hg.): *Explosion of a Memory Heiner Müller DDR*. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Edition Hentrich 1988, S. 103f.

6 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 553.

7 Siehe die Figur des Odysseus in Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. In: dies.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5 »Dialektik der Aufklärung« und *Schriften 1940-1950*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11-290.

8 Heiner Müller hat sich in verschiedenen Texten mit dem Medea-Mythos auseinandergesetzt, vgl. Heiner Müller: *Medeaspiel*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*. *Gesammelte Gedichte*.

Der Argonauten-Mythos hat in diesem Teil des Triptychons viel an Substanz verloren, er ist weitgehend destruiert und lebt nur noch reduziert weiter in der Gestalt der Medea. Die Reste werden wie eine Szenerie beschrieben: Die Helden in Jasons Boot werden »[f]lachstirnige[] Argonauten« (W 5, 73) genannt, eine Formulierung, die an Primaten oder Neandertaler erinnert,⁹ und das »nicht mehr gebrauchte / Schiff« »Argo« (W 5, 73), einst Symbol für Transit und Transport, Mobilität und Fortschritt, Eroberung und Grenzüberschreitung, hängt als bearbeitetes Stück Holz dysfunktional im Baum, bis es Jason, seinem »Erfinder« »den Schädel zertrümmert« (W 5, 73). Das (eroberte) Land wird zum »[v]erkommene[n] Ufer« (W 5, 73) und das bedrohliche Mittelmeer mit der mythischen Seefahrt der Argonauten wird transponiert und zugleich extrem verkleinert zu einem See bei Strausberg (»Straußberg«, W 5, 73) nahe Berlin, Ort einer der letzten Panzerschlachten des Zweiten Weltkrieges und Standort der NVA in der DDR, wie Müller in seiner Autobiographie anmerkt.¹⁰

2 Das Mittelmeer als Mythos, Raum und Grenze

Das Meer ist in den meisten Ursprungsmythen die älteste ›Landschaft‹ der Erde,¹¹ es bringt Leben und Tod, ist ort- und zeitlos. Schon in der Antike hatte der Mensch ein ambivalentes Verhältnis zum Meer: Es bedeutete zugleich »elementare Bedrohung und beherrschbarer Raum, Trennendes und Verbindendes, Risiko und Chance, Gefängnis und Ort der Freiheit, kommunikatives oder Kommunikation verhinderndes Element«.¹² Das Meer war ohne Schiffart nicht denkbar, mit Hilfe des Schiffes als geschlossenem Raum eignete sich der Mensch das offene Meer an. Dem entsprechend wird das Schiff als Chronotopos zu einer zentralen Bewegungsmetapher: Reise und Handel, Eroberung und Krieg, Abenteuer und Flucht,

Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 63; Heiner Müller: Zement. In: ders. W 4, S. 379-467, dort bes. »Medeakommentar« S. 428-446.

9 Im Heiner-Müller-Archiv finden sich Texte, die die Argonauten mit Motorradrockern in Verbindung bringen: »(flachstirnige) Argonauten auf Motorrädern«, W 5, S. 325 [Bibliographische Notizen].

10 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier S. 250.

11 Siehe »Das 1. Capitel« in »Das Erste Buch Mose« der Bibel: »Und Gott nannte das Trockene Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer.« Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzung Dr Martin Luther's. Berlin: Preußische Haupt-Bibelgesellschaft 1884, S. 1.

12 Ernst Baltrusch: Antike Horizonte. Die Aneignung des Meeres. In: Dorlis Blume u. a. (Hg.): Europa und das Meer. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum. München: Hirmer 2018, S. 14-22, hier S. 17.

Ein- und Auswanderung, Gastfreundschaft und Fremdenfeindlichkeit sind Ausdruck der vielfältigen mobilen Bezüge zwischen dem Meer und dem Menschen. Geographie und Geschichte des Meeres sind dabei eng miteinander verbunden, es bildet zugleich einen Natur- und Sozialraum.¹³

Das Mittelmeer war aus eurozentrischer Sicht lange Zeit das Zentrum der Welt, es ist der Ausgangspunkt der Hochkultur der Antike und damit des heutigen Europa. Das Mittelmeer bildete in der Antike und bildet – wenn auch in anderer Art und Weise – auch heute noch zugleich einen verbindenden Raum und eine trennende Grenze.¹⁴ Bemühungen der Anrainer, besonders der südeuropäischen Staaten, ein Mediterraneum als ökonomischen, sozialen und kulturellen Raum zu bilden, sind letztlich gescheitert.¹⁵ War es in der Antike die Abgrenzung der Griechen gegenüber den sogenannten Barbaren,¹⁶ wurde aktuell eine Grenze zwischen Europa¹⁷ und den weitgehend muslimischen Ländern im Nahen Osten und Afrika errichtet. Das Mittelmeer ist allerdings ein ›Grenz-Raum‹ und keine statische Linie,¹⁸ weder Mauer noch Zaun, weder Graben noch Schießanlage wie die chinesi-

13 Das Meer kann aus soziologischer, sprachlicher, ästhetischer, psychologischer, juristischer und insbesondere aus historischer Perspektive betrachtet werden, wie es etwa Fernand Braudel 1949 in seiner raumbezogenen Untersuchung *La méditerranée* wohl als erster realisiert hat, in der das Mittelmeer als Modell für drei Zeitschichten untersucht wird. Der *longue durée* entspricht der große Raum, *la large espace*. Die *longue durée* in Bezug auf das Mittelmeer korrespondiert mit der *histoire événementielle*, d. h. mit Medeas Leben als ein Ereignis. Fernand Braudel: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990; siehe auch Predrag Matvejević »Roman/Essay« »Der Mediterran. Raum und Zeit«. Zürich: Ammann 1993. In seinem Nachwort »Szenen aus der Erdenwelt« betont Robert Bréchon: »Das Charakteristikum des Mediterran ist seine einzigartige Beziehung zwischen Land, Meer und Mensch.« (S. 295-304, hier S. 297); vgl. auch die Hinweise auf die transdisziplinäre Forschung der *Cultural Landscape Studies* in der Einleitung, S. 25-36.

14 Zum Phänomen der Grenze allgemein vgl. Joachim Becker/Andrea Komlosy (Hg.): Grenzen weltweit. Zonen, Linien, Mauern im historischen Vergleich. Wien: Promedia Südwind 2004 (= Historische Sozialkunde/Internationale Entwicklung, 23).

15 Im Barcelona Prozess wurde 1995 versucht, die Europäische Union und den Mittelmeerraum, d. h. die südlichen Anrainerstaaten, in eine ökonomische, soziale und politische Partnerschaft zu integrieren.

16 *Barbaros* steht im Griechischen für ›fremdartig, nichtgriechisch, aber auch für ungebildet. Aus hellenozentrischer Sicht bezieht sich die Bezeichnung auf die Völker außerhalb der griechischen Zivilisation.

17 Zu der Beziehung zwischen dem Raum Europa und dem Begriff Grenze; vgl. Petra Deger/Robert Hettlage (Hg.): Der europäische Raum. Die Konstruktion europäischer Grenzen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

18 Grenze bedeutete auch ursprünglich keine Linie, sondern einen Raum, eine Zone; zur Wort- und Begriffsgeschichte vgl. Hans Medick: Grenzbeziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raums. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der

sche Mauer, der Limes, die Berliner Mauer, der israelische »Mauer-Zaun«¹⁹ zum Westjordanland oder die geplante Mauer zwischen den USA und Mexiko. Diese Form der Mauer-Grenze stellt aber »eine anachronistische Projektion« dar, da sie letztlich keine »feste, lineare Grenze, die zwei homogene Territorien voneinander trennt«, sondern eine »permeable Membran«²⁰ ist. Sie ist ein fluider Raum, der nach innen und außen sowohl offen als auch geschlossen ist, der Mobilität zugleich ermöglicht und verhindert. Kapital- und Touristenströme stehen dabei in ihrer Grenzenlosigkeit im Kontrast zu den von Grenzen behinderten Menschen, insbesondere Migrant*innen und Flüchtende, ein deutlicher Gegensatz von Ökonomie und Politik. Was für die einen normal ist, ist für die anderen illegal und lebensgefährlich, nämlich das Überschreiten der Grenze, zumal als freie Entscheidung.

Grenzen werden in ihrer Historizität als Konstruktion sichtbar.²¹ Selbst die Küste als besonders prägnante Grenze zwischen Land und Meer »ist nicht eine räumliche Tatsache mit soziologischen Wirkungen, sondern eine soziologische Tatsache, die sich räumlich formt.«²² Die postkolonialen Grenzen stehen immer noch in einer engen Verbindung zu den kolonialen, häufig sind sie sogar bis heute identisch; dementsprechend bestimmt der Neokolonialismus auch aktuell die Grenzen. Einerseits sind sie folglich Ausdruck einer rassifizierten, neokolonialen

Frühen Neuzeit. In: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): *Literatur der Grenze. Theorie der Grenze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 211-224.

- 19 Katharina Abdo: Räumliche Kontrolle und Macht. Israels Sperranlagen im Westjordanland und ihre kontrollierten Durchgänge. In: Henning Füller/Boris Michel (Hg.): *Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2012, S. 128-144, hier S. 129; vgl. auch Viktoria Waltz: Israel – Palästina. Ein Siedlerstaat im Spiegel der Raumordnung und Raumplanung. In: *Grenzen weltweit*, S. 141-159.
- 20 Joshua Wicke: Mauerphantasien. Überlegungen zur fraktalen Grenze und ihrer Überschreitung. In: Matthias Naumann/Tina Turnheim (Hg.): *Not, Lehre Wirklichkeit*. Berlin: Neofelis 2017 (= Mülheimer Fatzerbücher, 5), S. 22-34, hier S. 29. Wicke spricht in diesem Zusammenhang auch von den »Mauer- und Männerphantasien der Neuen Rechten« (S. 23) und verweist auf Carl Schmitts Publikation *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum* (Köln: Greven 1950), in dem es um »Ordnung und Ortung« (S. 23) gehe; vgl. auch Astrid Nunn (Hg.): *Mauern als Grenzen*. Mainz: von Zabern 2009.
- 21 Zur Grenze als Konstruktion vgl. Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Übers. v. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1991; Michel Foucault: *L'invention des frontières*. Paris: Fondation pour les Études de Défense Nationale 1986; Hans-Dietrich Schultz: »Natürliche Grenzen« als politisches Programm. In: Claudia Honnegger/Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft?* Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 328-343.
- 22 Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. In: ders.: *Gesamtausgabe*. Hg. v. Otthein Rammstedt. Bd. 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 7-863, hier S. 697.

Politik, andererseits aber wird die dominante westliche Weltsicht an den Grenzen auch ständig herausgefordert und in Frage gestellt. Grenzen sind »Abbilder« von

Identität, ob als Linie auf einer Landkarte oder als Mauern und Zäune in unserer realen Umgebung oder als komplexes Geflecht von Normen und Verpflichtungen. Wir errichten solche Grenzen – handfeste wie symbolische –, um uns zu vergewissern, wer wir sind. Und wir überschreiten sie, um herauszufinden, wer wir werden könnten.²³

Der Grenzraum Mittelmeer ist Mythos und Historie, Realität und Fiktion, Utopie und Heterotopie. Es lässt sich sogar die These aufstellen, dass er – gesehen aus der topologischen Perspektive des Mythos – für Fliehende und Fremde wie Medea (und eingeschränkt auch Jason) insofern ein heterotopischer Ort²⁴ ist, als er ein Zwischenschauplatz zwischen Kolchis und Korinth darstellt und als Gegenort und Ausschlussraum im Verhältnis zum dortigen »normalen«, alltäglichen Leben zu verstehen ist. Gerade die Schifffahrt ist nach Foucault eine heterotopische Erweiterung des Raumes, bei der die Schiffe, auch die Argo, »ein Stück schwimmenden Raumes«, »Orte ohne Ort« und damit »das größte Reservoir für die Phantasie« darstellen. »Das Schiff ist die Heterotopie *par excellence*.«²⁵

Das Mittelmeer und Medea in ihrer sich immer erneut modifizierenden, pluralen Identität (Barbarin, Zauberin, Naturwesen, Tier, Liebende, Frau, Mutter, Rächerin), gekennzeichnet durch Liminalität und Dezentrierung, sind – anders als die Griechen²⁶ in ihrer nautischen Existenz – in besonderer Weise aufeinander bezogen. Medea steht in Kolchis vor und nach Jasons Ankunft, auf der folgenden Flucht, bei der vorübergehenden Rettung in Korinth und letztlich auch bei der dortigen Vernichtung und Zerstörung aller Beteiligten in »räumlicher Beziehung

23 Frances Stonor Saunders: Wo in aller Welt bist du? Drinnen oder draußen in Zeiten autoritärer Grenzen. In: Edition *Le monde diplomatique*, Nr. 22. Grenzgebiete. Mauern, Schmuggel, Reisefreiheit. Berlin 2018, S. 6-11, hier S. 7.

24 Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005; ders.: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 317-329.

25 Foucault: Von anderen Räumen, S. 327.

26 Vgl. Hegels Formulierung »Amphibienexistenz«; Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: ders.: Werke. Bd. 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 280. Die aus dem Norden kommenden Griechen standen allerdings ursprünglich dem Meer und der Seefahrt eher fremd gegenüber; vgl. Albin Lesky: Thalatta – Der Weg der Griechen zum Meer. Wien: Rohrer 1947.

zu einem konstitutiven Außen«:²⁷ »Identität und Raum lassen sich in diesem Sinne beide als Resultat strukturierender Prozesse der Schließung, Öffnung und Verschiebung verstehen.«²⁸

3 Medea – »kein Weib kein Mann«, aber »Material«

In dem zweiten mit Abstand längsten Teil von Müllers dreigliedrigem Text steht die Landschaft nicht mehr im Zentrum. Vielmehr konstituiert sich der Text neben kurzen Dialogpassagen zwischen Medea und der Amme, die sowohl auf das Problem des Alters als auch auf die Kinder verweist, und Medea und Jason am Anfang bzw. Ende aus einem langen Monolog von Medea; es bleibt dabei offen, ob die Kinder anwesend sind oder nur angesprochen werden. Das alliterierende Kompositum »MEDEAMATERIAL« (W 5, 74) entfaltet als Titel eine große sprachliche Kraft und zugleich eine auffällige Bedeutungsvielfalt. Als theoretische Grundlage verweist der Material-Begriff bei Müller zunächst auf Bertolt Brechts Materialwerttheorie, entwickelt vor allem im *Messingkauf* (1939-1955).²⁹ Brecht legt dar, dass die »klassische[n] Stücke« nur noch einen »Materialwert« haben, der mit »neue[n] Gesichtspunkte[n]« »aus der zeitgenössischen Produktion« benutzt werden kann.³⁰ Diese ästhetische Theorie ermöglicht es auch Müller, den antiken Medeamythos bzw. den der Argonauten als literarisches Material für seinen Theatertext zu verwenden und so etwas Altes-Neues zu produzieren.

Im Text selbst war Medea zunächst passives, formbares »Material« in den Händen von Jason, sie fühlt sich schwach und abhängig, sie nennt sich seine »Sklavin«, sein »Werkzeug«, seine »Hündin« und »Hure«, sie ist »die Sprosse auf der Leiter [s]eines Ruhms« (W 5, 75) und somit reines Objekt. Doch diese Haltung liegt hinter ihr: Mit ihrer Erniedrigung durch Jason, seiner Untreue und seinem Verrat³¹ sowie ihrem Gefühl des Verlassenseins erinnert sich Medea an ihre Vergangenheit und erlangt so

27 Birgit Stammberger/Lea Bühlmann: Einleitung: Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität. In: dies. (Hg.): Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität. Berlin: Neofelis 2018, S. 7-22, hier S. 13.

28 Stammberger/Bühlmann: Das verräumlichte Selbst, S. 16.

29 Bertolt Brecht: Der Messingkauf. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.2. Schriften 2. Teil 2. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 695-869, hier S. 778; im Folgenden wird die Sigle »GBA« mit Band- und Seitenzahl verwendet; vgl. auch GBA 22.2, S. 708; »Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen, GBA 21, 163-165; »Materialwert«, GBA 21, S. 285f.; »Der Materialwert«, GBA 21, S. 288f.

30 Bertolt Brecht: [Wie soll man heute Klassiker spielen?]. In: ders.: GBA 21. S. 181f., hier S. 181.

31 Der Verrat ist ein zentraler Aspekt bei Heiner Müller, sowohl biographisch als auch in seinen Texten, etwa in *Philoktet* (1965) oder *Der Auftrag* (1979); siehe weiter unten.

wieder ihre ursprüngliche Stärke; sie löst sich aus der Abhängigkeit und leistet radikalen und erfolgreichen Widerstand gegen Jason und Korinth, Vertreter der Herrschaft des ›weißen Mannes‹. Die Geschichte der Gewalt setzt sich in ihren Handlungen zwar fort, aber sie liefert doch zugleich ein Modell von Befreiung. Dabei zeigt sich, dass Medea aus einem ›härteren Material‹ gebaut ist als Jason.

Medea entdeckt nach ihrer Kolonisierung wieder die Kraft der »Barbarin« (W 5, 77-79), eine Selbstcharakterisierung, die sie im Text siebenmal wiederholt, und tötet nicht nur die Königstochter Glauke mit einem vergifteten Hochzeitskleid sowie deren Vater Kreon, sondern auch ihre Söhne, diese »Lügner und Verräter« (W 5, 79),³² Vertreter der patriarchalen Kontinuität, und nimmt so deren Geburt wie Ophelia/Elektra in *Die Hamletmaschine* (vgl. W 4, 554) zurück. Diente Medea zuvor in Form von »Milchkuh« und »Fußbank« (W 5, 77) diesen als Material, so werden sie nun zu ihrem Material, sie benutzt sie für ihre Rache. Das eigentliche Skandalon seit der Antik ist ohne Zweifel Medeas rollenverkehrte ›unmütterliche‹ Handlung, die Tötung der Kinder, die allerdings durch die Jahrhunderte in den verschiedenen Bearbeitungen des Medea-Stoffes sehr unterschiedlich dargestellt und interpretiert wird.³³ Ihr angeblich männliches, gewalttätiges Verhalten steht aber nicht für einen Geschlechtertausch, sie verändert nicht ihre Identität, vielmehr will sie »die Menschheit in zwei Stücke brechen / Und wohnen in der leeren Mitte ich / Kein Weib kein Mann [...]« (W 5, 79). Müller vermeidet so mit dem *between*, dem Dazwischen, den sonst im Medea-Diskurs weitverbreiteten Mann-Frau-Dualismus und ersetzt diese essentialistische Sichtweise durch eine komplexe Beziehung von Gender und Geschlecht.

Die erste Hälfte des Mittelteils des Triptychons besitzt eine deutlich antagonistische Struktur, Jason und Medea stehen sich gegenüber, ausgedrückt in der ständigen Wiederholung der Possessivpronomen »mein« und »dein« (W 5, 75-79.) als Ausdruck von Besitzverhältnissen. Am Ende ihres Monologs jedoch kommt Medea zu sich selbst: Mit ihrer Rache erkennt sie sich wieder als »Barbarin« und gewinnt damit erneut ihre Kraft und Stärke, nun aber in einer neuen Form. Zugleich antwortet sie mit ihrer ›Grenzverletzung‹ auf die äußere räumliche Grenzverletzung von Jason und der griechischen Kolonisatoren. Sehr bewusst und

32 Franz Grillparzer verwendet wohl als erster das Motiv des Verrats durch die Kinder. Vgl. Franz Grillparzer: Das goldene Vlies. In: ders.: Grillparzers Werke in drei Bdn. Bd. 2. Berlin/Weimar: Aufbau 1967, S. 87-281.

33 Siehe Konrad O. Kenkel: Medea-Dramen – Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh. Bonn: Bouvier 1979 (= Studien zur Germanistik, Anglistik, Komparatistik, 68); Johannes Schlöndorff (Hg.): Medea. Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Jeffers, Braun. München/Wien: Langen-Müller 1963; Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Bd. 2. Reinbek: Rowohlt 1960.

überzeugt spricht sie noch prononcierter als bei Seneca³⁴ gleich dreimal von »Ich« – »O ich bin klug ich bin Medea ich« (W, 80) – und fragt zugleich mit Blick auf Jason: »Amme Kennst du diesen Mann« (W 5, 80). Medea entdeckt demnach erst am Ende ihres Weges sich selbst als eine andere, und es ist eine grundlegend andere »Fluchtbahn des Subjekts«³⁵ als die zweckrationale, antimythologische von Odysseus (und Jason), wie Horkheimer und Adorno sie in der *Dialektik der Aufklärung* beschreiben. Auch Medea verwendet zwar eine List, aber ihr Wissen ist ein anderes, es ist gegen die Herrschaft gerichtet und vor allem: Zu der Konstruktion ihrer pluralen Identität gehört eine Verbindung zur Natur, sie ist nicht von ihr entfremdet wie das männliche Subjekt Odysseus.

4 Gender und Kolonialismus

Grundlage für die Handlung des Theatertextes sind die ständig sich wiederholenden, vielfältigen Formen von »Verrat« (W 5, 75-79), ein zentraler, vermutlich biographisch fundierter Aspekt³⁶ in vielen Texten von Heiner Müller.³⁷ An die Stelle von Medeas »Heimat« (W 5, 76) in Kolchis wurde mit Jason der »Verrat« ihre »neue Heimat« (W 5, 76), ihre Liebe zu Jason wurde zu ihrer neuen »Wohnung« (W 5, 76), bis sie durch dessen Verrat und Untreue zu ihrem »Ausland« (W 5, 76) wurde.

Medea ist aufgrund von Verrat zur hilflosen Fremden geworden, bestimmt von Schmerz und Leid, eine Geflohene und Verstoßene, abhängig von politischen und privaten Machtkonstellationen. Schon im antiken Mythos findet keine Grenzziehung zwischen öffentlichen und privaten Räumen statt, Liebe, Sexualität, Familie und Kinder sind immer verbunden mit Herrschaft und Macht und damit mit Hierarchieverhältnissen, mit Ausgrenzung und Ungleichheit als gesellschaftliche Gewalt. So lange Medea die privaten und gesellschaftlichen Spielregeln akzeptiert, hat sie zweifelsohne die schwächste Position in Korinths Machtgefüge, vor allem gegenüber der Königstochter Glauke, die in idealisierter Form Macht mit Reichtum, Schönheit und Jugend³⁸ verbindet. Erst als Medea die Regeln verletzt und die gesellschaftlichen und familiären Vereinbarungen negiert und damit »verrät«, gewinnt sie ihre Stärke in anderer Weise zurück.

34 Seneca: Medea. In: ders.: Sämtliche Tragödien. Lateinisch und Deutsch. Übersetzt u. erläutert v. Theodor Thomann. Bd. 1. Zürich/München: Artemis. 2. durchgesehene Aufl. 1978 (= Bibliothek der Alten Welt. Römische Reihe), S. 299-311, hier S. 302 (»Medea nunc sum«).

35 Horkheimer/Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, S. 70.

36 Heiner Müller: *Der Vater*. In: ders.: W 2, S. 79-86; siehe auch W 9, S. 13.

37 Vgl. besonders Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42.

38 In szenischen Entwürfen findet sich eine Aufteilung der Medea-Figur in eine junge, eine gegenwärtige und eine alte Frau; siehe W 5, S. 324 [Bibliographische Notizen].

In der Selbstcharakterisierung »Barbarin« zeigt sich auch das Zusammenspiel von Gender und Kolonialismus, Medea ist der zweifach unterdrückte Mensch. Dagegen inszeniert sie zum einen ein Schau-Spiel: ein »Schauspiel« in Form einer »Komödie« (W 5, 79) mit Lachen und Weinen, wie sie hervorhebt, die sie gegen Jasons und Glaukes Inszenierung von Politik und Schönheit am Königshof positioniert. Zum anderen rächt sie sich – wenn auch spät – für die kolonialistische Zerstörung von Kolchis durch die Griechen. Oskar Negt und Alexander Kluge zeigen in ihrer Untersuchung *Geschichte und Eigensinn*, dass es die griechischen »Händler und Beutejäger« auf den Reichtum der »Ackerbauer[n]« »zwischen Schwarzem Meer und Kaukasus«³⁹ abgesehen hatten. Am »Zahltag«, treibt nun aber die »Barbarin« Medea die »Schulden« (W 5, 79) ein, die »der erste Kolonisator«⁴⁰, wie Müller Jason nennt, bei ihr hat.

Auf dem Schiff Argo, das nicht für einen Gründungs-, sondern für einen Eroberungsmythos steht, hat Jason eine »erlebnis- und raubhungrig[e]« »Elite« von 54 »Spezialisten« und »Fachleute[n]«,⁴¹ also nicht nur Krieger, versammelt u. a. die berühmten Helden Herakles, Theseus und Orpheus, die als Kolonialisten den riskanten Auftrag haben, das goldene Vlies nach Griechenland zu bringen; Frauen haben in dem patriarchalen Seefahrerkollektiv dieses Mythos keinen Platz. Gerettet aber werden diese Helden gleich zweimal, sowohl in Kolchis selbst als auch später auf der Flucht, von einer »fremden« Frau, eben von Medea, der Tochter des Königs Aietes, die sich in Jason verliebt und deshalb ihr Land sowie ihre Familie verrät und sogar ihren Bruder Apsyrtos tötet.

Jason überschreitet mit seinen Kampfgefährten auf seinem Weg nach Kolchis eine räumliche und geographische Grenze und gerade in Bezug auf Medea auch eine kulturelle.⁴² Nach seiner Rückkehr fügt er sich in Korinth jedoch wieder in

39 Oskar Negt/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1981, S. 746. Sie erwähnen auch, dass sich auf der Rückseite des goldenen Vlieses eine Weltkarte mit den Schätzen der Welt befand und dass diese Karte für die Griechen interessanter war als das Gold des Vlieses (vgl. S. 746f.). Hegel zeigt die besondere Ambivalenz des Meeres, wenn er schreibt: »Das Meer lädt den Menschen zur Eroberung, zum Raub, aber ebenso zum Gewinn und zum Erwerb ein.« Hegel: *Vorlesungen*, S. 118.

40 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269, hier S. 262. Emmerich spricht u. a. auch von Jason als »Zivilisationspionier[er]«, eine Formulierung, die jedoch mehr verdeckt als offenlegt. Wolfgang Emmerich: *Der vernünftige, der schreckliche Mythos*. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie. In: Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Hg. v. Frank Hörnigk. Leipzig: Reclam 1989, S. 138-156, hier S. 150.

41 Negt/Kluge: *Geschichte*, S. 743.

42 »Wie Jason, der erste Kolonisator, der auf der Schwelle vom Mythos zur Geschichte von seinem Fahrzeug erschlagen wird, ist Odysseus eine Figur der Grenzüberschreitung.« W 8, S. 262; an anderer Stelle spricht Müller von Jason und seinem Umfeld von einer »Gesellschaft der Grenzüberschreitung«; siehe W 5, S. 325 [Bibliographische Notizen]; vgl. auch Heiner Müller:

das alltägliche griechische Leben ein, grenzt sich *ab* von Medea und grenzt sie schließlich *aus*. Sie dagegen hatte mit ihrer Liebe zu Jason schon von Anfang an die Grenzen von Familie, Heimat, Religion überschritten, sie verkörpert eine Grenzenlosigkeit, die am Schluss in ihrem Verhalten zu Jason und besonders zu ihren Kindern sowie letztlich auch zu sich selbst als Katastrophe endet: Der Abschied vom Vater mündet in der Trennung vom Mann, der Mord am Bruder spiegelt sich in der Tötung der Kinder. Erst als Medea mit ihrem Verhalten die Grenze des Todes überschreitet, führt ihr Widerstand gegen Kolonialismus und Patriarchat zum Erfolg.

Müller thematisiert in der Figur der »Barbarin« Medea mit ihrem Fremd- und Unterdrückt-Sein eine bedeutsame Konstellation von Gender und Ethnizität, nicht im Sinne von Addition, sondern von wechselseitiger Beeinflussung: »Gerade Geschlecht, Sexualität und ›Rasse‹ sind, historisch und gegenwärtig, aber auch strukturell, aufs Engste miteinander verbunden.«⁴³ Der viel und auch kontrovers diskutierte Aspekt der Intersektionalität kann hier nicht weiter ausgeführt werden, aber *gender studies* und *postcolonial studies* müssen zusammengedacht werden, die Geschlechterfrage als kulturelle Zuschreibung ist ebenso in die postkolonialen Theorien einzubeziehen wie das Problem der rassistischen Diskriminierung in die feministischen. Am Beispiel von Medea als »Barbarin« wird in besonderer Weise sichtbar, dass Gender und ›Rasse‹,⁴⁴ die Frau und die ›Wilde‹, zusammengedacht werden müssen. Gerade aus der Perspektive von Jason und der Korinther

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. In: ders.: W 10, S. 266-279, hier S. 267f.

- 43 Miriam Dreyse: Weiße Haut und schwarze Schminke. Verflechtungen von Geschlecht und ›Rasse‹ im deutschsprachigen Theater. In: Olivia Ebert u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung. Bielefeld: transcript 2018, S. 347-354, hier S. 348. In der Diskussion um Intersektionalität werden noch weitere Kategorien der Differenz angeführt, die auf Medea zutreffen: Ethnizität, Nationalität, Kultur, Herkunft, geographische Lokalität. Vgl. aber auch Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991; siehe weiterhin Gabriele Winkler/Nina Degele: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld: transcript 2. Aufl. 2009; Sabine Hess/Nikola Langreiter/Elisabeth Timm (Hg.): Intersektionalität revisited. Empirische, theoretische und methodische Erkundungen. Bielefeld: transcript 2011; Katharina Walgenbach u. a.: Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität. Opladen u. a.: Budrich 2012; Katrin Meyer: Theorien der Intersektionalität zur Einführung. Hamburg: Junius 2017; Kerstin Bronner/Stefan Paulus (Hg.): Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis. Opladen u. a.: Budrich 2017.
- 44 Die Diskussion über den Begriff ›Rasse‹ hat sich in letzter Zeit nochmals intensiviert und dabei ist erneut sichtbar geworden, dass es beim Menschen keine Rassen gibt, sondern nur rassifizierte Menschen, d. h. Menschen, die eine Zuschreibung zu einer angeblich existierenden Rasse erfahren. Wegen des dennoch existierenden strukturellen, institutionellen und persönlichen Rassismus ist gleichwohl eine klare antirassistische Haltung notwendig.

sind Medeas Sexualität, ihre Weiblichkeit und ihr barbarisches Wesen eng miteinander verbunden, sie ist in jeder Hinsicht die/das mehrfach Fremde und steht in Opposition zu ihrem Eigenen. Die Wahrnehmung der Differenz zu Medea als Frau und Fremde⁴⁵ hätte Jason durchaus die Möglichkeit zur Veränderung des eigenen Selbst gegeben, er bleibt jedoch in sich und der angeblichen Normalität der Gesellschaft gefangen, Medea ist für ihn ein Rätsel.⁴⁶ Seine Negation der eigenen inneren Fremdheit führt zu einer Abspaltung – das Unheimliche wird nach außen verlagert⁴⁷ – und mündet in Destruktion und Selbstdestruktion, statt einer Transkulturation findet eine Selektion statt.

5 »Landschaft mit Argonauten« – »Ich Wer ist das«

Die Frage nach der Identität wird im dritten Teil *Landschaft mit Argonauten*, der den Aspekt der »Landschaft« wieder aufnimmt, aus veränderter Perspektive fortgesetzt: »Ich Wer ist das« (W 5, 80). Ohne Präsentation einer personalen Figur spricht nun ein männliches Ich, wie sich im Verlauf des Textes erschließen lässt, mit einem »Zufallsnamen« als »Auswurf«, »Gemeinplatz« und »Traumhöhle« (W 5, 80) in einem Monolog über den Mythos der Argonauten, über Jason, Odysseus (»Polyphem« W 5, 82) und Prometheus (»Im Regen aus Vogelkot Im Kalkfell«, W 5, 80, vgl. W 4, 404-406) als drei besonders hervorzuhebende Heroen der griechischen Mythologie sowie über Nero und zuletzt prägnant über die Zeit von Heiner Müller.

Dieses Ich ist – im Gegensatz zu Medea mit ihrer pluralen Identität – kein Subjekt mehr, das Ich hat sich verloren, weiß nicht, wer es ist und wo es ist, denn

45 »Innerhalb der Xenologie wird die F. [Fremde – F. V.] im Sinne von ›die fremde Frau‹ am stärksten mit der Negation des Eigenortes (›nicht von hier‹) in Verbindung gebracht. Dem Eigenort als kulturelle Weiblichkeit steht die fremde Frau gegenüber.« Hedwig Wagner: Fremde. In: Lexikon der Raumphilosophie. Hg. v. Stephan Günzel. Unter Mitarbeit v. Franziska Kümmerling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 129-130, hier S. 129; vgl. auch Yoshiro Nakamura: Xenosophie. Bausteine für eine Theorie der Fremdheit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000. Die Situierung des Fremden im Raum untersucht vor allem Waldenfels; siehe Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

46 Walter Benjamin spricht in seiner Rezension von Fjodor Gladkows *Zement* von einem neuartigen »Sphinxgesicht« der Frau; Walter Benjamin: Fjodor Gladkow: Zement. Roman. In: ders.: Gesammelte Schriften. 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. III. Kritiken und Rezensionen. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 61-63, hier S. 62.

47 Zu dem Zusammenhang des Unheimlichen, Unbewusstseins und Fremden – »Das Fremde ist in uns selbst.« – siehe Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 208.

mit Medea fehlt das/die ›Andere‹ als das ›Gegenüber‹. Jason ist in einem Kollektiv aufgegangen, wie es in Müllers Nachbemerkung heißt: »Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv.« (W 5, 84). Die Situation verkehrt sich: Das »Ich« und mit ihm der Landeroberer Jason »verwandel[t] sich in die Landschaft« des »Todes«. (W 5, 83) Entsprechend ist Müllers Kommentar zum Gattungswesen Mensch zu verstehen: »Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.« (W 9, 253)

Trotz aller Heterogenität und Disparatheit der Themen steht der Aspekt der Landschaft in diesem dritten Textteil erneut im Zentrum, ablesbar schon am ersten Wort des Titels. Formulierungen wie ›Landschaft mit ...‹ finden sich über die Jahrhunderte bei einer Vielzahl von Kunstwerken in Malerei und Literatur. Während dabei in der Regel korrespondierende Begriffe, oft aus Fauna und Flora, die Landschaft harmonisch ergänzen, stehen bei Müllers Titel die Argonauten als Eroberer der Landschaft feindlich gegenüber. Es geht also nicht um die »Landschaft« als »Natur, die im Augenblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist«,⁴⁸ wie eine gängige Definition lautet. Vielmehr konzentriert sich Müller mit dem Mythos der Argonauten auf die (koloniale) »Seefahrt« (W 5, 80), also die Eroberung des Meeres, auf die gewalttätige Handlung der »Landnahme« (W 5, 80) und »die glücklose Landung« (W 5, 81), d. h. das Scheitern der Ankunft auf dem Festland. Während Medea – wie schon erwähnt – in einem korrespondierenden Verhältnis zum Mittelmeer steht, befinden sich die Argonauten mit ihrer Ausfahrt (»Anker«, »Küste«, »Horizont«, W 5, 80) in einer feindlichen Beziehung zum Meer, sie versuchen es zu besiegen, indem sie es in Besitz nehmen; »Macht und Raum« stehen hier in einem »wechselseitige[n] Verhältnis«⁴⁹ zueinander.

Vier mit »Oder« (W 5, 80, 81, 81, 83) eingeleitete Passagen, die an die potentielle Struktur der *Bildbeschreibung* (1984)⁵⁰ erinnern, sind in Form einer Collage in den dritten Teil des Triptychons eingefügt. In der ersten Oder-Konstruktion werden neun Ich-Variationen wie z. B. »Fahne«, »Seefahrt«, »Landnahme«, »Gang durch die Vorstadt« (W 5, 80) aufgezählt. Das Schiff Argo, »[d]er geschlachtete Baum[,] pflügt die Schlange das Meer«, und nur »die Schiffswand« trennt »Ich und Nichtmehrich« (W 5, 80). Diese befremdliche Meeres- und Seefahrtsperspektive wird

48 Joachim Ritter: *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*. Münster: Aschendorff. 2. Aufl. 1978, S. 18; vgl. auch den Sammelband: Alexander Ritter (Hg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975 (= *Wege der Forschung*, 418) sowie den Raum-Diskurs in der Einleitung dieses Sammelbandes (S. 25-36).

49 Füller/Michel: Einleitung. Raum als Heuristik für die sozialwissenschaftliche Machtanalyse. In: dies. (Hg.): *Die Ordnung der Räume*. S. 7-22, hier S. 8.

50 Vgl. Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: *W 2*, S. 112-119.

kontrastiert zum einen mit der scheinbar banalen, in Versalien geschriebenen Zeile »SEEMANNSBRAUT IST DIE SEE« (W 5, 80) aus dem Shanty *La Paloma* und zum anderen mit dem bedrohlichen Bild der »Toten«, die »auf dem Grund« »stehen« (W 5, 80).

In der folgenden Oder-Passage löst sich Müller erneut von dem antiken Mythos, die »glücklose Landung« (W 5, 81) findet nun in der Gegenwart statt. Als verbindendes Element benutzt er dabei die Figur des kriegerischen und aggressiven Mannes: Mit der Formulierung »AUS DEM LEBEN EINES MANNES«, mit »Panzerschlacht«, »Trümmern und Bauschutt« und mit dem Hinweis auf »DAS NEUE«, das sind »Fickzellen mit Fernheizung« (W 5, 81), wird die gewalttätige und sexistische Entwicklung vom Zweiten Weltkrieg bis zur DDR thematisiert: Sich auf Friedrich Hölderlins Hymne *Andenken* (1803) beziehend, heißt es bei Müller: »WAS BLEIBT ABER STIFTEN DIE BOMBEN.« (W 5 81)

Das dritte potentielle »Oder« leitet über zu einem »Jugoslawische[n] Traum« (W 5, 81), auf einer ersten Ebene wohl zu verstehen als politische Hoffnung auf einen Reformkommunismus, auf einer zweiten als Müllers Traum von einer »unbekannten Katastrophe« (W 5, 82) in Jugoslawien, wie er in seiner Autobiographie berichtet (W 9, 251f.).

Die Gegenwart wird immer wieder mit landschaftlichen Versatzstücken wie »Himmel«, »Wolken«, »Baum« (W 5, 82), ähnlich wie in *Bildbeschreibung* (W 2, 112), mit »Wälder[n]«, »Sumpf«, »Bergen« oder mit »Plateau« (W 5, 82f.) wie in *Der Mann im Fahrstuhl* (vgl. W 5, 30-33) beschrieben, negativ gesteigert in der Formulierung: »Die Kinder entwerfen Landschaften aus Müll« (W 5, 81). Die Komposita »Wortschlamm« (W 5, 82) und »Niemandisleib« (W 5, 82) – die Assoziation von »SCHLAMMFOTZE« (W 5, 73) ist sicherlich intendiert – verweisen auf ein sich auflösendes Autor-Ich, dessen »Träume« mit einem »Fetzen Shakespeare« (W 5, 82) korrespondieren und dessen Begehren sich auf »Leichenschwestern« (W 5, 82) konzentriert. Die »Fahrt« endet mit der »reißen[den]« »Leinwand«, mit »EASTMAN COLOR«, »Kino«, »Stars« (W 5, 82) und Namen von Filmgrößen, die in ihrer Künstlichkeit an die mediale Zerstörung der Gesellschaft durch die Kulturindustrie, speziell in Hollywood, erinnern.

Der erste Satz der vierten Potentialität lautet »ODER DIE GLÜCKLOSE LANDUNG« und leitet über zu dem gescheiterten Widerstand/Aufstand der Sklaven, den »toten Neger[n] / Wie Pfähle in den Sumpf gerammt« (W 5, 83) wie in *Der Auftrag* (W 5, S. 11-42). Diese vier unterschiedlichen Ereignisse laufen jedoch Gefahr, aus der Erinnerung gelöscht zu werden: »DO YOU REMEMBER DO YOU NO I DONT« (W 5, 83), in diesem Fall wäre ein »Dialog mit den Toten«⁵¹ nicht mehr möglich.

51 Heiner Müller: Glücksgott. In: ders.: W 3, S. 163-180, hier, S. 165.

Danach nimmt das »Ich« das »Theater« *seines* »Todes« (W 5, 83) in den Blick, das sich in einer gewalttätigen Krimi-Szene materialisiert. Es findet kein »heldenhafter« und tragischer Untergang wie im antiken Mythos statt, vielmehr wird das »Ich« auf der Flucht im Rahmen eines medialen Alltagsmythos⁵² von hinten erschossen. Im Tod allerdings scheint es wieder zu sich selbst zu finden: »Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES Todes« (W 5, 83).

Am Schluss wird in dem modifizierten Hamlet-Spruch »Der Rest ist Lyrik« (W 5, 83) das »Schweigen« zwar durch die Sprache ersetzt, die in ihrer lyrischen Form aber zugleich ihre Ohnmacht aufzeigt. Der letzte Satz des Triptychons stellt schließlich in der Frage »Wer hat bessere Zähne / Das Blut oder der Stein« (W 5, 83) nochmals flüssig und fest, bedrohlich weich und hart, sprich Meer und Land in einer Gewaltkonstellation gegenüber. »Zähne« sind notwendig zum Sprechen, also für die Sprache, um sich zu ernähren, also für den Körper, vor allem aber zum Zerkleinern von Nahrung, zum Beißen, Zerfetzen und Verschlingen, und das heißt Destruktion und Negation.

6 Flucht und Theater – Zufluchtsort und Störung

Das Theater ist in den letzten Jahren in Deutschland als Grenzraum zwischen Kunst und Politik nicht nur »zu einem zentralen Akteur in der asylpolitischen Debatte geworden«,⁵³ es bietet punktuell sogar reale Schutzräume und Zufluchtsorte. Heute wie in der Antike thematisieren Theatertexte immer wieder das Phänomen der Flucht, sie zeigen Fliehende und setzen sich mit deren bedrückender Situation auseinander. Jason und Medea so wie viele andere Figuren des antiken Theaters, am bekanntesten ist die *Hiketiden*-Tragödie des Aischylos (424 v. Chr.), sind Beispiele für die Darstellung der Problematik von Flucht und Vertreibung, Ankunft und Fremdheit, Asyl und Gastrecht und die daraus entstehenden Krisen und Konflikte auf der Bühne. Das griechische Wort *xenos* wie das lateinische *hostis* bedeutet zugleich Gast und Fremder und verweist in seiner Ambivalenz auch heute noch auf den dritten Ort der Schwelle, zumeist eine Küsten- oder Ufer-Landschaft. Während aktuell Flucht und Ankunft, Gastrecht und Vertreibung vor allem in theatralen Formen wie Neo-Dokumentar-, Erzähl- und Partizipationstheater oder Reenactment dargestellt wird, ist Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* ein Theater des dekonstruierten Mythos,

52 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

53 Juliane Vogel/Bettine Menke: *Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zu dem Verhältnis von Flucht und Szene*. In: dies. (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 7-23, hier S. 7.

das als »Glücklose Landung« (W 5, 81) an einem »Verkommene[n] Ufer« (W 5, 73) den bedrohlichen Grenzraum des Mittelmeers von der Antike bis in die ›Jetzzeit‹ verlängert.

Das Theater besitzt auch eine strukturelle Nähe zur Bewegung der Flucht, es korrespondieren die ›Ankunftssituation‹ der Geflohenen und die ›Auftrittsbewegung‹ der Theaterfiguren,⁵⁴ auch wenn in Müllers Theatertext nur im Mittelteil eine personale Konstellation existiert und folglich das Ereignis des Auftritts sehr reduziert ist. Sogar die Lage des Theaters im antiken Athen zwischen Stadt und Meer, jeweils mit einem entsprechenden Zugang, belegt die ›transitorische Anordnung der Tragödienbühne‹.⁵⁵

Medea und sogar Jason befinden sich in einem ›Zwischenraum‹ und einer ›Zwischenzeit‹, die einander chronotopisch bedingen. Einerseits droht die gewaltsame Vertreibung ›in ein andres Ausland‹ (W 5, 74), andererseits besteht die Hoffnung auf ein »Wohnrecht« (W 5, 74). Jason hat durch die Hochzeit mit der Königstochter Glauke eine Lösung für diese Situation gefunden, allerdings nur für sich und seine Kinder; Medea dagegen wird ausgegrenzt, als Fremde stigmatisiert und zum Tod oder zumindest zur Flucht verurteilt. Anders als in der *Hiketiden*-Tragödie, in der das Ergebnis von Anerkennung oder Ablehnung des Asyls in der Form des Agon, jenem Wechsel von Rede und Gegenrede, ausgehandelt wird, ist im *Medeamaterial* also längst eine für Medea negative Entscheidung gefallen. Als Reaktion darauf tritt deshalb an die Stelle des Redestreits Medeas Rache- und Widerstands-Monolog, eine Sprechform, die an die mythische Zeit vor der Tragödie erinnert. Während in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (2013), ihrer Bearbeitung der *Hiketiden*, chorisches Sprechen und eine Vervielfältigung der Ankunftssituation dominiert, findet in Müllers Text ein monologischer Abschied aller von allen, das sind Jason, Medea, die Kinder, Glauke und Kreon, statt, die Situation mündet in der gewaltsamen Trennung durch den Tod.

Heiner Müller wählt als theatrale Form für die Katastrophe des antiken Mythos wie für die Destruktion der Alltagssituation der Gegenwart⁵⁶ eine radikale

54 Vgl. Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.): *Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*. Bielefeld: transcript 2015 (= Theater, 58); Florian Vaßen: *Theatraler Raum und performativer Lernprozess*. In: Susanne Even/Dragan Miladinović/Barbara Schmenk (Hg.): *Lernbewegungen inszenieren. Performative Zugänge in der Sprach-, Literatur- und Kulturdidaktik*. Festschrift für Manfred Schewe zum 65. Geburtstag. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 125-136.

55 Vogel/Menke: *Das Theater*, S. 11.

56 Vgl. Elena Stramaglia: *Dramaturgie als Eingedenken. Heiner Müllers Antike zwischen Geschichtsphilosophie und Kulturkritik*. Heidelberg: Winter: 2020. Diese kurz vor der Drucklegung dieses Sammelbandes erschienene Studie beschäftigt sich grundlegend mit Antike, Mythos und Geschichtsphilosophie bei Heiner Müller im Kontext von Walter Benjamin sowie von Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* und beinhaltet auch

Fragmentarisierung, konstituiert aus einer Montage von Satzfolgen und Berichten, von Beschreibung und Szene mit Monolog und Dialog. Er konstruiert ein »synthetisches Fragment«⁵⁷ aus weitgehend vorhandenem Material, wie die Entstehungsgeschichte belegt. 1983, im Jahr der Uraufführung in Bochum, schreibt Müller:

Mein neues Stück [...] ist auch ein Teil Resteverwertung. Der Text, [...], ist zu sehr verschiedenen Zeiten entstanden. [...] der erste Teil VERKOMMENES UFER, ist bis auf ein paar Zeilen 30 Jahre alt. Der Mittelteil, das eigentliche Medea-Stück, ist zur Hälfte vielleicht auch fünfzehn Jahre alt. Wirklich neu ist nur der letzte Teil LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN. (W 10, 266)⁵⁸

Obwohl Müller in Entwürfen die drei Teile des Triptychons der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugeordnet hat,⁵⁹ zerfällt die Kontinuität zu einer Raum- und Zeit-Collage,⁶⁰ zu bruchstückhaften Assoziationen; Bild-Fetzen, Szenenausschnitte, kleine Tableaux und Miniaturen bilden eine widersprüchliche Struktur. Entsprechend dem räumlichen Nebeneinander des Triptychons besteht eine »Gleichzeitigkeit« (W 5, 84), wie Müller im nachgestellten Kommentar es nennt. Wenn er in seinen Notizen in diesem Zusammenhang von »(unverbundene[n]) Teile[n] (»material«)«⁶¹ spricht, dann wird deutlich, dass er den Material-Begriff auch für seinen Arbeitsprozess und die Textstruktur verwendet.

Die Sprache dieses Theatertextes besteht – trotz des Blankverses im Medea-Monolog – aus extrem heterogenen, vulgären und ordinären, banalen und alltäglichen, bildhaften und reflektierten, mythologischen und surrealen Elementen, aus einer dekomponierten Grammatik, asyndetischen Wort- und Satzreihen,

detaillierte Textanalysen zu *Philoktet*, *Ödipus Tyrann* und *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

57 Vgl. Heiner Müller: Ein Brief. In: ders.: W 8, S. 174-177.

58 Noch detaillierter beschreibt Müller den Entstehungsprozess und die intertextuellen Bezüge zu Euripides, Seneca, Hans Henny Jahnn und Ezra Pound in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (vgl. W 9, 250-253); weiterhin gibt es intertextuelle Bezüge zu: Anna Seghers *Das Argonautenschiff*. In: dies.: *Sagen von Artemis*. Leipzig: Insel 1978. S. 47-69. Bei Jahnn ist Medea eine Schwarze und Seghers spricht von ihr als »schwarze Blume« (S. 66).

59 Vgl. W 5, S. 324f. [Bibliographische Notizen]

60 Vgl. auch Heiner Goebbels O-Ton-Collage *Verkommenes Ufer*, das erste nach einem Text von Müller entstandene Hörstück, gesendet 1984 im Hessischen Rundfunk. Heiner Goebbels: *Verkommenes Ufer/Despoiled Shore/Rivage à l'abandon*. In: Heiner Goebbels: *Hörstücke nach Texten von Heiner Müller/Radio Plays based on texts by Heiner Müller/Pièces Radiophoniques d'après les textes de Heiner Müller*. 3 CDs mit Booklet. München: ECM-Records 1994, (o. S.).

61 W 5, S. 325. [Bibliographische Notizen]

isoliert verwendeten Wörtern und Wortgruppen, zum Teil herausgehoben durch Versalien. Müller positioniert Text-Landschaften⁶² als Reflexions- und Phantasie-Räume, das sind Kunst-Räume der Unterbrechung und Störung gegen Ordnung, Grenzziehung und Selektion. Derart wird auch die gewohnte Lese- und Seh-Rezeption deutlich *gestört*: Der Text *verstört*, indem er ein kontinuierliches Lesen und damit eine homogene Sinnerfassung ver- oder zumindest behindert. Hier kommt nochmals der Materialbegriff ins Spiel, denn der Text ist letztlich nur Material für sehr unterschiedliche potentielle Leseprozesse und Theater-Inszenierungen.⁶³ Die Sicherheit der Rezipient*innen wird so untergraben, im Extremfall werden Bühne und Zuschauerraum gleichermaßen zu einem »transitorische[n] Raum«.⁶⁴ Aus Hans Blumenbergs »Schiffbruch mit Zuschauer«⁶⁵ könnte derart ein Schiffbruch der Zuschauer*innen selbst werden – ihre Beobachterposition in Theater und Gesellschaft wäre damit sichtbar gefährdet.

7 Wiege und Massengrab

Neben den viel diskutierten geographisch-politischen Raum-Grenzen gibt es bekanntlich eine Vielzahl metaphorischer und symbolischer, ästhetischer⁶⁶ und sprachlicher, sozialer und individueller sowie virtueller Grenzen,⁶⁷ insbesondere Gender-, Kolonialismus-, Rassismus- und Klassismus-Grenzen.⁶⁸ Vermutlich ist die »Grenze [...] eine der machtvollsten Diskursformationen der Moderne.«⁶⁹

62 Matthias Dreyer untersucht das Verhältnis von Landschaft und Aufführung, d. h. »die Verwendung des Landschaftsbegriffs im ästhetischen Diskurs«; Matthias Dreyer: Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren. Paderborn: Fink 2014, S. 264.

63 Auf diesen Materialcharakter des Textes weist auch Müllers nachgestellte »Anmerkung« hin, vgl. W 5, 84.

64 Vogel/Menke: Das Theater, S. 20.

65 Vgl. Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979; die philosophische Haltung der Distanz bezieht sich auf Lukrez: Von der Natur. München: dtv 1991, S. 89.

66 Zur ästhetischen Grenze vgl. Karl Heinz Bohrer: Der Irrtum des Don Quichote. Das Problem der ästhetischen Grenze. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 86-107.

67 Vgl. Sigrun Anselm: Grenzen trennen, Grenzen verbinden. In: Faber/Naumann: Literatur der Grenze, S. 197-209.

68 Die radikalste Rassismus-Grenze und -Grenzüberschreitung findet sich in der Shoa.

69 María do Mar Castro Varela: Grenzen dekonstruieren – Mobilität imaginieren. In: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzümgebungen, Migration und Ungleichheit. Bielefeld: transcript 2018 (= Edition Kulturwissenschaft, 159), S. 23-34, hier S. 30; vgl. auch Susanne Lüdemann: Die Solidarität von Staat und Raum. Politische Grenzen, soziologische Grenzen, Körpergrenzen. In: Claudia Honegger/

»Glücklose Landung[en]« (W 5, 81) an »Verkommene[n] Ufer[n]« (W 5, 73), das Überschreiten von Grenzen, betreffen gleichermaßen die Antike wie die Neuzeit, Kolonisatoren wie Fliehende in Mythos, Geschichte und Gegenwart. Müllers Akzentuierung der »KÜSTE DER BARBAREN«,⁷⁰ in der Antike aus Sicht der Griechen das Ufer der fremden ›barbarischen‹ Gebiete und damit Grenze des eigenen, aus ihrer Sicht überlegenen Kulturkreises, bezieht sich heute in einer radikalen Umkehrung auf die europäische Mittelmeerküste und – darüber hinaus allgemeiner – auf die politische Schengen-Grenze, die Gewalt und Tod bedeutet. Müller versteht dabei seine Texte »als Sprengsatz und Potential« für die damaligen und heutigen »kollektiven Erfahrungen« der Grenze.⁷¹ Es geht ihm dabei aber nicht um »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.« (W 10, 335; vgl. W 2, 118) In den beiden Metaphern ›Wiege Europas‹ und ›Massengrab der Flucht‹ wird mit Medea und Jason die zeitliche und örtliche Spannweite sowie die grundlegende mythische, historische und aktuelle Widersprüchlichkeit des Mittelmeers als Geburtsort und Todeszone sichtbar.

Literatur

- Abdo, Katharina: Räumliche Kontrolle und Macht. Israels Sperranlagen im Westjordanland und ihre kontrollierten Durchgänge. In: Henning Füller/Boris Michel (Hg.): Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault. Münster: Westfälisches Dampfboot 2012, S. 128-144.
- Anselm, Sigrun: Grenzen trennen, Grenzen verbinden. In: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): Literatur der Grenze. Theorie der Grenze. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 197-209.
- Baltrusch, Ernst: Antike Horizonte. Die Aneignung des Meeres. In: Dorlis Blume u. a. (Hg.): Europa und das Meer. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Berlin: Stiftung Deutsches Historisches Museum. München: Hirmer 2018, S. 14-22.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

Stefan Hradil/Franz Traxler (Hg.): Grenzenlose Gesellschaft?. Bd. 1. Opladen: Leske + Budrich 1999, S. 359-386.

70 Heiner Müller: Die Küste der Barbaren. In: ders.: W 8, S. 421-424, hier S. 421.

71 Heiner Müller: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel über Nietzsche, Bündnispolitik, Revolution, die Hoffnung der Väter, die Darstellung des Negativen und die kulturelle Situation in der DDR. In: ders.: W 10, S. 318-345, hier S. 335.

- Becker, Joachim/Andrea Komlosy (Hg.): Grenzen weltweit. Zonen, Linien, Mauern im historischen Vergleich. Wien: Promedia 2004.
- Benjamin, Walter: Fjodor Gladkow: Zement. Roman. In: ders.: Gesammelte Schriften. 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. III. Kritiken und Rezensionen. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 61-63.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- Braudel, Fernand: The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II. 2 Bde. Übers. v. Sian Reynolds. New York: Harper & Row 1972-1973.
- Braudel, Fernand: Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II. 3 Bde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Brecht, Bertolt: Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 163-165.
- Brecht, Bertolt: [Wie soll man heute Klassiker spielen?]. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 181f.
- Brecht, Bertolt: Materialwert. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 285f.
- Brecht, Bertolt: Der Materialwert. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 21. Schriften 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1992, S. 288f.
- Brecht, Bertolt: Der Messingkauf. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.2. Schriften 2. Teil 2. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 695-869.
- Deger, Petra/Robert Hettlage (Hg.): Der europäische Raum. Die Konstruktion europäischer Grenzen. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.
- Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Uebersetzung Dr. Martin Luther's. Berlin: Preußische Haupt-Bibelgesellschaft 1884.
- Dreyer, Matthias: Theater der Zäsur. Antike Tragödie im Theater seit den 1960er Jahren. Paderborn: Fink 2014.

- Dreyse, Miriam: Weiße Haut und schwarze Schminke. Verflechtungen von Geschlecht und ›Rasse‹ im deutschsprachigen Theater. In: Olivia Ebert u. a. (Hg.): Theater als Kritik. Bielefeld: transcript 2018, S. 347-354.
- Emmerich, Wolfgang: Der vernünftige, der schreckliche Mythos. Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie. In: Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Leipzig: Reclam 1989, S. 138-156.
- Faber, Richard/Barbara Naumann (Hg.): Literatur der Grenze. Theorie der Grenze. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Feldbusch, Thorsten: Zwischen Land und Meer. Schreiben auf den Grenzen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 317-329.
- Foucher, Michel: L'invention des frontières. Paris: Fondation pour les Études de Défense Nationale 1986.
- Füller, Henning/Boris Michel: Einleitung. Raum als Heuristik für die sozialwissenschaftliche Machtanalyse. In: dies. (Hg.): Die Ordnung der Räume. Geographische Forschung im Anschluss an Michel Foucault. Münster: Westfälisches Dampfboot 2012, S. 7-22.
- Goebbels, Heiner: Verkommenes Ufer/Despoiled Shore/Rivage a l'abandon. In: Heiner Goebbels: Hörstücke nach Texten von Heiner Müller/Radio Plays based on texts by Heiner Müller/Pièces Radiophoniques d'après les textes de Heiner Müller. 3 CDs mit Booklet. München: ECM-Records 1994.
- Grillparzer, Franz: Das goldene Vlies. In: Grillparzers Werke in drei Bänden. Bd. 2. Berlin/Weimar: Aufbau 1967, S. 87-281.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: ders.: Werke. Bd. 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 5 ›Dialektik der Aufklärung‹ und Schriften 1940-1950. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11-290.
- Jauß, Hans Robert: Kunst als Anti-Natur: Zur ästhetischen Wende nach 1789. In: ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 119-156.
- Kenkel, Konrad O.: Medea-Dramen – Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh. Bonn: Bouvier 1979.
- Kristeva, Julia: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Lefebvre, Henri: The Production of Space. Übers. v. Donald Nicholson-Smith. Malden, MA/Oxford/Carlton, Victoria: Blackwell Publishing 1991.
- Lesky, Albin: Thalatta. Der Weg der Griechen zum Meer. Wien: Rohrer 1947.

- Lukrez: Von der Natur. München: dtv 1991.
- Mar Castro Varela, María do: Grenzen dekonstruieren – Mobilität imaginieren.
In: Marcel Bleuler/Anita Moser (Hg.): ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit. Bielefeld: transcript 2018 (= Edition Kulturwissenschaft, 159), S. 23-33.
- Matvejević, Predrag: Der Mediterran. Raum und Zeit. Zürich: Ammann 1993.
- Matzke, Annemarie/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.): Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien. Bielefeld: transcript 2015 (= Theater, 58).
- Medick, Hans: Grenzziehungen und die Herstellung des politisch-sozialen Raums. Zur Begriffsgeschichte und politischen Sozialgeschichte der Grenzen in der Frühen Neuzeit. In: Richard Faber/Barbara Naumann (Hg.): Literatur der Grenze. Theorie der Grenze. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 211-224.
- Müller, Heiner: Der Vater. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 79-86.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Zement. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 379-467.
- Müller, Heiner: Traktor. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 483-504.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 73-84.
- Müller, Heiner: Ein Brief. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 174-177.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Phloktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 334-337.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.

- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über HAMLETMASCHINE, AUFTRAG, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Müller, Heiner: 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279.
- Müller, Heiner: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel über Nietzsche, Bündnispolitik, Revolution, die Hoffnung der Väter, die Darstellung des Negativen und die kulturelle Situation in der DDR. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Werke. Bd. 10. Gespräche 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 318-345.
- Müller, Heiner: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Müller, Heiner/Alexander Kluge: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: dies.: Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. N. F. Hamburg: Rotbuch 1996, S. 25-37.
- Negt, Oskar/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1981.
- Nunn, Astrid: Mauern als Grenzen. Mainz: von Zabern 2009.
- Piepmeyer, Rainer: Das Ende der ästhetischen Kategorie ›Landschaft‹. Zu einem Aspekt neuzeitlichen Naturverhältnisses. In: Peter Schöller/Alfred Hartlieb von Wallthor (Hg.): Westfälische Forschungen. Mitteilungen des Provinzialinstituts für westfälische Landes- und Volksforschung des Landesverbandes Westfalen-Lippe. Bd. 30. Münster: Aschendorff 1980, S. 8-46.
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Bd. 2. Reinbek: Rowohlt 1960.
- Ritter, Alexander (Hg.): Landschaft und Raum in der Erzählkunst. Darmstadt 1975 (= Wege der Forschung, 318).
- Ritter, Joachim (Hg.): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. 2. Aufl. Münster: Aschendorff 1978.
- Saunders, Frances Stonor: Wo in aller Welt bist du? Drinnen oder draußen in Zeiten autoritärer Grenzen. In: Edition Le monde diplomatique, Nr. 22. Grenzgebiete. Mauern, Schmuggel, Reisefreiheit. Berlin 2018, S. 6-11.
- Schlöndorff, Johannes (Hg.): Medea. Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers, Braun. München/Wien: Langen-Müller 1963.

- Schmitt, Carl: Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung. Köln-Löwenich: Hohenheim 1981.
- Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Schulz, Genia: WASTE LAND/VERKOMMENES UFER. Auszug aus dem Vortrag »Ein Fetzen Shakespeare« – »Der Rest ist Lyrik« oder: Der Autor als Leser (Heiner Müller)«, gehalten während der Heiner Müller Werkschau am 25. Juni 1988 im Kutscherhaus. In: Wolfgang Storch (Hg.): Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin: Edition Hentrich 1988, S. 103f.
- Seneca: Medea. In: ders.: Sämtliche Tragödien. Lateinisch u. Deutsch. Übersetzt u. erläutert v. Theodor Thomann. Bd. 1. 2. durchgesehene Aufl. Zürich/München: Artemis. 1978 (= Bibliothek der Alten Welt. Römische Reihe), S. 299-311.
- Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. In: ders.: Gesamtausgabe. Hg. v. Otthein Rammstedt. Bd. 11. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 7-863.
- Stammberger, Birgit/Lea Bühlmann: Einleitung: Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität. In: dies. (Hg.): Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität. Berlin: Neofelis 2018, S. 7-22.
- Stramaglia, Elena: Dramaturgie als Eingedenken. Heiner Müllers Antike zwischen Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Heidelberg: Winter: 2020.
- Vaßen, Florian: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne«. Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder. In: Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart: Frommann-Holzboog 1996, S. 453-472.
- Vaßen, Florian: »Ich bin ein Landvermesser«. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder im Zusammenspiel von spatial turn und Kartographie. In: Nadine Giese/Gerd Koch/Silvia Mazzini (Hg.): SozialRaumInszenierung. Berlin/Milow/Strasburg: Schibri 2012 (= Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, 11), S. 239-254.
- Vaßen, Florian: Theatraler Raum und performativer Lernprozess. In: Susanne Even/Dragan Miladinović/Barbara Schmenk (Hg.): Lernbewegungen inszenieren. Performative Zugänge in der Sprach-, Literatur- und Kulturdidaktik. Festschrift für Manfred Schewe. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 125-136.
- Vogel, Juliane/Bettine Menke: Das Theater als transitorischer Raum. Einleitende Bemerkungen zu dem Verhältnis von Flucht und Szene. In: Juliane Vogel/Bettine Menke (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 7-23.
- Wagner, Hedwig: Fremde. In: Stephan Günzel (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarb. v. Franziska Kümmerling. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S. 129-130.

- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarb. v. Olaf Schmitt. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 108-113.
- Wicke, Joshua: Mauerphantasien. Überlegungen zur fraktalen Grenze und ihrer Überschreitung. In: Matthias Naumann/Tina Turnheim (Hg.): Not, Lehre Wirklichkeit. Berlin: Neofelis 2017 (= Mülheimer Fatzerbücher, 5), S. 22-34.

Auflösen, sedimentieren, kollektivieren

Landschaftsprozesse bei Heiner Müller

Sophie König

Der Begriff der Landschaft in Heiner Müllers Texten ist ebenso omnipräsent wie abstrakt. Ob in den Gedichten, der Prosa, den Stücken oder Interviews, Spuren von Landschaft finden sich in frühen wie späten Texten aller Gattungen. Trotz der unterschiedlichen Kontexte scheint es dabei eine Konstante zu geben: Landschaft tritt zumeist in Interaktion mit dem Subjekt auf. Bereits Georg Simmel verweist auf die untrennbare Beziehung von Mensch und Landschaft, wenn er schreibt, dass Landschaft als Ausschnitt der Natur überhaupt erst durch den subjektiven Blick konstituiert wird.¹ Sie ist damit immer schon etwas Gemachtes, das den Menschen voraussetzt. Müller denkt die Landschaft-Mensch-Beziehung jedoch noch weiter: Er entfesselt die Landschaft, indem er sie handeln lässt. Sie wird in seinen Texten also nicht einfach durch den Menschen geschaffen, sondern verarbeitet ihn in verschiedenen Stoffwechselprozessen. Damit wird sie zu seinem Gegenspieler: Ihre Rache am Subjekt mündet in seinem Verschwinden.

Mit der Imagination von Landschaft als handelnde Kraft muss auch die Position des Subjekts neu bestimmt werden. Das Gedicht *Ahnenbrühe* (1992) deutet auf eine solche Verschiebung hin, wenn die Perspektive des Menschen im Anthropozän reflektiert wird: »UNSRE Umwelt UMWELT / Was für ein Wort WIR SIND DIE STRAHLENDE MITTE«. ² Im Spiel mit den Versalien wird zunächst das Wort »UNSRE« betont und somit der Besitzanspruch des Menschen gegenüber der Welt formuliert. Die Wiederholung der »UMWELT«, diesmal in Großbuchstaben, lenkt den Blick auf das Wort selbst, das den auf den Menschen zugespitzten Zentralismus in sich trägt. Es ist die Welt um den Menschen herum, der somit zur »STRAHLENDE[N] MITTE« wird. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Müller gegen diese Zentralperspektive ein Konzept von Landschaft entwirft, die den

1 Vgl. Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. I. Hg. v. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, S. 471-482, in: Gesamtausgabe in 24 Bdn. Band 12. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

2 Heiner Müller: Ahnenbrühe. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 343.

Menschen aus dem Zentrum verbannt, indem sie das Subjekt auflöst, es ablagert und zu einem Kollektiv rematerialisiert.

Um die komplexen Beziehungen zwischen Subjekt und Landschaft zu fassen, wählt dieser Beitrag eine Perspektive, die der Dynamik der Konzepte Rechnung trägt. Wird Landschaft als handelnder Gegenpart zum Subjekt verstanden, so wird sie dort am besten sichtbar, wo sie tätig ist. Es ist also nicht das Konzept von Landschaft, das im Vordergrund der Untersuchung steht, sondern die Prozesse, die mit ihr einhergehen. Diese sollen anhand eines Dreischritts von charakteristischen Modi sichtbar gemacht werden, in denen Landschaft in den Texten operiert: dem Auflösen, Sedimentieren und Kollektivieren. Landschaft wird folglich als komplexe Handlung analysiert, die schließlich auch in die Struktur der Texte selbst übergeht.

Natur – Landschaft – Subjekt

Landschaft und Natur treten oft als ein Themenkomplex in Erscheinung, was dazu verführt, die Begriffe nicht trennscharf voneinander abzugrenzen.³ Doch blickt man auf die Texte Müllers, so fällt auf, dass dieser gerade den Landschaftsbegriff auf so spezifische Weise nutzt, dass er sich dessen Eigenheit durchaus bewusst zu sein scheint. Damit liegt zum einen nahe, dass sich gerade hinter Landschaft ein Konzept verbirgt, das es herauszuarbeiten gilt, zum anderen, dass mit Landschaft etwas beschrieben wird, was der Naturbegriff nicht greift. Um sich dem Landschaftsbegriff zu nähern, ist es deshalb hilfreich, ihn zunächst in Abgrenzung zum Begriff der Natur zu skizzieren. Eine aufschlussreiche Differenzierung findet sich bei Georg Simmel, der in seiner *Philosophie der Landschaft* (1913) konstatiert: »daß die Sichtbarkeiten auf einem Fleck Erde ›Natur‹ sind [...], das macht diesen Fleck noch nicht zu einer Landschaft.«⁴ Landschaft wird demnach zwar in Beziehung zur Natur konstituiert, aber Natur allein ergibt noch keine Landschaft. Der Unterschied zwischen beiden liegt in der Formulierung Simmels verborgen. So verweist der Begriff der »Sichtbarkeiten« auf die essentielle Rolle, die der Blick für die Konstruktion von Landschaft spielt. Landschaft erfordert zuallererst ein

3 Im Heiner Müller Handbuch findet sich z. B. der Eintrag »Landschaft, Natur«. Siehe: Carl Weber: *Landschaft, Natur*. In Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113. Florian Vaßen behandelt Landschaft hingegen gesondert und klammert Natur aus der Untersuchung aus, in: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne«. Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder. In: Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik und Naturerfahrung*. Stuttgart-Bad-Cannstatt: Frommann-Holzboog 1996, S. 453-472, besonders S. 456.

4 Simmel: *Philosophie der Landschaft*, S. 471.

sehendes Subjekt in der Natur, das sie als solche begreift und schließlich fixiert. Im Unterschied zur Natur ist Landschaft damit immer schon ein Kunstprodukt.

Allein das Sehen von Natur, also die Formel Natur plus Subjekt, ist nach Simmel nicht ausreichend, um das Konzept von Landschaft zu bestimmen.⁵ Denn Landschaft ist mehr als eine Anhäufung einzelner Elemente der Natur, die ein sie durchquerender Mensch mit wechselnder Intensivität anschaut: »Unser Bewußtsein muß ein neues Ganzes, Einheitliches haben, über die Elemente hinweg [...] – das erst ist die Landschaft.«⁶ Als ein »neues Ganzes« ist Landschaft durch eine Einheitlichkeit definiert, die wiederum eine Begrenzung voraussetzt. Genau hier liegt der Unterschied zur Natur, die Simmel als »den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens« versteht.⁷ Natur, endlos und flutend, kann nicht in Stücke eingeteilt werden, sondern ist immer das Symbol der eigenen Ganzheit.⁸ Landschaft hingegen setzt die Stückelung voraus, denn »[e]in Stück Boden mit dem, was darauf ist, als Landschaft ansehen, heißt einen Ausschnitt aus der Natur nun seinerseits als Einheit betrachten – was sich dem Begriff der Natur ganz entfremdet.«⁹

Simmels Definition von Landschaft stellt zum einen die Schlüsselrolle des Subjekts im Prozess ihres Entstehens heraus, denn schließlich wird Landschaft durch den subjektiven Blick konstruiert und ist damit ebenso Produkt der Natur wie des Menschen, der sie sehend begrenzt, malt oder als Text fixiert. Zum anderen weist sie darauf hin, dass Landschaft über einen »eigentümlichen geistigen Prozeß«¹⁰ erzeugt wird und fasst sie damit nicht primär als statisches Produkt, sondern definiert sie durch jene Prozesse, die sich zwischen ihr und dem Subjekt abspielen.

Wendet man sich vor diesem Hintergrund der Landschaft in den Texten Heiner Müllers zu, zeigt sie sich auch hier zunächst als ein ästhetisches Konzept, dessen besondere Beziehung zum Subjekt durch den konstituierenden Blick entsteht.¹¹ Deutlich wird dies in den Zeilen »Städte Landschaften mit Trauer besetzt: / Ich

5 Simmel: Philosophie der Landschaft.

6 Simmel: Philosophie der Landschaft.

7 Simmel: Philosophie der Landschaft.

8 Simmel: Philosophie der Landschaft, S. 471f.

9 Simmel: Philosophie der Landschaft, S. 472.

10 Simmel: Philosophie der Landschaft, S. 471.

11 Zur Blickthematik bei Heiner Müller siehe Genia Schulz: Der zersetzte Blick: Sehwang und Blendung bei Heiner Müller. In: Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Göttingen: Steidl 1989, S. 165-185. Besonders sinnfällig wird der Blick in *Bildbeschreibung*, vgl.: Hans-Thies Lehmann: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers »Bildbeschreibung«. In: Ulrich Profitlich (Hg.): Dramatik der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 186-202.

kann sie nicht mehr sehn mit deinen Augen«¹² aus dem Gedicht *Fragmentarischer Brief an eine verlorene Liebe* (1992). Sowohl die subjektive Konstruktion von Landschaft als auch der sie herstellende Blick sind hier kondensiert. Denn dass die Landschaften nicht mehr mit den Augen eines anderen gesehen werden können, bedeutet auch, dass sie durch die Augen eines anderen Subjekts erst erschaffen wurden, womit sich Landschaft hier als Akt des schaffenden Blicks nicht reproduzieren lässt. Bezieht man jedoch weitere Texte Müllers ein, zeigt sich, dass ein produktives Spannungsfeld zwischen Landschaft und Subjekt entsteht. Denn Müller fordert ebenjene Abhängigkeitsbeziehung der Landschaft vom Subjekt heraus, die im *Fragmentarischen Brief* modelliert ist und die Simmel so zentral hervorhebt.

Seine Auffassung von Landschaft formuliert Müller in mehreren Interviews und entwirft damit selbst eine theoretische Konzeption des Begriffs. Für diese ist die Erfahrung seiner Amerikareisen besonders wichtig.¹³ Vor ihrem Hintergrund erzählt Müller Rainer Crone 1988: »Das amerikanische Zauberwort ist *space*. Z. B. der Grand Canyon: da sind Dimensionen von Landschaften gegeben, bei denen man als Betrachter nicht mehr im Zentrum steht.«¹⁴ Mit der Beobachtung, dass die schiere Dimension von Landschaft die Zentralposition der Betrachter*innen unmöglich machen kann, steht nichts geringeres in Frage als der Anthropozentrismus selbst, der auch in den eingangs zitierten Zeilen über die »UMWELT« kritisch reflektiert wird (»WIR SIND DIE STRAHLENDE MITTE«). Anthropozentrismus funktioniert dabei laut Müller nur in »begrenzten oder begrenzbaren Räumen« (W 15, 367), zu denen Landschaft aber als *space* dimensioniert nicht länger gehört. Während also Landschaft als Produkt des begrenzenden Blicks eines zentralen Subjekts im höchsten Maße Ausdruck von Anthropozentrismus ist, ist es bei Müller die Landschaft selbst, die über die subjektive Grenze hinauswächst und so dem Anthropozentrismus entgegentritt.

Mit dieser Figuration von Landschaft geht eine politische Dimension einher, die Müller in einem weiteren Interview über Amerika betont. So erklärt er seinem Gesprächspartner Horst Laube schon 1980: »Der andere Punkt ist, daß mir die

12 Heiner Müller: *Fragmentarischer Brief an eine verlorene Liebe*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 81.

13 Die erste Amerikareise fand 1975, die zweite 1978 statt. Die Bedeutung der Reisen wird von Weber im Handbuch besonders herausgestellt, der nach ihnen eine radikal neue Sicht auf Landschaft bei Müller entstehen sieht. Vgl. Weber: *Landschaft, Natur*, S. 112. In diesem Beitrag werden jedoch auch Texte zitiert, die vor den Amerikareisen entstanden sind und somit keine eindeutige Zäsur entlang der Reisen gesetzt.

14 Heiner Müller: *Fünf Minuten Schwarzfilm*. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. *Gespräche 2, 1987-1991*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 354-370, hier S. 367; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird.«¹⁵ Die politische Qualität liegt also in der Quantität, die wiederum den Menschen aus dem Zentrum verbannt. Und nicht nur seinem unterwerfenden Blick, der Landschaft in eine artifizielle Einheit forciert, sondern auch dem Versuch ihrer eigenen Industrialisierung widersetzt sich die Landschaft. So Müller weiter: »Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an die Grenze gelangt« (W 10, 150). Landschaft wird hier selbst zur Grenze, an die das Subjekt stößt. Auf den Punkt gebracht: »Die Grenze ist die Landschaft«. (W 10, 150)

Müller erweitert Simmels Definition von Landschaft insofern, als dass nicht länger bloß der Mensch die Landschaft, sondern die Landschaft auch den Menschen begrenzt. Mit dieser Qualität von Landschaft geht ein verändertes Verhältnis zwischen Subjekt und Landschaft einher, denn letztere ist nicht mehr ausschließlich durch das Subjekt dominiert, sondern tritt diesem aktiv entgegen und bekommt damit Handlungsmacht. Sie wird – mit Bruno Latour – zum Aktanten, der in symmetrischem Verhältnis zum Menschen steht und in kollektive Handlungsprozesse eingebunden ist.¹⁶ Diese Figuration von Landschaft als handelnd wirkt wiederum auf das Subjekt zurück. So beschreibt Müller im Interview:

Die Identität des Subjekts ist ja eigentlich an die Vorstellung gebunden, daß der Mensch im Mittelpunkt steht und das Subjekt einen Standort, einen festen Punkt, hat und alles andere sich darum herum bewegt. Das hat ja nie gestimmt. Und die Identität des Subjekts kann ja nur bestehen oder sich konstituieren aus der Bewegung des Subjekts und aus der Position des Subjekts zu den Objekten. Das ist ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt. Das Subjekt bewegt sich, und die Identität konstituiert sich aus dem Aufgeben von Identitäten und aus dem Immer-wieder-Herstellen von neuen Identitäten. (W 11, 368)

Hier treffen die bisherigen Überlegungen zum menschlichen Blick, dem Anthropozän, und der Landschaft als Aktant zusammen. Der Mensch ist nicht das Zentrum, um das herum sich die »UMWELT« oder eben Landschaft konstituiert, sondern seine Identität entsteht selbst erst in der Bewegung zwischen Subjekt und Landschaft. Verbindet man diese Beobachtung mit Simmel, so zeigt sich, dass der »eigentümliche geistige Prozeß«, in dem Landschaft entsteht, Landschaft *ist*. Nur dass – anders als bei Simmel – Müller einen Schritt weitergeht und hinzufügt,

15 Heiner Müller: Drei Fragen von Horst Laube. In: ders.: W 10, S. 142-152, hier S. 150.

16 Bruno Latour: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 219. Latour geht davon aus, dass auch Objekte und nicht menschliche Wesen »vollwertige Akteure in unserem Kollektiv sind«, S. 211.

dass auch das Subjekt sich in der Begegnung mit Landschaft konstituiert. Das »Aufgeben« und das »Immer-wieder-Herstellen« sind Hinweise auf jene Prozesse, die die Interaktion zwischen Subjekt und Landschaft definieren und die im Folgenden anhand von ausgewählten Texten Müllers untersucht werden.

Auflösen

Landschaft wird in Müllers Texten immer wieder als etwas entworfen, in das der Mensch verschwindet. So heißt es in dem Text »Der Mann im Fahrstuhl« (1978/79), der Teil des Stücks *Der Auftrag* (1979) ist: »Und gehe weiter in die Landschaft / die keine andere Arbeit hat als auf / das Verschwinden des Menschen / zu warten«. ¹⁷ Die Landschaft wartet also, indifferent und leidenschaftslos. Doch das Warten der Landschaft ist ebenso lakonisch wie bedrohlich, denn es ist kein Zeichen von Passivität. Vielmehr ist es gerade die Idee des Wartens, die ein Ziel impliziert, ein Warten *auf* etwas, und dieses etwas ist das Verschwinden des Menschen.

Dass dieses Verschwinden in Landschaft explizit an den Tod gebunden ist, prophezeit Müller im Gespräch mit Horst Laube, wenn er sagt: »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft.« (W 10, 150) Zur Landschaft werden bedeutet damit gleichzeitig das Sterben des Menschen wie sein Verschwinden in ihr. Dieses Verschwinden lässt sich als ein Prozess des Auflösens verstehen, wie aus der Zeile des nachgelassenen Gedichts *Buntschuk* gedeutet werden kann: »Bald wird er Erde sein, geteilt vom Pflug.« ¹⁸ Dass er Erde *sein* wird, zeigt sein Auflösen in die Substanz Erde. Als Teil des Bodens wird auch er vom Pflug geteilt und bleibt damit nicht als Körper intakt. Der Auflösungsprozess des Menschen in Erde wird im Gedicht *Grabschrift Falstaff*, ebenfalls aus dem Nachlass, als Verdauungsprozess variiert:

Nichts verdarb
Was ihm vors Maul kam. Eh er starb
Schlug er die Zähne in den Stein der Stadt.
Dann fraß die Erde ihn, er war nicht satt.¹⁹

17 Heiner Müller: Der Mann im Fahrstuhl. In: ders.: W 2, S. 104-110, hier S. 109; Heiner Müller: Der Auftrag. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 33.

18 Heiner Müller: Buntschuk. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 130. Entstanden vermutlich 1956/57.

19 Heiner Müller: Grabschrift Falstaff. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 304. Entstanden vermutlich Mitte der 1950er Jahre.

In dieser Grabschrift drückt sich ein Showdown zwischen Individuum und Landschaft aus. Während das Subjekt seine Zähne noch in den Stein der Stadt grub, ist es letztlich die Erde, die es frisst und sich somit einverleibt. Gerade der Bezug zur Stadt ist hier interessant, denn während das Subjekt sich zunächst an der Stadt sättigt, ist es am Ende die Erde, nicht der Stein, die fressend triumphiert. Es wird also eine Erde imaginiert, die nicht nur über den Menschen siegt, sondern auch über seine Bauten. Die Doppelbedeutung von Erde, einmal als organische Substanz des Bodens, einmal als Bezeichnung für den Planeten, wird hier produktiv. So ist es zwar der Erdboden, der den Menschen verschlingt, gleichzeitig wird er im Eingehen zum Teil des größeren Zusammenhangs des Planeten Erde. Die Strukturhomologie von Erde und Landschaft zeigt sich damit in den Prozessen, in die Landschaft und Subjekt eingebunden sind.

Den Vorgang des Eingehens vom Subjekt in die Landschaft differenziert Müller in einem weiteren Gedicht aus:

... UND GEHE WEITER IN DIE LANDSCHAFT

DIE KEINE ANDERE ARBEIT HAT ALS AUF DAS VERSCHWINDEN DES MENSCHEN
ZU WARTEN ...

Der Maler hält den Moment vor dem Verschwinden
fest, die kalte Sekunde, wenn der Körper zum
Farbton schrumpft, den letzten Atem, von
Malschichten wie vom Vergessen erstickt.

Der Maler malt das Vergessen. Das Bild vergißt
seinen Gegenstand. Der Maler ist Charon. Mit
jedem Pinselstrich/Ruderschlag verliert sein
Passagier an Substanz. Die Fahrt ist das Ziel,
das Sterben der Tod. Am andern Ufer wird
niemand aussteigen.²⁰

Durch den Vergleich zwischen den ersten vier, bereits bekannten Zeilen über die Landschaft, optisch gerahmt durch die drei Punkte am Anfang und Ende, und dem Rest des Gedichts über den Maler, wird der Moment des Verschwindens selbst thematisiert. Dass der Passagier mit jedem Pinselstrich mehr an Substanz verliert, macht den Maler als Fährmann auf dem Weg ins Totenreich zum ewigen Motor dieses Verschwindens: »Die Fahrt ist das Ziel«. Übertragen auf den Anfang des Gedichts wird der Prozess des Eingehens in die Landschaft ebenso zum »Ziel«, also zum Selbstzweck. Indem die Arbeit des Malers und die »Arbeit« der Land-

20 Heiner Müller: ...Und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 161.

schaft parallel gesetzt werden, zeigt sich Landschaft als Figuration des immerwährenden Prozesses des Verschwindens des Menschen.

Auch der Körper, der zum Farbton schrumpft und die Malschichten, die den letzten Atem des Individuums verdecken, können auf die Wirkung der Landschaft übertragen werden. Indem sie den Menschen auflöst, ihn zur Erde macht und seine Subjektivität darin erstickt, arbeitet die Landschaft wie der Maler, der das Subjekt unter Farbschichten vergräbt und seinen Gegenstand dabei vergessen lässt. Der komplexe Vergleich zwischen Maler und Landschaft zeigt einen Prozess, in dem der Mensch seinen Körper ebenso verliert wie seine Individualität. Markiert ist dies durch den »Niemand«, der am Ende des Prozesses aus dem Boot aussteigt. In Müller Text werden damit Michel Foucaults Worte zur Wirklichkeit: »Der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Strand.«²¹

Sedimentieren

Das Auflösen des Subjekts, das Verschwinden des Gesichts im Sand, ist kein Zergehen ins Nichts, sondern ein Eingehen in Landschaft.²² Dieses Eingehen wird, wie aufgezeigt, über das Sterben mit einem Verschwinden in die Erde verknüpft. Dass damit auch die Erde Teil von Landschaft ist, erweitert diese um einen unterirdischen Raum, den Müller schon in den fünfziger Jahren, also vor den Amerika-reisen, im Gedicht *Missouri 1951* (1950er Jahre/1992) entwirft:

Es wurde von den Staaten
Dem Staudamm Geld verwehrt.
Weil sie nichts gegen ihn taten
Hat sich der Fluß beschwert.
Er ist aufgestanden
Ihm schien der Damm zu alt.
Die Stadtbewohner fanden
Das Wasser kalt.
Die abgehauenen Wälder wachsen

21 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 22. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 462. Im Teil »Massnahme 1965« aus dem Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1995) spricht eine »Stimme Brecht« die letzten Worte: »Will ich von allen eine Spur im Sand« und bezieht sich damit auf Foucaults Satz. Heiner Müller: *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. In: ders.: W 5, S. 253-297, hier S. 288.

22 Vgl. Joachim Fiebach, der dies als »the body's disintegration and dissolution, its merging with landscape« beschreibt; ders.: *Resisting Simulations. Heiner Müller's Paradoxical Approach to Theater and Audiovisual Media Since the 1970s*. In: *New German Critique* 73 (1998), S. 81-94, hier S. 82.

Unter der Erde fort.
 Dresden ein Brandfleck in Sachsen
 Die Toten haben das letzte Wort²³

Der Fluss wird als Naturkraft dargestellt, die gegen die Begrenzung durch den Menschen in Form des Staudamms aufbegehrt. Der menschliche Eingriff in die Natur durch die Begrenzung des Gewässers gleicht dem rahmenden Blick, der Landschaft konstruiert. So wird hier ein menschengemachtes »neues Ganzes« (Simmels Ausschnitt) beschrieben. Der Fluss wird dabei anthropomorphisiert, er beschwert sich, hat Meinungen (»ihm schien der Damm zu alt«) und vergräbt schließlich eine ganze Stadt unter seinen kalten Wassermassen. Dabei wird in den letzten Versen des Gedichts eine Verknüpfung zwischen den abgehauenen Wäldern, die »unter der Erde fortwachsen« und den Toten geschaffen: Wie die Bäume, deren Wurzeln unterirdisch weiterwachsen, sind auch die Toten unter der Erde weiter tätig. Als Teil der Landschaft treten sie im Verbund mit dem brechenden Fluss gegen den lebenden Menschen zu einem Kampf an, den sie gewinnen; Sie »haben das letzte Wort«. Mit dem Schwenk unter die Erde findet eine weitere Bewegung der Entgrenzung von und durch Landschaft statt: Der Boden ist nicht bloß Oberfläche, sondern Tiefe, und diese Tiefe ist Teil der Landschaft, auch wenn sie auf den ersten Blick nicht sichtbar ist.²⁴ Während der menschliche Blick das Erdreich als Teil der Landschaft nur als Oberfläche wahrnehmen kann, sprengt das Gedicht das Blickfeld des Subjekts, indem es die Landschaft in die Tiefe wachsen lässt.

Mit dieser Überschreitung des Blickfelds wird ein Tiefengrund hinzugefügt, der Landschaft zu einem historischen Bedeutungsträger werden lässt.²⁵ Sinkt nämlich alles Individuelle mit dem Tod in die Erde, so geht auch die menschliche Vergangenheit in diese Landschaft ein und formt sie damit. Bereits im Gedicht *Abschied von Hemingway, Sofia 1969* (1969/1998) findet sich eine Spur dieses Vorgangs:

Manchmal über sein Bierglas, könnte er
 Die Stadt nach ihm greifen sehen, die große

23 Heiner Müller: Missouri 1951. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 21.

24 Lehmann zeigt auf, dass in *Bildbeschreibung* (1985) ebenfalls ein Erdinneres imaginiert wird, welches der fixierende Blick nicht aufnehmen kann; Lehmann: Theater der Blicke, S. 194.

25 Vgl. Florian Vaßen, der die Landschaft in *Bildbeschreibung* als geschichtsträchtig bezeichnet, da sie die Spuren des Todes in sich trägt. Vaßen: Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder, S. 468. Auch Jorge Riechmann konstatiert, dass der Dichter es kaum vermag, »eine Landschaft zu betrachten, ohne dabei die Gebeine der Toten zu berücksichtigen, die ebenso Teil jener Landschaft sind wie Bäume oder Steine.« Jorge Riechmann: Ein »Tableau Vivant« jenseits des Todes – Annäherung an BILDBESCHREIBUNG. In: Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material, S. 203-212, hier S. 205.

Schweißtrinkerin, und nach der alten
Landschaft, die das Blut getrunken hat
Der Söhne des Volks und seiner Feinde, [...] ²⁶

Neben der Stadt-Land-Dichotomie fällt die Skizzierung der »alten Landschaft« auf, die seit jeher das Blut getrunken und damit die Söhne (aus dem Gedichtkontext deutbar als Soldaten) wie die Feinde ihrer Bewohner*innen in sich aufgenommen hat. Das Verb trinken zeigt die Landschaft wieder als handelnden Aktanten, der sich aktiv das Blut des Menschen einverleibt. Erneut in einem Verdauungsprozess speichert sie so Generationen von Menschen und macht dabei keinen Unterschied zwischen den Individuen. Ihre Überzeugungen sind ihr ebenso egal wie die Konflikte, die sie austragen. Die Landschaft ist dem Individuum gegenüber indifferent.

Aus den aufgelösten Subjekten, die in die Landschaft einsinken, wird nun keine umrisslose Masse, sondern es ergibt sich eine Art Schichtung. Das Auflösen des Menschen in Landschaft wird damit in den Texten als ein Prozess der Sedimentation imaginiert. Während dieses Prozesses wird die menschliche Vergangenheit immer weiter komprimiert und sinkt somit tiefer Richtung Erdinneres. Dieser Vorgang zeigt sich besonders im Text *Bildbeschreibung* in den Zeilen: »Schutz vor dem Steinschlag, der von der Wanderung der Toten ins Erdinnere ausgelöst wird, die der heimliche Pulsschlag des Planeten sind«. ²⁷ Die Wanderung der Toten ins Erdinnere legt zunächst offen, dass hier eine Auffassung von Landschaft vorliegt, die eine eigene Zeitlichkeit aufweist. Denn eine Wanderung ist auch ein Prozess in der Zeit, ein Prozess mit klar definiertem Ziel, nämlich das Erdinnere. Die Wanderung ist damit tatsächlich chrono-geologisch zu verstehen: Die Toten wandern immer weiter in Richtung Erdkern und sinken so auch immer tiefer ein in das, was – über Boden, Erde und die in ihr aufgelösten Toten – Landschaft ist. Und während die Toten immer tiefer sinken, kommen stetig neue Tote nach, womit der Prozess der Sedimentation tatsächlich einer der Schichtung ist.

Auch an anderer Stelle in *Bildbeschreibung* findet sich diese Idee des Bodens als Schichtung. Diesmal allerdings in Form eines Vorgangs, der sich dem Prozess des Eingehens eigentlich widersetzt. So heißt es über die Frau im Bild, die wahrscheinlich längst tot ist, beziehungsweise ewig stirbt: »Vielleicht ist die Frau schon auf dem Rückweg in den Boden« (W 2, 117). Die Tote geht also zurück in den Boden, aus dem sie auch gekommen ist, womit sie die Richtung des Prozesses umkehrt: Sie kann wieder aufsteigen. Die Erdoberfläche wird damit als temporäre Grenze zwischen Landschaft und Mensch affirmiert. So geht die Tote durch

26 Heiner Müller: Abschied von Hemingway, Sofia 1969. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 322.

27 Heiner Müller: Bildbeschreibung. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 116.

den Boden zurück in die Landschaft, wenn ihre Aufgabe im Bild getan ist. *Bildbeschreibung* zeigt damit einen liminalen Raum, der den dynamischen Prozess zwischen Individuum und Landschaft verkörpert. Wie schon das Gedicht *...Und gehe weiter in die Landschaft*, in dem der Moment des Verschwindens festgehalten wird, thematisiert auch dieser Text den Moment des Eingehens in die Landschaft, der nur prozessual sichtbar werden kann.

In der Sprengung der Grenzen des Landschaftsbildes durch die Konfiguration des Bodens als autonomer Teil, der auf dem Bild nur als Oberfläche zu sehen ist, wird Landschaft zum handelnden Gegenpart des subjektiven Blicks. Ihre unterirdische Schichtung ist als komprimierte Geologie des Menschen angelegt, den sie in sich aufgenommen hat. Die unterirdische Steinschichtung, die Müller in seinen Texten evoziert, ist gleichzeitig das Archiv einer Erdgeschichte, die auch von den menschlichen Eingriffen in die Landschaft erzählt, die oft als sein Material missbraucht wird. Sie archiviert die Umweltsünden, die Agrar- und Bodenreformen, die Wirtschafts- und Sozialsysteme des Menschen und macht das Anthropozän auf diese Weise lesbar. Der Prozess der Sedimentation erlaubt es damit nicht nur, eine Entgrenzung von Landschaft in Richtung Erdinneres zu imaginieren und so den subjektiven Blick zu überschreiten, er skizziert Landschaft auch als Wissensspeicher, der die Spuren menschlicher Identitäten ablagert und archiviert.

Kollektivieren

Die Auflösung des Menschen in Landschaft ist in den Texten immer auch ein Prozess der Auslöschung von Subjektivität. Der Einzelne verschwindet in Landschaft und die Ablagerung im Sediment lässt lediglich eine kondensierte und gegenüber individuellen Befindlichkeiten indifferente Gesteinsschicht übrig. Das bedeutet auch: »Die Landschaft dauert länger als das Individuum.«²⁸ Das Zitat aus Müllers Autobiografie fährt fort: »Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.« (W 9, 253) In dieser Variation auf die Zeile der auf das Verschwinden des Menschen wartenden Landschaft betont Müller den Gegensatz zwischen dem Individuum und der Landschaft erneut. Dabei wird hier ein dritter Vorgang des Landschaft-Werdens ins Spiel gebracht, das Kollektivieren.²⁹ Zunächst werden im Zitat die Landschaft und das Individuum als Gegensatzpaar strukturiert. Dann wird dem Verschwinden des Menschen als Individuum die Zukunft des Gattungswes-

28 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*. In: ders.: W 9, S. 253.

29 Vaßen beschreibt ähnlich, allerdings den Naturbegriff nutzend, dass »aus dem individuellen Tod ein Verschmelzen mit der Natur« und ein kollektiver Widerstand hervorgehen. Vaßen: *Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder*, S. 463.

sens Mensch gegenübergestellt, das für ein Kollektiv steht. Landschaft und Gattungswesen erscheinen damit als Figurationen des Kollektivs, das in Abgrenzung zum Menschen als Individuum entsteht. Im Prozess des Auflöserns und Sedimentierens findet damit eine Umformung statt, die aus dem Subjekt das Kollektivsingular Landschaft werden lässt.

Der Verlauf der Grenze zwischen Individuum und Landschaft lässt sich deutlich anhand von Sasportas' Rede im Stück *Der Auftrag* nachvollziehen. So spricht dieser, nachdem Debuissou die Nachricht von seinem Verrat an dem gemeinsamen Auftrag, dem Anzetteln eines Sklavenaufstands auf Jamaika, verkündet hat: »Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein unsere Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste.« (W 5, 40) Dass der Aufstand der Toten der Krieg der Landschaften sein wird, lässt sich im Sinne der bis hierhin entwickelten Lesart so verstehen, dass die in die Landschaft eingegangenen Toten – wie die Frau in *Bildbeschreibung* – als Teil dieser Landschaft handeln können. Debuissou begreift genau das nicht, denn er sprach vorher zu Sasportas: »Warum sind wir nicht als Bäume geboren, Sasportas, die das alles nichts angeht. Oder willst du lieber ein Berg sein. Oder eine Wüste. [...] Warum sind wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu.« (W 5, 38) Die Passivität, die Debuissou der Landschaft zuschreibt, nach der er sich sehnt und die er mit seinem Rücktritt vom Auftrag praktiziert, wendet Sasportas in die aktive Ankündigung eines Krieges um, an dem er selbst als Teil der Landschaft beteiligt ist. Dieser Gedanke findet sich auch in Sasportas Ansage, Wald, Berg usw. zu »werden«, was wiederum das Eingehen der Toten in die Landschaft und damit ihre spezifische Beschaffenheit variiert. Sasportas weiß bereits, dass er beim Sterben zum Teil der Landschaft wird. Sie ist damit nur in dem Moment seiner Rede noch von ihm abgegrenzt, in der Zukunft jedoch wird sie ihn in sich aufnehmen. Damit entsteht ein neues »wir«, beziehungsweise ein »uns« im Text, dem Sasportas angehören wird. Schließlich sagt er weiter: »unsere Waffen die Wälder, die Berge«. In diesem »uns« der Landschaft liegt aber umgekehrt ein »Ich«, also: »Ich werde Wald sein«. Das »Ich« ist also Landschaft. Sasportas, der in diese Landschaft eingeht, wird nicht ein Teil von ihr, sondern sie selbst. Tatsächlich ist Landschaft damit als Kollektiv zu denken, das zwar die Individualität auflöst, allerdings selbst als ein kollektives »Ich« sprechen kann.

Das kollektive Landschafts-»Ich«, findet sich schon im Stück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982). In der »Anmerkung« heißt es zum dritten Teil: »Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv« (W 5, 84). Das »Ich« tritt im beschriebenen Textteil gleich zu Beginn prominent in Erscheinung, wenn es sich selbst dekonstruiert und fragt: »Soll ich von mir reden Ich wer / Von wem ist die Rede wenn / Von mir die Rede geht Ich wer ist das« (W 5, 80). Kurz darauf beginnt das Ich sich Namen zu geben: »Ich Auswurf eines Mannes Ich Auswurf / Einer Frau Gemeinplatz auf Gemeinplatz Ich Traumhöhle«

(W 5, 80). Als nunmehr Auswurf von Mann und Frau, als Gemeinplatz bleibt von einer klaren Sprechinstanz oder Perspektive nicht viel übrig. Aufgelöst und zu einer Landschaft verschmolzen, ist das Ich nicht länger an ein Subjekt gebunden, sondern längst in ein Kollektiv überführt.³⁰

Eine weitere Spur des Subjekts vor seinem Verschwinden findet sich ganz am Ende des Textes. So wird hier neuerdings der Prozess seines Eingehens in die Landschaft beschrieben, dieser Vorgang diesmal jedoch statt über Personalpronomen über Possessivpronomen ausgemacht: »Ich spüre MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft MEINES Todes« (W 5, 83). Wieder ist der Moment des Sterbens, des Verblutens, ein Eintreten in Landschaft, ein sich in sie ergießen und auflösen.³¹ Während das »Ich« noch an sein »eigenes« Blut und seinen »eigenen« Leib gebunden ist, wie das in Majuskeln geschriebene »MEIN« betont, verwandelt sich dieser individuelle Leib doch in eine Landschaft und damit in ein Kollektiv. Dieser Schaltmoment zwischen Subjekt und Kollektiv wird hier fixiert. Und es lässt sich ein Widerstand des verschwindenden Individuums erkennen, wo sich »MEIN Leib« in die Landschaft »MEINES Todes« verwandelt. Das »MEIN« kann beinah trotzig gelesen werden: Wenn der Tod der letzte Moment ist, den der Mensch als Subjekt empfindet, bevor er im Kollektiv verschwindet, dann ist das betonte »MEIN« sein letztes Aufbegehren gegen die ihn überwachsene kollektive Text-Landschaft. Oder es ist bereits die Landschaft, die spricht, und mit dem »MEIN« wird markiert, dass der Übergang in das kollektive »Ich« der Landschaft schon stattgefunden hat. Gerade durch diese Mehrdeutigkeit wird in »Landschaft mit Argonauten« der Finger genau auf die Prozesse zwischen Subjekt und Landschaft gelegt.

Landschaftsprozesse/Textprozesse

»Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv«, schreibt Müller über »Landschaft mit Argonauten«. Diese Aussage impliziert, dass er das Konzept der Landschaft nicht bloß in verschiedenen Texten entwickelt, sondern es auf die Texte selbst anwendet und diese so auch formal und materiell als Landschaften denkt. Als handelndes, auch destruktives, grenzsprenzendes und widerständi-

30 Norbert Otto Eke beschreibt einen ähnlichen Prozess und bemerkt, dass der Text »das Phänomen einer allseitigen Auflösung, des Historischen, des Sinns, des Subjekts, umkreist.« Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn u. a.: Schöningh 1989, S. 216.

31 Katharina Keim deutet diese Textstelle ebenfalls als »Eingehen des Ich in die Landschaft des Textes« und interpretiert dieses als Verschwinden des Autors, verbunden mit einem poetologischen Programm. Katharina Keim: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 117.

ges Medium konzipiert, ist Landschaft ein Motor für Veränderung, für ständige Verschiebung und Kontraktion. Auch Müllers Texte lassen sich aus dieser Perspektive anschauen, wie er selbst in einem Interview nahelegt: »Meine Texte sind eine autonome Landschaft, diese Landschaft kann man weiter ausbreiten und ausbauen, unabhängig von politischen Systemen.«³² In der Aussage, dass seine Texte *eine* gemeinsame Landschaft sind, steckt wieder der kollektive Singular der Landschaft. So werden alle Texte zu *einer* Landschaft, ihre Zusammenhänge werden betont und ihre Unterschiede aufgehoben. Die Text oder Textilmetapher wird durch den Begriff der Landschaft ersetzt, womit das mannigfaltige Potential von Landschaft auf die Texte selbst projiziert wird, die als Landschaft funktionieren sollen.

Als solche sind auch die Texte Instanzen, die sich dem Subjekt gegenüberstellen, die seine Grenzen auflösen, Wissen speichern und es als Kollektiv neu materialisieren. Der Widerstand der Texte gegen das Subjekt und seinen begrenzenden Blick lässt sich darin erkennen, dass sie ihren eigenen Rahmen übertreten. Was bereits anhand des Bodens als Tiefengrund aufgezeigt wurde, findet sich in *Bildbeschreibung* auch in der Überschreibung des Rahmens des Bildes.³³ Die Sprengung des Blickfelds, die an die Erfahrung vom amerikanischen *space* anschließt, verdrängt nicht nur das schreibende, sondern auch das betrachtende Subjekt aus dem Zentrum.³⁴ Im Gespräch mit Rainer Crone reflektiert Müller diese Sprengung des Rahmens nicht nur im Text, sondern ganz konkret in Bezug auf das von ihm praktizierte Theater. So wird die bereits zitierte Aussage Müllers über den amerikanischen *space* ergänzt:

Und das gilt sicher auch für meine eigenen Texte, wenn sie inszeniert werden. Das konventionelle Theater, besonders das europäische, ist doch immer noch an der Zentralperspektive orientiert. Aber dieses Ordnungsprinzip erfasst die Texte nicht, weil die nicht mehr aus der Zentralperspektive geschrieben sind. (W 11, 367f.)

Es ist Müllers Konzeption von Landschaft und schließlich von Text als Landschaft, die diese Auflösung der Zentralperspektive ermöglicht, indem das Verhältnis von Subjekt und Kollektiv neu verhandelt wird. Landschaft kommt in den Texten von Heiner Müller damit eine Bedeutung zu, die weit über eine Metaphorik hinausgeht. Sie wird konstitutiv für die Texte, die sich dagegen versperren, als statische und subjektive Ausschnitte der Welt gelesen zu werden.

32 Heiner Müller: Waren Sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für ›Die Presse‹, 16./17.6.1990. In: ders.: W 11, S. 696-705, hier S. 698.

33 Vgl. die Analyse zu *Bildbeschreibung*; Lehmann: Theater der Blicke, S. 190.

34 Vgl. Vaßen: Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder, S. 467.

Ein Blick auf Gedichte, Gespräche, Dramen und Prosatexte hat gezeigt, dass Landschaft bei Müller ein im höchsten Maße dynamisches Konzept ist. In seiner Komplexität kann dieses daher nur durch die mit ihm einhergehenden Prozesse beschrieben, und nicht statisch definiert oder fixiert werden. Denn: Landschaft *ist* ein stetiger Prozess. Entworfen gegen die Positionierung des Menschen im gleichsam ästhetischen, ökologischen wie politischen Zentrum, löst sie das Subjekt auf, lagert es im Sediment ab und rematerialisiert es zu einem Kollektiv. Damit setzt Müller dem Menschen ein Konzept von lebendiger und widerständiger Materie entgegen, das sich im Landschaftsbegriff figuriert. Die Rache der Landschaft wird so zu einem stetigen Verdauungsprozess, in dem sie sich das Individuum einverleibt.

Literatur

- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Apokalypse und Utopie. Paderborn u. a.: Schöningh 1989 (= Sprach- und Literaturwissenschaft 11).
- Fiebach, Joachim: Resisting Simulations. Heiner Müller's Paradoxical Approach to Theater and Audiovisual Media Since the 1970s. In: *New German Critique* 73 (1998), S. 81-94.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 22. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012.
- Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer 1998 (= *Theatron* 23).
- Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Lehmann, Hans-Thies: Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers »Bildbeschreibung«. In: Ulrich Profitlich (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 186-202.
- Müller, Heiner: Der Mann im Fahrstuhl. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 104-110.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommens Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.

- Müller, Heiner: Germania 3 Gespenster am Toten Mann. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 253-297.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Drei Fragen von Horst Laube. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 142-152.
- Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 354-370.
- Müller, Heiner: Waren sie privilegiert, Heiner Müller? Ein Gespräch mit Robert Weichinger für ›Die Presse‹, 16./17.6.1990. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 696-705.
- Müller, Heiner: Missouri 1951. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 21.
- Müller, Heiner: Fragmentarischer Brief an eine verlorene Liebe. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 81.
- Müller, Heiner: Buntschuk. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 130.
- Müller, Heiner: ...Und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 161.
- Müller, Heiner: Grabschrift Falstaff. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 304.
- Müller, Heiner: Abschied von Hemingway, Sofia 1969. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 322.
- Müller, Heiner: Ahnenbrühe. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 343.
- Riechmann, Jorge: Ein ›Tableau Vivant‹ jenseits des Todes – Annäherung an BILD-BESCHREIBUNG. In: Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Göttingen: Steidl 1989, S. 203-212.
- Schulz, Genia: Der zersetzte Blick: Sehzwang und Blendung bei Heiner Müller. In: Frank Hörnigk (Hg.): Heiner Müller Material. Texte und Kommentare. Göttingen: Steidl 1989, S. 165-182.
- Simmel, Georg: Philosophie der Landschaft. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd. 1. Hg. v. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, S. 471-482,

- in: Gesamtausgabe in 24 Bdn., Band 12. Hg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Vaßen, Florian: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne«. Heiner Müllers artifizielle Landschaftsbilder. In: Jörg Zimmermann (Hg.): Ästhetik und Naturerfahrung. Stuttgart-Bad-Cannstatt: Frommann-Holzboog 1996, S. 453-472.
- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113.

Grenzgebiet, Minenfeld, Niemandsland

Landnahmen und Grenzziehungen in Heiner Müllers Deutschländern

Falk Strehlow

I *Germania 3* – GRENZLAND

Nacht Berliner Mauer Thälmann und Ulbricht auf Posten

THÄLMANN Das Mausoleum des deutschen Sozialismus. Hier liegt er begraben. [...] Mit Hunden gegen die eigne Bevölkerung. [...] So haben wir uns das nicht vorgestellt in Buchenwald und Spanien.

ULBRICHT Weißt du was Bessres.

THÄLMANN Nein.¹

So beginnt Heiner Müllers letztes Theaterstück. Die deutsch-deutsche Grenze zwischen 1961 und 1989 ist spätestens seit *Der Bau* (1965) ein Topos in seinem Werk. Als ein für Müller prototypischer Chronotopos trägt er in seiner Diachronizität viele Gesichter. Doch auch synchron vermag er vielfältige Grenzziehungen in seiner Gedakentopologie vorzunehmen.

Diese Grenzziehungen werden in dem hier vorliegenden Beitrag anhand von fünf unterschiedlichen Themengebieten dargelegt. Die untersuchten Gebiete weisen zwar gegenseitige Ähnlichkeiten und Anschlüsse auf, dennoch sind sie gleichzeitig ein Beleg für die Vielgestaltigkeit von Müllers ›Grenzen‹, für ihr Widerspruchsvermögen zugunsten von (Denk-)Beweglichkeit, Frage und Wandel. Und so kann es hier nicht darum gehen, etwa eine schlüssige These oder eine lösungsorientierte Zusammenfassung meiner Lesart jener Themenfelder herauszuarbeiten; vielmehr erfolgen die Übergänge von einem Thema zum anderen – von einem Kapitel zum anderen – im Modus von Rede und Widerrede, als ›Unterbrechung‹.

¹ Heiner Müller: *Germania 3* Gespenster am toten Mann. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 253-297, hier S. 255; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

Gleichsam fünf ›Landschaften‹, die ich hier auf meinem Gang der Heiner-Müller-Lektüre durchschreite, seien unter den folgenden Überschriften benannt und als jeweiliges Gelände der Lektüre angekündigt: I *Germania 3 – Grenzland*, II *Traktor – Vermintes Land*, III *Exklusion ÷ Inklusion – Ausland*, IV *Befreiung der Toten – Das Meer hat Raum genug*, V *Das Gras muss ausgerissen werden – Staatsgrenze*.

Eine markiert grobstoffliche Zweiteilung, welche bei Müller eine klare Grenze zieht, bildet – bereits vor 1961, aber vor allem in geradezu zwanghaften Wiederholungsschleifen in seinen Gesprächen nach 1989 – eine Grundierung für Müllers Denken. Die beiden Gebiete, die er dabei voneinander abtrennt, prägen in seinen Texten unterschiedlichste Begriffspaare, Allegorien, semantische Felder aus. Um dieses Grenzland allmählich thematisch zu kartographieren, biete ich hier (als zwei Seiten einer Müller'schen Grenze) zwei arbeitsbegriffliche Überschriften und daran anschließend für eine erste Veranschaulichung einer Literarisierung dieser jeweiligen Grenzgebiete eine Stelle aus Müllers Bearbeitung von Bertolt Brechts *Fatzer*-Fragment an: Der administrativ verordnete Verzicht auf ein Privateigentum an Produktionsmitteln steht bei Heiner Müller adversativ dem ›vierhundertjährigen kapitalistischen Weltkrieg² gegenüber. Weitere Belegungen für die Platzhalter dieses binären Codes sind u. a.: »Geschichte« versus »Vorgeschichte«,³ »Gleichheit auf Kosten der Freiheit« versus »Freiheit ohne Gleichheit«,⁴ »nachbürgerliche« versus bürgerliche »Erfahrung«.⁵

Als eine besondere Hilfestellung für die Veranschaulichung dieser Grenzziehung soll im Brecht-Müller-Intertext das von Müller immer wieder als »Jahrhunderttext«⁶ hervorgehobene *Fatzer*-Fragment dienen. Dessen Protagonist nimmt hier die folgende Neubestimmung seines Seins in den Feldern verschiedener, von diesem Kriegsjahrhundert gezogener Grenzlinien – als Frontlinien – vor:

Der Punkt bedeutet
Fatzer
Das bin ich und hier ist gegen mich
Unabsehbar eine Linie, das sind

2 Heiner Müller: Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. Ein Gespräch mit Ulrich Dietzel. In: ders.: W 10, S. 318-345, hier S. 329.

3 »[W]ie schamlos die Lüge vom POSTHISTOIRE vor der barbarischen Wirklichkeit unserer Vorgeschichte« heißt es in *Die Wunde Woyzeck* (1985). In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 282.

4 In der *Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs ›Berlin – ein Ort für den Frieden‹* (1987) spricht Müller von der gesellschaftlichen/historischen Funktion der Berliner Mauer als der Grenze zwischen »Freiheit« und »Gleichheit« oder genauer: zwischen »Gleichheit auf Kosten der Freiheit« und »Freiheit ohne Gleichheit«. In: ders.: W 8, S. 319f., hier S. 319.

5 Siehe Heiner Müller in seiner *Mülheimer Rede* von 1979. In: ders.: W 8, S. 218-220, hier S. 219.

6 Vgl. Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier S. 242.

Soldaten wie ich, aber mein Feind
 Hier aber sehe ich
 Plötzlich eine andere
 Linie [...]
 Vor mir, gegen den ich focht: meinen Bruder
 Hinter mir aber und hinter ihm: unsern Feind.⁷

Diese Aufkündigung einer nationalen Grenze zugunsten einer neuen Feindbildkonturierung erfolgt im Gleichklang mit Karl Liebknechts Verdikt, das seinem legendären Flugblatt vom Mai 1915 seinen Titel gibt: »Der Hauptfeind steht im eigenen Land!«⁸ Die Neupositionierung der Figur FATZER – ein Emergenz sprung aus der Zeit: »drei Minuten lang« und ebenso heraus aus einem Stand-Ort (des Krieges) hinein in eine Heterotopie (der Desertion) als Fatzers »Stelle der Welt«: »Ich / Machen keinen Krieg mehr / Es ist gut, daß ich / Hier her gekommen bin zu einer / Stelle der Welt, wo ich / Nachdenken konnte drei Minuten lang« (W 6, 65) – ist der Ausgangs->Punkt für die »Fähigkeit [...], die das Ende der Politik und der Beginn einer Geschichte des Menschen sein kann.«⁹

Kurz vor Müllers Tod – nahezu zeitgleich zu seinen Gesprächen über die »Zeitmauer«,¹⁰ den »Versuch, die Bergpredigt Jesu zu verwirklichen«,¹¹ das »Prinzip Auschwitz«¹² und die »Traumzeit des Kommunismus« (W 11, 609) – geht die besagte erste Szene von *Germania 3* (1995) nun folgendermaßen weiter: Ein junger

7 Bertolt Brecht: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzner. In: Heiner Müller: W 6, S. 55-141, hier S. 64f.

8 Karl Liebkecht: Der Hauptfeind steht im eigenen Land. In: ders.: Ausgewählte Reden, Briefe und Aufsätze. Berlin: Dietz 1952, S. 296-301.

9 Heiner Müller: Fatzner ± Keuner. In: ders.: W 8, S. 223-231, hier S. 224.

10 Als ein Beispiel von vielen siehe: *Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist*, Heiner Müllers Kleist-Preis-Rede von 1990: »Eine Zeitmauer ist gefallen, [...]«. In: ders.: W 8, S. 382-387, hier S. 382. Vgl. auch (gleichsam das »Zeit-)Mauer-Interview mit Sylvère Lotringer) *Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts*. In: ders.: W 10, S. 175-223.

11 Z. B. Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 615 oder: »Zunächst mal ist das Programm von Marx nichts weiter als eine Säkularisierung der Bergpredigt«, Heiner Müller: Jetzt ist da eine Einheitssoße. In: ders.: W 11, S. 718-733, hier S. 732.

12 Siehe W 11, 610; Heiner Müller: Denken ist grundsätzlich schuldhaft. In: ders.: W 11, S. 666-689, hier S. 677; Heiner Müller: Was wird aus dem größeren Deutschland? In: ders.: W 12, S. 39-44, hier S. 41f. und Heiner Müller: Auschwitz kein Ende. In: ders.: W 12, S. 263-275, hier S. 271. Vgl. außerdem: Heiner Müller: Das Garather Gespräch. In: ders.: W 11, S. 624-644, hier S. 641. Das *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart/Weimar: Metzler 2003), widmet ein eigenes Kapitel dem Themenkomplex »Schreiben nach Auschwitz«. In der Monographie von Horst Domdey findet sich unter der Kapitelüberschrift »Feindbild: BRD« das Unterkapitel: »Auschwitz als Weltzustand«. Vgl. Horst Domdey: Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998, S. 166-169.

Flüchtling wird auf dem Todesstreifen der Staatsgrenze der DDR festgenommen (Regieanweisung: »Schüsse. Leuchtspur« (W 5, 255)); auf dem Grenzstreifen patrouillieren (in ihrer »NÄCHTLICHEN HEERSCHAU« (W 5, 255)¹³) der ehemalige Vorsitzende der Kommunistischen Partei Deutschlands und Wahlverlierer 1933 gegen Hitler, der vor seiner Ermordung über 11 Jahre in Einzelhaft im Gefängnis saß: THÄLMANN sowie ULBRICHT: der Staatsratsvorsitzende der DDR von 1960 bis 1973 und Erbauer jenes Todesstreifens; bevor nun die Mörder Rosa Luxemburgs mit *ihrem* Opfer auf diesem besonderen historischen Todesstreifen mit THÄLMANN und ULBRICHT zusammentreffen (»Leutnant Vogel und Feldjäger Runge mit Rosa Luxemburg vorbei«¹⁴), endet der Dialog mit einer Heiner-Müller'schen Syntax aus Fragemodus und Aussageinterpunktion.

ULBRICHT [auf den Republikflüchtling deutend] Er ist nicht tot. Er kanns noch lernen.

THÄLMANN Im Gefängnis. Was haben wir falsch gemacht. (W 5, 255)¹⁵

13 Vgl. Joseph Christian von Zedlitz' Gedicht *Die nächtliche Heerschau* (1828). In: ders.: *Gedichte*. Stuttgart: Cotta 1859, S. 21-23.

14 Für die Definition der Staatsgrenze der DDR als »Denkmal für Rosa Luxemburg« lassen sich in Müllers Werk eine Vielzahl von Nachweisen finden. Ein politisch sowie literaturgeschichtlich aufgeladenes Beispiel leitet seine Büchner-Preis-Rede von 1985, *Die Wunde Woyzeck*, ein: »Der Jäger Runge ist sein [Woyzecks, F. S.] blutiger Bruder, proletarisches Werkzeug der Mörder von Rosa Luxemburg; sein Gefängnis heißt Stalingrad, wo die Ermordete ihm in der Maske der Kriemhild entgegentritt; ihr Denkmal steht auf dem Mamaihügel, ihr deutsches Monument, die Mauer, in Berlin, der Panzerzug der Revolution, zu Politik geronnen.« (W 8, 281). In der Diskussion am Tag nach der Verleihung des Preises erläutert Müller diesen Passus folgendermaßen: »ich sehe die Mauer zum Beispiel wirklich als ein Denkmal für Rosa Luxemburg, positiv und negativ [...] daß die Mauer in Berlin mehr vom Westen her als vom Osten gebaut worden ist, ist auch klar.« Heiner Müller: »Ich bin ein Neger«. In: ders.: W 10, S. 386-439, hier S. 393. Am 14. Dezember 1989 – also unmittelbar nach dem Fall des »Denkmals für Rosa Luxemburg« – veröffentlicht das *Neue Deutschland* Heiner Müllers *Plädoyer für den Widerspruch*. Dort heißt es: »DAS KAPITAL IST SCHLAUER GELD IST DIE MAUER lese ich auf einem Westberliner linken Flugblatt.« In: ders.: W 8, S. 361-363, hier S. 363.

15 In Müllers Stück über den »Brückenbau«: die »Fähre zwischen Eiszeit und Kommune« (so in der dritten Fassung von *Der Bau*, in: *Sinn und Form* (1965) H. 1-2, S. 224) sagt der Brigadier der Baubrigade BARKA zum historischen Ereignis des Mauerbaus: »Gratulation zum Schutzwall. [...] Hätt ich gewußt, daß ich mein eignes Gefängnis bau hier, jede Wand hätt ich mit Dynamit geladen.« In: ders.: W 3, S. 329-396, hier S. 349.

II Traktor – VERMINTES LAND

Das – metaphorisch gesprochen – mit seinen Selbstschussanlagen ›vermintet‹ Land der Staatsgrenze der DDR aus *Germania 3* bezieht sich durch die Numerik im Titel auf Müllers 1993 am Berliner Ensemble inszeniertes *Germania 2*, dessen ursprünglicher Titel dann mit *Duell Traktor Fatzer* überschrieben wurde, und verweist somit auf ein weiteres vermintes Land. Das zentrale Sujet des Stückfragments *Traktor* (1955/61/74) ist das Minenfeld. In seiner polysemen Struktur bebildert dieses besondere ›Feld‹ anschaulich Verbindung *und* Abgrenzung von zwei Feldern – einem agrarischen Feld: dem Ackerland und einem militärischen Gelände: dem Schlachtfeld.

In der ersten Szene wird dieses Feld bestellt: Beim Rückzug der Wehrmacht bestücken die Soldaten den Kartoffelacker mit Minen. In den darauffolgenden Szenen wird auf dem Minen-Kartoffel-Feld geerntet: Der Ertrag der Ernte besteht in einer Dialektik aus Fruchtbarkeit und Vernichtung, aus Amputation und Wachstum, Aufbau und Regression. Die Unterscheidung zwischen ›Schlacht‹ und ›Kartoffelfeld‹ besteht jedoch nicht nur in der momentanen unterschiedlichen Nutzung des ›Feldes‹; ihr Unterschied ist als diachrone Grenzüberschreitung markiert. Was das Schlachtfeld zum Schlachtfeld und was das Kartoffelfeld zum Kartoffelfeld macht, ist das historische Gelände, in dem die jeweilige Saat aufgeht. Entscheidend sind die (widersprüchlichen) Vorgänge des Übergangs. Und so steht dieser Übergang als Allegorie (nicht als Metapher, hier ist Heiner Müller noch der Schlauere und nicht das Bild¹⁶) für die nach ihm benannte Gesellschaft: für die Übergangsgesellschaft.¹⁷

Eine Ambivalenz aus Minen und Hunger, Traktor und Panzer (oder martialischer ausgedrückt: Soldatenstiefeln) dramatisiert hier 1974 die Gegenwart des ›Ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden‹, wie es in der offiziellen Sprache dieses Staates heißt – einen Boden als explosives Gemisch.¹⁸

16 Müller schreibt in *Fatzer ± Keuner*: »Der Autor ist klüger als die Allegorie, die Metapher klüger als der Autor.« (W 8, 224).

17 Der Übergang von der ersten in die zweite Szene – ein mit Minen angereichertes Feld wird zu einem Feld arm an Kartoffeln – lautet: »Das war der Krieg. Heut ist ein Jahr danach. / Die Leute hungern und das Feld liegt brach.« Heiner Müller: *Traktor*. In: ders.: W 4, S. 483-505, hier S. 486.

18 Eine weitere Grenze zwischen zwei unterschiedlichen Qualitäten eines durch die Wehrmacht verminten Feldes zieht sich diachron zwischen Krieg und Frieden: Die gefährliche Feldarbeit, die auf Einsicht von Argumenten beruht, ist die eine Sache, eine andere war das Räumen dieses Feldes auf der Grundlage militärischer Befehlsgewalten. »Wie räumt man ein Minenfeld fragte Eisenhower / Sieger des Zweiten Weltkriegs einen andern / Sieger Mit den Stiefeln / Eines marschierenden Bataillons antwortete Shukow«. Heiner Müller: *Mommsens Block*. In: ders.: W 1, S. 257-263, hier S. 261f.

Der Übergang von der ersten zur zweiten Szene bildet als historische Schwel-
lenerfahrung die eine Peripetie des Stückes (eine Grenze zwischen Quasi-Pro-
log und Stückverlauf); die zweite Peripetie wird von einer weiteren historischen
Schwellerfahrung (in umgekehrter Richtung: als Erinnerung an Vergangenes)
gebildet (so wird der Quasi-Epilog oder Schluss vom gegenwärtigen Geschehen
abgegrenzt). Dieses Rhema des Verlaufsgeschehens des Stückes ist Heiner Müller
besonders wichtig; er verwendet den Passus gleich zweimal in seinem Werk (die
letzte Szene in *Traktor* ist auch ein konstitutiver Bestandteil seiner komödianti-
schen Aufarbeitung eines ›Lebens auf dem Lande‹, eines ›Umsiedelns‹ von Land
zu Land¹⁹).

In der letzten Szene von *Traktor* stellt Heiner Müller erneut ein ›Feld‹ ins Zen-
trum des Geschehens. Dieses Feld hat nun ganz besondere Eigenschaften; es ist –
und dies gilt in mannigfacher Hinsicht – ein Feld neuer Qualität.

Die bisherigen Voraussetzungen für ein Feld waren seine Begrenzungen:
Grenzsteine, -pfähle, -zäune machen ein Feld. Das Feld am Schluss von Müllers
Traktor indes zeigt sich in seiner Grenzenlosigkeit. Auch die Besitzverhältnisse,
jenes Feld betreffend, scheinen hier bezüglich gängiger Spielregeln in Müllers
Schau-Spiel über kriegerische Landnahme und friedliche Aneignung mittels Min-
nen und Traktoren außer Rand und Band geraten zu sein.²⁰ Während in besagter
zweiter Szene die Figur TRAKTORIST noch sagt: »Jetzt ist Frieden und ich frag:
Gehört es mir, das Feld?« (W 4, 486), zeichnet sich der am Schluss des Textes in sei-
ner Kriegererinnerung vom TRAKTORISTEN als »Großgrundbesitzer« besonderer
Art wahrgenommene alte russische Bauer gerade dadurch aus, dass er mit der
Formulierung ›mein Feld‹ nichts anzufangen weiß; sowohl die Bedeutung dieser
Phrase als auch eine außersprachliche Zuordnung in der Geographie eines »Mais-
feld[s] groß wie Sachsen« greift hier nicht mehr.

Müllers Darstellung eines grenzenlosen »Großgrundbesitzer[s]« abwegiger/
ferner Besitzverhältnisse ist zudem vor allem bezüglich ihres historischen Ver-
laufsgeschehens fragwürdig. Der Schluss des Stückes – der in den Argumenten
der vorangehenden Szenen eine Zukunft in Aussicht stellt – ist eine historische
Rückblende, aus der Erinnerung erzählt, vergangen; ihr Protagonist wurde über-
wunden und liegt unter der Erde des besagten Feldes, begraben in seinem neu-
en ›Großgrundbesitz‹. Während der TRAKTORIST auf dem Weg in die Zukunft
ein Bein verliert, verliert sein (vermeintliches?) Vorbild das Leben – und durch

19 Siehe die gleichlautende Textstelle der Figur TRAKTORIST in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961). In: Heiner Müller: W 3, S. 181-287, hier S. 257.

20 Wir alle wissen, wie wichtig es ist, beim Mensch-ärgere-dich-nicht-Spielen genau zu wissen, wer ein Feld räumen muss, wer ein Feld besetzt. Heiner Müller bzw. die von ihm geschaffene Figurenallianz aus TRAKTORIST und ›Bolschewiken‹ führt neue Spielregeln ein.

niemanden sonst als durch den TRAKTORISTEN selbst: »In einer Nacht wie heute [...] / Haben wir einen umgelegt [...].«

Sieg und Niederlage, Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart, Utopie und die konkrete körperliche Wahrheit eines verlorenen Beins oder Lebens zeigen sich am Ende von Müllers *Traktor* im Modus ihrer notwendigen Ambiguität:

In einer Nacht wie heute, Vollmond auch
 Haben wir einen umgelegt in Rußland
 Zu dritt auf einem Maisfeld groß wie Sachsen
 [...]
 Wir hatten Schnaps, der Leutnant war bei Laune
 Er sagte: Sagt dem Bolschewiken, weil mir
 Sein Bart gefällt, erlaub ich ihm, daß er
 Sein letztes Loch auf seinem eignen Feld schippt.
 Wir fragen, wo sein Feld ist. Sagt der Alte:
 HierallesmeinFeld. Wir: wo sein Feld war
 Eh alles kollektiv war. Der zeigt bloß
 Wie ein Großgrundbesitzer ins Gelände
 Wo kilometerbreit brusthoch der Mais stand.
 Der hatte wo sein Feld war glatt vergessen. (W 4, 503f.)

III Exklusion ÷ Inklusion – AUSLAND

Wenn es in der hier vorliegenden Untersuchung von Müllers Küstenlandschaften um Grenzziehung, Be- und Ausgrenzung geht, so darf ein Feld – ein semantisches Feld – nicht fehlen: Der Topos des ›Aus-Länders‹ ist eine zentrale Figur in Müllers Werk, die er in vielfältigen Referenzfeldern seiner Wirklichkeits-Bewältigung verortet. Fiktionaler Text, autobiographischer Bericht, lyrisches Ich, die Person Heiner Müller, nebulöse Kindheitserinnerung und grimmiges Parieren journalistischer Angriffe (bspw. nach der Büchner-Preis-Verleihung in seinem Feindesland der Preisverleiher) sind dabei einerseits weit voneinander entfernt und gehen andererseits dennoch – konstitutiv miteinander verschränkt – ineinander über.²¹

Der Nachweis einer längeren Passage des Prosa-Vater-Textes aus den 1990er Jahren soll nun eine erste Annäherung an einige Bildfelder des Aus- und Eingrenzens herstellen. Familie Müller wurde innerhalb des Deutschen Reiches wegen

21 Heiner Müller in seiner gesprochenen Autobiographie *Krieg ohne Schlacht – Leben in zwei Diktaturen*: »Die Geschichte meines Großvaters, des Vaters meiner Mutter, habe ich aufgeschrieben, später erst die meines Vaters.«/»Wie verhalten sich diese Texte zur Wirklichkeit?«/»Wie Literatur.« (W 9, 10f). Hervorhebung im Original.

der »Staatsfeindschaft«²² ihres Familienoberhauptes gleichsam übergesiedelt – aus dem Land Sachsen in das Land Mecklenburg verbannt:

Ich war Ausländer [...] Der Ausländer steht auf dem Schulhof allein, von allen beäugt und gemieden, angerempelt und geschlagen, wenn die Lehrer wegsehen. Der Ausländer geht seinen Schulweg allein; er hat keine Freunde. Er muß schneller sein als die Verfolger. [...] Beim Indianerspiel wird dem Ausländer die Rolle zugewiesen, die keiner spielen will, er gehört zum verachteten weil unkriegerischen Stamm der Schwarzfußindianer und steht nach dem Sieg der Apachen am Marterpfahl. [...] Im Winter, wenn die Seen zufrieren, schlägt die Stunde des Ausländers. Sein Platz, wenn das Eis zum erstenmal begangen wird, ist an der Spitze der Expedition; [...]. Der Ausländer [...] spielt die Rolle des Sklaven, [...]. Der Haß des Ausländers auf die Gemeinschaft, die ihn ausschließt, ist grenzenlos: er mündet in den Wunsch, aufgenommen zu werden in die gehaßte Gemeinschaft. [...] [A]ber ich dachte, im Kopf die Erzählungen meines Vaters [...] das wenige, das er von seiner Erfahrung des Konzentrationslagers preisgab [...] an [...] ein andres Deutschland, eine andre Welt. [...] Wenn der Ausländer beim Eisgang einbricht, tritt die Expedition den Rückzug auf das Festland an. [...] Unheimlich der Blick durch das Eis und zehn manchmal dreißig Meter glasklares Wasser auf den undeutlichen Grund mit den Schatten der Fische.²³

22 »Der Klassenlehrer war gleichzeitig HJ-Führer. [...] Für den war ich natürlich der Sohn eines Staatsfeindes« (W 9, 20).

23 Heiner Müller: [Im Herbst 197.. starb ...]. In: ders.: W 2, S. 177-188, hier S. 181-184. Vgl. den folgenden Passus aus dem 1958 geschriebenen Vater-Text: »Meine Freunde, Söhne eines kleinen Beamten, erklärten mir nach der Verhaftung meines Vaters, daß sie nicht mehr mit mir spielen dürften. Es war an einem Vormittag, Schnee lag in den Straßengraben, es ging ein kalter Wind. Ich fand meine Freunde auf dem Hof im Geräteschuppen, auf Holzklötzen sitzend. Sie spielten mit Bleisoldaten. Vor der Tür hatte ich gehört, wie sie Kanonendonner machten. Als ich eintrat, verstummten sie und sahen einander an. Dann spielten sie weiter. Sie hatten die Bleisoldaten in Schlachtreihen gegeneinander aufgestellt und rollten abwechselnd Murmeln in die gegnerische Front. Dabei machten sie den Kanonendonner. Sie redeten sich mit Herr General an und schrien einander triumphierend nach jedem Schuß die Verlustziffern zu. Die Soldaten starben wie die Fliegen. Es ging um einen Pudding. Der eine General hatte schließlich keine Soldaten mehr, seine Armee lag vollzählig am Boden. Damit war der Sieger ermittelt. Die Gefallenen flogen, Freund und Feind durcheinander, zusammen mit dem einen Überlebenden, in die Pappschachtel. Die Generäle standen auf. Sie gingen jetzt frühstücken, sagte der Sieger, und, im Vorbeigehn, ich könnte nicht mitkommen, sie dürften mit mir nicht mehr spielen, weil mein Vater ein Verbrecher sei.« Heiner Müller: Der Vater. In: W 2, S. 79-86, hier S. 79f. In der bereits zitierten Vater-Prosa aus dem Nachlass heißt es dann später: »Den Untergang des Dritten Reiches erlebte ich mit dem Triumphgefühl des feindlichen Ausländers.« (W 2, 184).

Der zitierte Passus entstand in Müllers letzten Lebensjahren und stammt aus seinem Nachlass. Für die gebetsmühlenartige Selbstvergewisserung: ›Ich bin ein Ausländer...‹ findet sich eine Fülle weiterer Textnachweise, die allesamt das ›Wir‹ der Inländer gegen das ›Ich‹ des Ausländers stellen. Die thematischen Anschlüsse der Figur Inklusion÷Exklusion sind vielfältig. Ob es da um die »vierte Mahlzeit, [mit] Kaffee und Kuchen am Nachmittag«²⁴ oder um die Verwendung sogenannter mecklenburgischer »Fremdwörter« (W 2, 182) geht, ihre Funktion besteht darin, zwei Welten säuberlich voneinander zu scheiden, eine Demarkationslinie in der Kippfigur von außen und innen zu installieren – eine ›Küstenlandschaft‹ herzustellen, deren kardinales Charakteristikum die Unerreichbarkeit der Küste ist.²⁵

Besonders aufschlussreich an der Denkfigur ›Ich bin ein Ausländer‹ ist nun nicht Müllers (Schlüssel?-)Erlebnis einer Mobbingssituation im Setting einer kindlichen Erfahrungswelt; bemerkenswert sind ihre Erweiterungen, Anschlussfähigkeiten, Überblendungen bezüglich anderer literarischer Felder und Erlebnisräume. Eine markierte Auffälligkeit ist hier Müllers synonyme Verwendung der Chiffren ›Ausländer‹ und ›Neger‹. Sowohl der beinahe schmerzhaft dukus einer penetranten Wiederholung der Formel ›Ich bin ein Neger‹ als auch die Rahmenbedingungen einer Gesprächssituation, in der er sich unwohl und von seiner Außenwelt angegriffen fühlt – in der es ihm ostentativ um Ab-Grenzung geht – gehören zu dieser Auffälligkeit.

Einen Tag nach der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an Müller²⁶ kommt es in Darmstadt zu einer Diskussion:

MÜLLER Ich bin ein Neger. [...] Ich bin nach wie vor ein Neger. Ich war gestern abend ein Neger. Es klingt sehr kokett, aber ich meine es ganz ernst. Ich bin wirklich ein Neger. Ich bin aufgewachsen als Neger.

[...]

Neger lassen sich viel gefallen; ich nehme mir das auch übel, daß ich mir das gefallen lasse, aber ich bin ein Neger. (W 10, 415)

24 »Ausländer war ich auch, weil ich das Ritual der vierten Mahlzeit, Kaffee und Kuchen am Nachmittag, nicht kannte, für die jedes Spiel mit dem Satz: wir gehen Kaffee trinken, der Akzent lag auf dem Wir, pünktlich abgebrochen wurde.« (W 2, 182).

25 »Ich war so erzogen, daß ich wußte, draußen ist der Feind, die Nazis sind der Feind, die ganze äußere Welt ist feindlich.« (W 9, 17); »Immer war ich isoliert, von der Außenwelt getrennt, durch mindestens eine Sichtblende.« (W 9, 28).

26 Am Tag der Verleihung des Preises wird Heiner Müller sich selbst zur »fremden Person«: Die dissoziativen Anteile, bspw. die Tatsache, dass er ein »Hemd anziehen« muss, sind für ihn ein »existentielles Problem«; er charakterisiert die bisherigen Büchner-Preis-Reden seit Gottfried Benn als »Jahrmarkt der Eitelkeiten«; und die öffentliche Sitzung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist für Müller »reine Masturbation«. (W 10, 388, 419, 417f.).

Wäre diese Formel lediglich eine individual-psychologische Selbstbeschreibung, würde sie hier nicht so viel Raum einnehmen. Die ritualisierte Verwendung der Formel ›Ich bin ein Neger/Ausländer‹ verweist vielmehr auf ein kategoriales Format. Es geht Müller um das Aufzeigen struktureller Gegebenheiten, um eine Darstellung von ›Verhältnissen‹ (wie Brecht sagen würde).²⁷ Die Attribuierungen dieser Verhältnisse erfolgen oftmals im Bedeutungsfeld der Geographie. Einer der hermeneutischen Schlüssel ist dabei die ›Heimat‹. Müller verortet ›Heimat‹ jedoch nicht nur im Referenzfeld ihrer Lokalität; in einer von Heiner Müller gebauten Topologie interferieren Deixis und Verlaufsgeschehen, überlagern sich Geographie und Geschichte.

Die Figur SASPORTAS aus Müllers Theaterstück *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1979) (und so auch aus Anna Seghers' Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* (1961)²⁸) ›erinnert‹ in ihren letzten Worten an eine ›Revolution‹ im Modus eines Ernst-Bloch'schen ›Heimat‹-Begriffes; sie erinnert am Schluss des Stückes in der Form der Ankündigung von Heimat:

Ich habe gesagt, daß die Sklaven keine Heimat haben. Das ist nicht wahr. Die Heimat der Sklaven ist der Aufstand. Ich gehe in den Kampf, bewaffnet mit den Demütigungen meines Lebens. [...] [A]m Galgen werde ich wissen, daß meine Komplizen die Neger aller Rassen sind [...].²⁹

Die Grundierung für die hier in Anschlag gebrachte »Komplicen«-Schaft – oder Solidarität – der »Neger aller Rassen« in den letzten Worten der unterdrückten Klasse aus Heiner Müllers *Der Auftrag* liefern freilich die letzten Worte aus Karl Marx' und Friedrich Engels' *Manifest der Kommunistischen Partei*: »PROLETARIER

27 Zur Beschreibung dieser Verhältnisse verwendet Müller an anderer Stelle den gesellschaftsbezogenen Begriff: »Zivilisation der Ausgrenzung« und meint damit die Wirkweise des Kapitalismus allgemein: die real existierenden Kapitalbewegungen in unserer globalisierten Welt und ihre Folgen. In seinem Interview *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft* (1990) gibt er einen Eindruck davon, welche thematischen Felder der Grenzziehungen hier mit angesprochen sind. Mit seinem Begriff der »Mobilisierung der Ränder« richtet Müller den Blick auf einen möglichen Angriff auf diese »Zivilisation« des In-Lands: »Unsere Zivilisation ist eine Zivilisation der Ausgrenzung. [...] Alle Energie der kapitalistischen Staaten zielt auf die Ausgrenzung und das Vergessen der Ausgegrenzten. [...] Zu den Ausgegrenzten gehören alle, die sich nicht mit der hier als Realität gehandelten Wirklichkeit zufriedengeben oder identifizieren. [...] [D]ie Grundfrage [eine Frage nach dem ›Argument gegen Auschwitz‹] kann nur beantwortet werden durch die Mobilisierung der Ränder – nicht nur der sozialen, geographischen, sondern auch der intellektuellen Ränder.« Heiner Müller: *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft* In: ders.: *W 11*, S. 592-615, hier S. 610f.

28 Anna Seghers: *Karibische Geschichten*. Berlin/Weimar: Aufbau 1977, S. 113-220.

29 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: *W 5*, S. 11-42, hier S. 40. Der ›Heimat‹-Begriff des Heimatlosen wird im kommenden Kapitel ausführlicher behandelt.

ALLER LÄNDER, VEREINIGT EUCH!³⁰ Und so ist das Verdikt: ›Neger aller Rassen...‹ eine für Müller typische Aufladung, Kontamination oder Schichtung von Bedeutungsebenen, welche Frauen, Prekariere, die ›Dritte Welt‹, Stigmatisierte, Behinderte, die ›Woyzecks‹ aller Länder gleichermaßen meint; es ist eine Kampf-ansage gegen Klassismus jeglicher Art, die zur »Komplicen«-Schafft aufruft: zwischen Kindern, Arbeits- und Wohnungsmarktopfern, Menschen mit Zweite-Welt-Hintergrund, Kriegs-, Wirtschafts- und Klimaflüchtlingen, Neuköllnern u. v. a. m.³¹

IV Befreiung der Toten – DAS MEER HAT RAUM GENUG

Bereits 1972 schreibt Heiner Müller auf der Stoffgrundlage von Fjodor Gladkows gleichlautendem Roman das Theaterstück *Zement*. Die letzte Szene des Dramas könnte geradezu den Grund für die Überschrift: ›KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung‹ abgeben. Die Metaphoriken von ›Meer‹ und ›Land‹ indizieren die Grenze zwischen ›Fremde‹ und ›Heimat‹, ›Bruder‹ und ›Feind‹, ›Vernichtung‹ und ›Aufbau‹; die Antwort auf die Frage: Selektion oder Inklusion ist hier eine antagonistische – zwischen Leben und Tod vermittelt keine Dialektik –; und die Störung und Unterbrechung sind diesmal: die ›Kosaken‹, die Offiziere der Konterrevolution, der reaktionäre Mensch. Eine Figur wie der ALTE OFFIZIER befindet sich in besagter Szene gleichsam auf der ›Küsten‹-Linie zwischen Exekution und ›andrem Menschen‹. Diese Figur bittet die Bolschewiki um ›Heimat‹: ›Heimat‹ in ›Sowjetrußland‹; sie will in dieses neue Land aufgenommen werden, an ›Land‹ gehen – trotz (ehemaliger?) ›Feindschaft‹.

Das Textgeschehen von Müllers Szene *Befreiung der Toten* ereignet sich in einer markierten Ortlosigkeit zwischen rettender Küste und Untergang. Müller gestaltet hier eine Metaphernwelt von vor einer Küste hilflos schwimmenden ›Fremdlingen‹ – Opfern des Geschichtsverlaufs – (auf der einen Seite) und (auf der an-

30 Karl Marx/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, Beilage zum Pioniermagazin FRÖSI, Heft 1/83, Berlin: Verlag Junge Welt 1983, S. 55.

31 Niklas Luhmann: »Es gibt das Phänomen, das er [der Klassenbegriff, F. S.] bezeichnet: die gebündelte Ungleichverteilung.« Niklas Luhmann: Zum Begriff der sozialen Klasse. In: ders. (Hg.): Soziale Differenzierung – Zur Geschichte einer Idee. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985, S. 119-162, hier S. 149f. Auch die klassistische Grenzlinie einer »Trennung der Künstler von der Bevölkerung durch Privilegien« aus Müllers Rede am 4. November 1989 vor beinahe 1 Million Demonstrierenden aus einem vermeintlichen »Einklassenstaat« gehört in diesen Zusammenhang. Heiner Müller: 4. November 1989 Alexanderplatz Berlin/DDR. In: ders.: W 8, S. 359f., hier S. 359. Vgl. auch Müller: Krieg ohne Schlacht (W 9, 279).

deren Seite) dem Festland als Hoheitsgebiet einer paternalistischen Position der Zukunft, des Sieges, der Lebenden.³²

- IWAGIN Sie kommen aus Gallipoli, Kosaken.
[...]
Sie sagten: Wir gehen nicht zurück. Erschießt uns.
Wir können nicht mehr atmen in der Fremde.
Wenigstens wolln wir hier begraben sein.
- TSCHUMALOW *finster*:
So, wolln sie das. Das Meer hat Raum genug, wie.
[...]
- IWAGIN [D]en Menschen kann man ändern.
Sind wir nicht selber andre Menschen jetzt
In Qual und Tod zum zweitenmal geboren.
[...]
- TSCHIBIS Was wollt ihr
In Sowjetrußland.
- ALTER OFFIZIER Eine Heimat, Bruder
Und wenn es eine Sowjetheimat ist.
[...] Auch der Tod
Ist eine Heimat, Bruder Bolschewik
Ihr könnt sie geben, aber nehmen nicht mehr.
[...]
- TSCHIBIS Gehn Sie
An Ihren Platz. Sie werden nicht an Land gehen.
[...]
- IWAGIN Genosse Tschibis, haben Sie den Mut
[...]
- TSCHIBIS Reden Sie mit den Feinden wie mit Menschen
Ich lasse Sie an Land bringen³³

Auch wenn uns das heute peinlich berühren und an Poetologien des Sozialistischen Realismus erinnern mag, so ist es umso wichtiger, hier nicht einer inneren Zensur anheimzufallen und darüber hinwegzusehen, dass diese Landnahme von

32 In *Fatzer ± Keuner* sagt Heiner Müller: »Hier, aus der revolutionären Ungeduld gegen unreife Verhältnisse, kommt der Trend zur Substitution des Proletariats auf, die in den Paternalismus mündet, die Krankheit der kommunistischen Parteien.« (W 8, 230).

33 Müller: Zement. In: ders.: W 4, S. 379-467, hier S. 463-465.

Müller als Mensch-Werdung ins Bild gesetzt ist.³⁴ Bei der Da-Seins-Bestimmung dieses ›andren Menschen‹ – schon der Begriff des ›Daseins‹ in seinem Verweischarakter auf ein Woanders deutet auf Entfernung/Bewegung hin – gilt es jedoch genau hinzuschauen. Nicht etwa die Figuren auf dem (Metaphern-)›Festland‹ vertreten hier den Menschen; vielmehr zeigt sich der ›andre Mensch‹ als die Brücke zwischen dem ›Meer‹/dem Untergang/der Exkludierung und dem ›Festland‹/der Rettung der Flüchtlinge/der ›Heimat‹. Kein anderer als TSCHUMALOW, also gerade (emblematisch gesprochen) der ›Held der siegreichen Revolution‹, meint noch in seinen letzten Worten, in der vorletzten Replik des gesamten Stückes, dass hier kein Platz ist für Fremde, für die Feinde der »Heimat«: »Ich hab' es nicht vergessen [...] / Wie sie die Heimat zugerichtet haben / Nach der sie heulen jetzt hier, deine Menschen.« (W 4, 465)

Das Denotat der Szene *Befreiung der Toten* ist der Übergang zwischen dem ›Totenreich‹ und dem ›Land der Lebenden‹; nicht die Denkfigur des Entweder-Oder, sondern das Sowohl-als-Auch, das Verbindende/Überwindende zwischen dem Untergang im ›Meer‹ (»Das Meer hat Raum genug«, wie TSCHUMALOW bei Müller sagt) und dem ›Aufbau‹ (bei Gladkow lauten Tschumalows letzte Worte: »Unser Hirn, unsere Hände zittern ... nicht vor Anstrengung, nein, sie verlangen nach neuer Arbeit ...«³⁵), ein genuines Dazwischen verkündet das neue ›Land‹. In diesem Interims-Gebiet – in einem ›Niemandsland‹, das geleistet/angeeignet sein will –, in der Heterotopie der Küstenlandschaft werden in besagter letzter Szene in Müllers *Zement* die geradezu übercodierten Bedeutungsfelder der ›Heimat‹ zum Begriff.³⁶

Da der Untertitel des vorliegenden Aufsatzes: ›Landnahmen und Grenzziehungen in Heiner Müllers *Deutschländern*‹ lautet, stellt sich hier nun die Frage, ob sich mein Gedankengang in dem Exkurs zur letzten Szene von *Zement* nicht the-

34 In einer Anmerkung zu *Zement* aus Müllers Nachlass heißt es: »Der Schlosser Tschumalow, heimkehrend aus drei Jahren Bürgerkrieg, findet seine Stadt in ein Dorf verwandelt, die Zementfabrik in einen Ziegenstall, seine Frau in einen Menschen.« »Bibliographische Notizen« zu *Zement* (W 4, 581).

35 Fjodor Gladkow: *Zement*. In: ders./Heiner Müller: *Zement*. Leipzig: Reclam 1975, S. 403-497, hier S. 402.

36 Diese ›Heimat‹ in Müllers *Zement*, die Heimat als Grenzgebiet des Widerspruchs und der Emergenz, orientiert sich in den Mustern ihres Gebrauchs mit markiertem Verweischarakter an der Verwendung von Ernst Blochs letztem Wort in seinem philosophischen/kulturrevolutionären/geschichtlichen Hauptwerk: »Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.« Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. In: ders.: *Gesamtausgabe*. Bd. 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 1628.

matisch vergaloppiert hat. Die Antwort kann niemandem abgenommen werden, doch begründen möchte ich den geographischen Ausflug heraus aus Deutschland hin zum historischen Übergang von Russland in die Sowjetunion folgendermaßen: Die These, die DDR (im Zusammenhang der hier erfolgten Ausführungen) als eine und zwar eine ganz besondere Sowjetrepublik zu behaupten, ist streitbar, aber – wie ich meine – sowohl im Sinne Heiner Müllers (im Allgemeinen) als auch im Sinne der produktionsästhetischen Perspektive während seines (konkreten) Schreibens an *Zement*. Die Oktoberrevolution betrifft spätestens seit dem 8. Mai 1945 konstitutiv einen Teil Deutschlands. Und möglicherweise verweist gerade diese Interferenz unterschiedlicher örtlicher Bestimmungen auf erweiternde Grenzziehungen einer Heiner-Müller'schen Geographie in den Feldern von Dys-, A- und Utopie.³⁷

V Das Gras muss ausgerissen werden – STAATSGRENZE

Unter der Überschrift *Grenzgebiet, Minenfeld, Niemandland* bewegte sich meine bisherige Lektüre durch vier Heiner-Müller'sche Gegenden: I Das ›Denkmal für Rosa Luxemburg‹ – der Todesstreifen in *Germania 3* – schuf eine Umgebung, in der der ›Jahrhundert‹-Fatzter neue Grenzziehungen vornahm; zuungunsten nationaler Staatsgrenzen und zugunsten internationalistischer Klassengrenzen wurde mit Karl Liebknechts Hilfe der ›Hauptfeind‹ neu bestimmt. II Auf einem ›Feld‹ kam ein Traktor in Bewegung; die Saat des ›Feldes‹ waren Tod und Zukunft, das ›Feld‹: ein verminter kollektiver ›Großgrundbesitz‹. III ›Heimat‹ wurde ›Ausland‹, ›Ausland‹ wurde ›Heimat‹. IV Der Weg der ›Toten‹ ging über eine Brücke; die Brücke verlief zwischen dem Reich des Untergangs der (vermeintlichen) Feinde der Revolution und einem (vermeintlich) revolutionären Land; die ›Toten‹ wurden ›befreit.

Am Schluss meiner Ausführungen mag nun ein weiteres Theorem – eine für Müller und sein Denken entscheidende Grenzziehung – zum Zuge kommen. Diese geradezu als ein Heiner-Müller'sches Gebot anmutende Selbstbeschwörun-

37 Müller sagt 1994 (1995 wird er sterben) über ein Deutschland, das sich vom Verbund der jeweiligen identifikationsstiftenden Blöcke gelöst hat und dessen beide Teile nun versucht sind, dem Postulat einer Vereinigung zu entsprechen, Folgendes: »Das Problem ist doch, daß sich jetzt herausstellt, daß auch hinter Deutschland nichts steckt bzw. das Nichts, daß das metaphysische Äquivalent nicht mehr existiert. Deutschland gibt es nicht. [...] Jetzt findet die Vereinigung als das Verschwinden beider Teile statt. [...] [E]s entsteht ein unbenennbares Vakuum, das von der D-Mark zusammengehalten wird.« Heiner Müller: Für immer in Hollywood. In: ders.: W 12, S. 459-475, hier S. 461. Vgl. auch Müllers Rede zur Entgegennahme des Kleist-Preises mit dem sprechenden Titel: *Deutschland ortlos* (1990). In: ders.: W 8, S. 382-387.

formel taucht bei ihm immer wieder auf. In der Gedichtform der 1950er Jahre hört sie sich so an:

Ein toter Vater wäre vielleicht
 Ein besserer Vater gewesen. Am besten
 Ist ein totgeborener Vater.
 Immer neu wächst Gras über die Grenze.
 Das Gras muß ausgerissen werden
 Wieder und wieder das über die Grenze wächst.³⁸

In dem ebenfalls mit *Der Vater* übertitelten Prosatext von 1958 stellt Müller diese Strophe seinem Erzähltext voran; gleichsam als Prolog leitet sie vor den nummerierten Kapiteln die literarische Auseinandersetzung mit der Verhaftung des Vaters und dem daraus folgenden ›Ausländer‹-Status Heiner Müllers ein.

Im dritten Kapitel wird dann Müller seinen Vater im KZ besuchen. Heiner Müller ist bei jener einprägsamen Begegnung etwas älter als vier Jahre. Das Wiedersehen erfolgt durch eine Trennwand hindurch. Die beiden sehr unterschiedlich organisierten Lebensräume trennt eine streng bewachte Grenze.

Durch das Drahtgitter blickend sah ich ihn kommen, [...]. Die Sträflingskleider waren ihm zu weit, so daß er sehr klein aussah. Das Tor wurde nicht geöffnet. Er konnte uns durch den engmaschigen Draht nicht die Hand geben. Ich mußte dicht an das Tor herantreten, um sein mageres Gesicht ganz zu sehen. [...] Hinter meinem Vater stand mit rundem rosigem Gesicht der bewaffnete Posten.³⁹

Das Kind Heiner Müller wird von dieser Grenzsituation – Konzentrationslager versus Umgebung – träumen; im Traum versteht es nicht, dass sein Vater nicht

38 Heiner Müller: *Der Vater*. In: ders.: W 1, S. 41. Im Rückblick seiner gesprochenen Autobiographie von 1992 antwortet Müller auf die Frage: »Warum ist Dein Vater nach relativ kurzer Zeit 1951 in den Westen gegangen?« folgendermaßen: »Das ist bei mir ein blinder Fleck. [...], Das war ein Problem, daß ich viel mehr als mein Vater mit dem, was da [in der DDR der 40er und 50er Jahre] passierte, zum Beispiel Enteignungen, konform war. Ich fand das in Ordnung.« (W 9, 51f.).

39 Müller: *Der Vater*. (W 2, 81). Die in Fußnote 25 zitierte »isolierende Sichtblende« bzw. Trennwand zwischen Müller und seiner Außenwelt ist auch eine kardinale Denkfigur bei der Literarisierung seines Umgangs mit seinem Vater: »Mauern«, »das Drahtgittertor«, »die Glastür der Isolierstation« sind Paradigmen von Trennung zwischen ihnen, sie bestimmen ihr Verhältnis zueinander: »Im Gefängnis hinter der Mauer saß ein paar Wochen lang mein Vater in Untersuchungshaft, [...]« (W 2, 182). »Wir mußten durch das Drahtgittertor [...] reden« (W 9, 14f.) »Ich sah ihn zuletzt auf der Isolierstation eines Krankenhauses in Charlottenburg. Ich [...] wurde [...] durch einen langen hellen Gang geführt, an die Glastür der Isolierstation. [...] Wir standen, zwischen uns das Glas, und sahen uns an.« (W 2, 85).

über den Lagerzaun springt. »Spring doch über den Zaun!« (W 9, 15), ruft es im Schlaf.⁴⁰

Die erste, bereits zitierte Strophe des Vater-Gedichts ist in der Vater-Erzählung dem Kapitel seiner Verhaftung vorangestellt; die Folgestrophe schließt nun (gleichsam als ihr Epilog) jene KZ-Begegnung (mit dem ihr eingeschriebenen Narrativ von Einzäunung und Zaun-Überwindung) ab:

Ich wünschte mein Vater wäre ein Hai gewesen
 Der vierzig Walfänger zerrissen hätte
 (Und ich hätte schwimmen gelernt in ihrem Blut)
 Meine Mutter ein Blauwal mein Name Lautréamont (W 1, 41)

Wie wir wissen, entwirft Heiner Müller diesen Wunschtraum von der Gewaltbereitschaft seines Vaters sowie seines eigenen Sich-Fortbewegens im Aggregat dieser Gewalt auf der Folie des Zweiten Gesangs der *Gesänge des Maldoror* (1874). Welche Bilder aus der von Lautréamont in den 1860er Jahren geschriebenen 13. Strophe des Zweiten Gesangs werden hier durch Müllers Anspielung vor unserem inneren Auge aufgerufen? Die Bilder einer Küstenlandschaft: In Lautréamonts Schilderung setzt sich der Ich-Erzähler auf eine Klippe und genießt mit betontem Lustgewinn den Rausch der tödlichen Naturgewalten, denen ein sinkendes Schiff zum Opfer fällt. Nachdem er mit seiner menschlichen Gewalt etwas nachgeholfen hat, so dass auch wirklich keiner der Schiffbrüchigen die Küste erreicht, offenbart sich ein weiteres Schauspiel: Am Horizont erscheint ein »Heer von Seeungeheuern«;⁴¹ Haie kämpfen nun gegeneinander um das im Wasser schwimmende Menschenfleisch. Doch auch diese Gewaltorgie der »wildem Lust«⁴² wird ein weiteres Mal überboten: Eine riesige Haiin greift die noch verbliebenen Haie an. Nun kann der auf dem Festland der Klippe Sesshafte nicht mehr an sich halten; bewaffnet mit einem Messer wirft er sich von der Höhe der Klippe in die fluide Welt – wo es nun zu schwimmen und zu kämpfen gilt – und eilt der Haiin zu Hilfe. Im Menschen- und Haiblut schwimmend/siegend/»lernend« vermählen sie sich in langer, keuscher und grauenhaft hässlicher Paarung! [...] Ich war meiner ersten Liebe begegnet!«⁴³

40 Neben dieser Beschreibung in Müllers Autobiographie thematisiert er den geträumten Lagerzaunsprung ebenfalls in der in den 1990er Jahren geschriebenen und im Nachlass erschienenen Prosaarbeit [*Im Herbst 197.. starb ...*]. (W 2, 177f.)

41 Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror. Übers. v. Ré Soupault. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 99.

42 Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror, S. 99.

43 Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror, S. 101.

Soweit zu Heiner Müllers Lautréamont-Bezug, der gleichsam bereits vor seiner Lautréamont-Lektüre in der Traumwelt eines Vierjährigen seinen Anfang nimmt, und dann in einer Textur aus frühkindlichen Erinnerungen und deren Anschlüssen hinein in die Intertextualität eines Vater-Sohn-Scharmützels – mit all seinen Gefechtslinien und Kampfzonen – immer wieder durch sein Werk geistert.

Anfang der 1960er Jahre nimmt sich Heiner Müller wieder einmal vor, seinem Vater einen Brief zu schreiben. Auch dieser Brief soll seinen Adressaten nicht erreichen.⁴⁴ Der folgende Textnachweis ist ein lyrisches Ergebnis dieses Versuchs, ein Auszug aus dem Gedicht *Neujahrsbrief* 1963:

Immer neu wächst Gras über die Grenze
 Und das Gras muß ausgerissen werden
 Immer neu das über die Grenze wächst
 Und der Stacheldraht muß gepflanzt werden
 Immer neu mit dem genagelten Stiefel
 ICH BIN DER STIEFEL DER DEN STACHELDRAHT PFLANZT⁴⁵

Bereits Ende der 50er Jahre hatte Heiner Müller die Entscheidung seines Vaters für dessen Wahl-Heimat gegen den sowjetischen und für den US-amerikanischen Sektor literarisiert. Die beiden Sektoren – und mit ihnen ihre Grenze zwischen zwei ökonomischen Landschaften – überschreibt er dort mit ihren jeweiligen Charakteristika von ›Krieg‹ versus ›Frieden‹.

Das Kapitel über den Grenzgang von Müllers Vater endet so: »Er fand seinen Frieden [...] in einer badischen Kleinstadt, Renten auszahrend an Arbeitermörder und Witwen von Arbeitermördern.« (W 2, 85) Heiner Müller beginnt das Kapitel mit dem Satz: »1951 ging mein Vater, um sich herauszuhalten aus dem Krieg der Klassen, über den Potsdamer Platz in Berlin in den amerikanischen Sektor.« (W 2, 84)⁴⁶

44 Siehe Heiner Müller: [Ich sitze auf einem Balkon ...]. In: ders.: W 2, S. 167f., hier S. 167: »Ich bin meinem Vater einen Brief schuldig [...]«

45 Heiner Müller: Neujahrsbrief 1963. In: ders.: W 1, S. 169. In den Zusammenhang einer Metaphorik des Pflanzens von Stacheldraht – einer Dialektik aus Selbstschussanlagen/Herbiziden/Schießbefehl und Anpflanzung/Fruchtbarkeit/Ernte – gehört ebenso die zentrale Formel aus Müllers Theaterstück *Mauser* (1970). Obgleich es sich dabei keineswegs um ein Eins-zu-eins-Analogon handelt, spricht sich auch hier eine Metaphorik des tödlichen Vitalisierens in dem Bild des Ausreißen von Gras aus: »[W]issend, das Gras noch / Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt«; Heiner Müller: *Mauser*. In: ders.: W 4, S. 243-258, hier S. 247. Siehe auch Müllers gleichlautendes Selbstzitat in dem Gedicht: *Bruchstück für Luigi Nono* (1985). In: ders.: W 1, S. 211.

46 In der *Umsiedlerin* von 1961 heißt es: »Und wenn du einen Herrn brauchst außer dir: / Hinter der Elbe ist der Markt für Knechte.« (W 3, 186). Der Hamburger Senat spricht Heiner Müller 1971

Literatur

- Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung. In: ders.: Gesamtausgabe. 16. Bde. Bd. 5. In zwei Teilbd. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. In: Heiner Müller: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 6. Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 55-141.
- Domdey, Horst: Produktivkraft Tod – Das Drama Heiner Müllers. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1998.
- Gladkow, Fjodor: Zement. Übers. v. Olga Halpern. In: ders./Heiner Müller: Zement. Hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1975, S. 7-402.
- Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror. Übers. v. Ré Soupault. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996.
- Liebknecht, Karl: Der Hauptfeind steht im eigenen Land. In: ders.: Ausgewählte Reden, Briefe und Aufsätze. Berlin: Dietz 1952, S. 296-301.
- Luhmann, Niklas: Zum Begriff der sozialen Klasse. In: ders. (Hg.): Soziale Differenzierung – Zur Geschichte einer Idee. Opladen: Westdeutscher Verlag 1985, S. 119-162.
- Marx, Karl/Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei, Beilage zum Pioniermagazin FRÖSI, 1983, H. 1. Berlin: Junge Welt 1983.
- Müller, Heiner: Der Vater. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 41.
- Müller, Heiner: Neujahrsbrief 1963. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 169.
- Müller, Heiner: Bruchstück für Luigi Nono. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 211.
- Müller, Heiner: Mommsens Block. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 1. Die Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 257-263.

den Förderpreis zum Lessing-Preis zu; Heiner Müller antwortet und schreibt Max Horkheimer ein Telegramm. Müllers Schreiben findet sich in dem Artikel: »Dramatiker Heiner Müller lehnt Hamburger Preis ab. In: Neues Deutschland – Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (13.2.1971), S. 2: »Das Lessingpreiskollegium hat mich, auf Herrn Horkheimers Frankfurter Schul-Bank, eines Stipendiums für wert befunden. Ich muß daraus schließen, daß meine Arbeit mißverstanden wird, und möchte den Irrtum aufklären helfen, indem ich ablehne. Ich arbeite in der DDR, für deren Anerkennung Ihre Behörde, soweit mir bekannt ist, bisher nichts gesagt oder getan hat. Mich trennt von Herrn Horkheimer mehr als eine Staatsgrenze.«

- Müller, Heiner: Der Vater. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 79-86.
- Müller, Heiner: [Ich sitze auf einem Balkon ...]. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 167f.
- Müller, Heiner: [Im Herbst 197.. starb ...]. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 177-188.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Der Bau. Nach Motiven aus Erik Neutschs Roman »Spur der Steine«. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: Mauser. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 243-258.
- Müller, Heiner: Zement. Nach Gladkow. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 379-467.
- Müller, Heiner: Traktor. Fragment. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 483-505.
- Müller, Heiner: Bibliographische Notizen zu *Zement*. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 565-595.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Germania 3 Gespenster am toten Mann. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 253-297.
- Müller, Heiner: Mülheimer Rede. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 218-220.
- Müller, Heiner: Fatzer ± Keuner. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs »Berlin – ein Ort für den Frieden«. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 319f.

- Müller, Heiner: 4. November 1989 Alexanderplatz Berlin/DDR. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 359f.
- Müller, Heiner: Plädoyer für den Widerspruch. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 361-363.
- Müller, Heiner: Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. Rede anlässlich der Entgegennahme des Kleist-Preises. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 382-387.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Müller, Heiner: 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. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 318-345.
- Müller, Heiner: »Ich bin ein Neger«. Eine Diskussion mit Heiner Müller. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 386-439.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: Das Garather Gespräch. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 624-644.
- Müller, Heiner: Denken ist grundsätzlich schuldhaft. Die Kunst als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschinen. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 666-689.
- Müller, Heiner: Jetzt ist da eine Einheitssoße. Ein Gespräch mit Hellmuth Karasek, Matthias Matussek und Ulrich Schwarz für »Der Spiegel« (1990), H. 31. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 718-733.

- Müller, Heiner: Was wird aus dem größeren Deutschland? In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 39-44.
- Müller, Heiner: Auschwitz kein Ende. Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 263-275.
- Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz für »Lettre International«, Heft 24, 1994. In: ders: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 459-475.
- Müller, Heiner: Der Bau (dritte Fassung). In: Sinn und Form – Beiträge zur Literatur. Hg. v. der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. 17 (1965), H. 1-2, S. 169-227.
- Müller, Heiner: Dramatiker Heiner Müller lehnt Hamburger Preis ab. In: Neues Deutschland – Organ des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (13.2.1971), S. 2.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Schreiben nach Auschwitz. In: Hans-Thies Lehmann/ Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 97-103.
- Seghers, Anna: Das Licht auf dem Galgen. In: dies.: Karibische Geschichten. Berlin/Weimar: Aufbau 1977, S. 113-120.
- Zedlitz, Joseph Christian Freiherrn von: Gedichte. Stuttgart: Cotta 1859.

»Ich haßte jeden Baum und jeden Strauch«

Landschaften und Grenzverletzungen bei Heiner Müller

Hans Kruschwitz

I Mensch, Landschaft und Maschine

Die Beziehung des Menschen zu Landschaft und Natur ist bei Heiner Müller keine einfache, geschweige denn eindeutige. Bereits Carl Weber hat »zwei konträre Sichtweisen«¹ auf das Phänomen des Natürlichen bei ihm unterschieden. In *einem* Teil seines Werkes erkennt der Mensch in der Natur danach nur einen »Rohstoff«, den es zu bearbeiten gilt, »um daraus Produktionsmittel zu gewinnen«,² in einem *anderen* Teil wächst der Natur dagegen Eigenwert zu. Immer öfter wird die beschädigte Natur dann zur Metapher für die inneren und äußeren Verletzungen, die politische Fortschrittsprogramme dem Menschen zufügen, sowie für die Verwüstungen, die sie hinterlassen. Insbesondere seit Müllers »ersten Amerika-reisen in den Jahren 1975-77 beginnen seine Texte« eine solche, veränderte Sicht auf die »Landschaft« und ihre »Beziehung zum Menschen zu artikulieren.«³ Das erste Mal begegnet man ihr allerdings schon in *Mauser* (1970), unverkennbar ist sie in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982). Denn im frühen Lehrstück weist das metaphorisch aufgerufene Gras, das ausgerissen werden soll, den Menschen bereits *selbst* als Landschaft aus, die vom Fortschritts-willen bedroht wird, und in dem späteren Theater-text ist der Müll am Gestade des Strausberger Sees ein untrügliches Zeichen für die »Katastrophen«,⁴ an denen der Mensch mit der Zerstörung seiner Lebensgrundlagen arbeitet. Man wird nicht

1 Carl Weber: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113, hier S. 108.

2 Weber: Landschaft, Natur, S. 108f.

3 Weber: Landschaft, Natur, S. 112.

4 Heiner Müller: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Anmerkung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84, hier S. 84. Im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

zögern, in diesem Müll einen Teil jenes »Trümmerhaufen[s]«⁵ zu erkennen, den Walter Benjamins »Engel der Geschichte«⁶ hinter sich in die Höhe wachsen sieht.

Allerdings ist die Komplexität der Landschaftsmetapher bei Müller damit noch nicht erschöpft. Überlagert wird die Entgegensetzung einer noch offenen, zu bearbeitenden und einer schon verwüsteten, sich rächenden Natur nämlich von Müllers kontinuierlicher Beheimatung des Menschen »auf beiden Seiten der Front«⁷ wie in *Der Auftrag* (1979). Die Erinnerung daran ist sinnvoll, weil es beim üblich gewordenen Gebrauch von Sasportas' Wendung vom »Krieg der Landschaften«⁸ als Metapher für den zu gewärtigenden »Aufstand der Toten« (W 5, 40), das heißt die Wiederkehr und Rache der von den Siegern aus der Geschichte Verdrängten, selten beachtet wird, dass Müllers Landschaftsmetaphorik eine klare *Scheidung* von Siegern und Verlierern nicht zulässt. Wie immer Sasportas' Krieg aussehen würde, mehr als eine Fortsetzung der für Müller charakteristischen Verschränkung von Täter*innen und Opfern dürfte er kaum bringen.

Wie wenig etwas Anderes zu erwarten ist, das lässt bereits *Mauser* erahnen. Denn nicht nur, dass Menschen darin insofern zu Landschaften werden, als sie wie »Gras« ausgerissen werden sollen.⁹ Überdies verwandeln sie sich *diesseits und jenseits* der Revolution in »Gras«. Auszureißen, zu töten, sind nämlich nicht nur die »drei Bauern« (W 4, 247), die aus Unkenntnis zu Feinden der Revolution werden und darum hingerichtet werden sollen, und nicht nur der erste Leiter des Revolutionstribunals, der sie aus Mitleid freilässt. Nein, zu »Gras« wird eben auch der zweite Leiter des Revolutionstribunals, ein verdienter Milizionär, der sich zum bedingungslosen Werkzeug der Revolution machen möchte und die »Last« seiner Skrupel abwirft (W 4, 254), damit ihn »die Toten«, die er zu produzieren hat, nicht länger »beschweren« (W 4, 254):

Und ich hörte meine Stimme sagen
 An diesem Morgen wie an andern Morgen
 TOD DEN FEINDEN DER REVOLUTION und ich sah
 Ihn der ich war töten ein Etwas aus Fleisch Blut
 Und anderer Materie, nicht fragend nach Schuld oder Unschuld
 Nach dem Namen nicht und ob es ein Feind war

5 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 691-704, hier S. 698.

6 Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 697.

7 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 550.

8 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 40.

9 Heiner Müller: *Mauser*. In: ders.: W 4, S. 243-258, hier S. 245.

Oder kein Feind, und es bewegte sich nicht mehr
Aber er der ich war hörte nicht auf es zu töten. (W 4, 254)

Es ist seine Abstumpfung, seine Verwandlung in ein gedankenloses, maschinell tötendes Werkzeug, die den Milizionär in einen Feind der Revolution, in ein von der Revolution zu bearbeitendes Landschaftselement verwandelt. Kaum denkbar, dass er, der Täter, in dem von Sasportas angekündigten »Krieg der Landschaften«, beim »Aufstand der Toten«, »Seit an Seit« mit denen marschieren würde, die er umgebracht hat, ohne nach ihrer Feindschaft zu fragen. Man muss das Bild vom »Krieg der Landschaften« deshalb anders verstehen. Sich in »Landschaft« zu verwandeln, das beginnt im Fall des Milizionärs damit, dass er in maschinenhafte Bewusstlosigkeit versinkt – und es ist wohl nicht nur in seinem Fall so. Denn auch in *Herakles 2 oder die Hydra*, jenem Intermedium des Stücks *Zement* (1972), in dem der griechische Held als Repräsentant des neuen, kommunistischen Helden in die »Schlacht mit dem Tier«¹⁰ zieht (vgl. W 2, 94), passiert etwas Ähnliches. Man kann den Wald im Kontext von *Zement* als Chiffre für »die vielgestaltigen Kräfte der Konterrevolution«¹¹ verstehen und ganz konkret vielleicht als das grundsätzlich zu *bekämpfende*, nach dem militärischen Sieg der Revolution jedoch in der »Neuen Ökonomischen Politik«¹² unter veränderten Vorzeichen *fortlebende* Prinzip der freien Marktwirtschaft entziffern. Der Verlauf von Herakles' Kampf, nämlich seine zunehmende Verschmelzung mit dem Wald,¹³ würde dann die Annäherung der Revolution an ihren Feind zu erkennen geben – und er würde die fortschreitende Gedankenlosigkeit akzentuieren, zu der diese Annäherung führt. Zwar veräußert Müllers Text nicht, darauf hinzuweisen, dass Herakles zunächst versucht, sich den Bewegungen des Waldes anzupassen *und nicht anzupassen* (vgl. W 2, 96). Aber das Hauptergebnis seines Kampfes bleibt eben doch die Anpassung. Sie äußert sich darin, dass Herakles' Gedanken aussetzen (vgl. W 2, 96), dass nicht mehr

10 Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: W 2, S. 94-98, hier S. 94.

11 Gerhard Fischer: *Zement*. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Stuttgart: Metzler 2003, S. 298-302, hier S. 301.

12 Mit der »Neuen Ökonomischen Politik«, die zahlreiche marktwirtschaftliche Elemente in die kommunistische Planwirtschaft einführte, versuchten Lenin und Trotzki ab 1921, den völligen Zusammenbruch der vom Welt- und russischen Bürgerkrieg geschwächten sowjetischen Wirtschaft abzuwenden. Sie konsolidierte sie auch tatsächlich, wurde unter Stalins Führung aber ab 1928 zurückgenommen.

13 Zur Auflösung von Herakles' Subjektgrenzen vgl. auch Bettina Gruber: *Mythen in den Dramen Heiner Müllers. Zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982*. Essen: Die blaue Eule 1989, S. 100-104, u. Florian Vaßen: *Das Gras, der Wald, die Ebene, der Himmel – Heiner Müllers katastrophische Natur- und Landschaftsbilder*. In: Knut Hickethier (Hg.): *Natur und Kultur. Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur*. Münster: Lit 2004, S. 73-91, hier S. 76f.

sein Bewusstsein, sondern der »Schmerz die Kontrolle seiner Körperfunktionen« übernimmt (W 2, 96) und er sich selbst überhaupt wie eine »Maschine« wahrnimmt (W 2, 97).

Ein verzerrtes Echo dieser Szene wird man fünf Jahre später in *Die Hamletmaschine* (1977) finden. Wenn der Hamletdarsteller dort über seinen Ekel spricht, ein Privilegierter zu sein, dessen Sonderrechte von »Mauer«, »Stacheldraht« und »Gefängnis« »[b]eschirmt« werden (W 4, 552), wenn also auch er sich unversehens seinem Feind annähert, dann wünscht er sich: »Ich will eine Maschine sein. Arme zu greifen Beine zu gehn kein Schmerz kein Gedanke.« (W 4, 553)

Die offensichtliche Nähe, die zwischen der metaphorischen Darstellung des Menschen als Landschaft in *Mauser* und *Herakles 2 oder die Hydra* sowie dem Abgrund seiner Maschinisierung besteht, könnte Anlass geben, Sasportas' Rolle in *Der Auftrag* eher kritisch zu bewerten. Man muss schon fragen, warum seine Prophezeiung eines »Kriegs der Landschaften« eigentlich so auffällig mit Debuissons kurz zuvor geäußertem Wunsch resoniert, lediglich als Baum oder Berg zu existieren, also einfach nur »da« zu sein (W 5, 38), um dem »Krieg der Landschaften« teilnahmslos zusehen zu können (W 5, 38). Ist das vielleicht, so wäre nachzuhaken, vielleicht deshalb, weil auch Sasportas' Kampf längst zu einem Programm geworden ist, das genauso *automatisch* und *gedankenlos* abläuft, wie das Ineinandergreifen physikalischer Gesetze? Sehnt sich Sasportas nach ebenso einfachen Kausalzusammenhängen wie jenen, denen Bäume und Berge unterliegen, und die Debuissons »ErsteLiebe« bei ihrer Verteidigung der Sklaverei übrigens dezidiert von der physischen auf die soziale Welt übertragen möchte, wenn sie fragt: »Die Sklaverei ist ein Naturgesetz, alt wie die Menschheit. Warum soll sie aufhören vor ihr« (W 5, 22)? Immerhin Indizien dafür bestehen, denn Sasportas kennt keine Selbstzweifel. Die Opfer, die sein Kampf produziert, kümmern ihn nicht (vgl. W 5, 18f.). Er hat keine Demut vor ihnen – und eben darum rückt er gefährlich nah an den zweiten Leiter des Revolutionstribunals von Witebsk heran, der sich buchstäblich in einen lebenden Revolver verwandelt.¹⁴

Das bedeutet jedoch nicht, dass auch Sasportas' Feststellung: »[S]olange es Herren und Sklaven gibt, sind wir aus unserm Auftrag nicht entlassen« (W 5, 35), irgendetwas von seiner Virulenz verlöre. Im Gegenteil, er bleibt uneingeschränkt gültig, und man kann Müllers Bestätigung seiner Gültigkeit in der Rede zur Büchner-Preisverleihung von 1985 heranziehen, um die Verbindung der Metapher

14 Vgl. dazu auch Norbert Otto Eke: »Tötend hat der Exekutor der historischen Notwendigkeit sich in eine bewußtlos funktionierende Tötungsmaschine verwandelt. Als Mörder, der die Last seines Tuns in der Spanne zwischen »Finger und Abzug« abgeworfen hat und so auf andere als die ihm abverlangte Weise eins geworden ist mit seiner Waffe (der titelgebenden Mauser-Pistole), hat sich A damit selbst zum Feind der Revolution verwandelt, der getötet werden muss.« Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999, S. 129.

vom »Krieg der Landschaften« in einer Zeit, »[w]enn die Lebenden nicht mehr kämpfen können« (W 5, 40), mit der Vorstellung einer möglichen Erlösung vergangener Geschlechter nach dem zu erwartenden Verschwinden des Menschen ein- für allemal zu kappen. Denn Müller macht in dieser Rede sehr deutlich, wie die »Katastrophen«, »an denen die Menschheit arbeitet« (W 5, 84), aus der Sicht von denen, die wie Woyzeck oder Sasportas zu den Verlierern der Geschichte gehören,¹⁵ zu bewerten sind, wenn er sagt: »Nicht eh Geschichte passiert ist, lohnt der gemeinsame Untergang im Frost der Entropie, oder, politisch verkürzt, im Atomblick, der das Ende der Utopien und der Beginn einer Wirklichkeit jenseits des Menschen sein wird.«¹⁶

II Grenzprobleme und Grenzbewusstsein

So wenig Sasportas' Wendung vom »Krieg der Landschaften« und die an sie geknüpfte Prophezeiung vom »Aufstand der Toten« mithin als unproblematische, geschweige denn trotzig-hoffnungsvolle verstanden werden darf, als so ergiebig erweist sich die weitere Verfolgung der Beziehung von Mensch und Landschaft bei Müller, da er spätestens mit der *Wolokolamsker Chaussee* (1984-87) dazu übergeht, das Problem der Landschaftsbearbeitung als Grenzproblem zu beschreiben. Zwar zeigen sich Mensch und Landschaft auch in der *Wolokolamsker Chaussee* immer noch bearbeitungsbedürftig, jedoch erzeugt die Landschaft in ihr zugleich den Reflexionsrahmen, in dem der Mensch *bewusst* zu ihrer Bearbeitung schreiten muss. Sie verhindert also, dass der Mensch gedankenlos handelt.¹⁷

Zur Erinnerung: Im ersten Teil der *Wolokolamsker Chaussee*, der *Russischen Eröffnung* (1984), »fingiert« der Kommandeur eines russischen Bataillons »aus Angst um die Kampfkraft seiner Truppe einen deutschen Angriff«¹⁸ und lässt einen Soldaten, der sich auf der Flucht die Hand verstümmelt, füsillieren, um potentielle

15 »Woyzeck steht« bei Müller immer für »die Plebejer, das Plebejische, oder vielleicht genauer: [die] Individuen der Unterschichten und ihre[] Gruppenhaltungen, in historisch jeweils anderen Befindlichkeiten und Lagen, aber immer [die] Unteren, [die] Beherrschten in der Differenz / oder / und im Gegensatz zur Herrschaft / zur jeweiligen repressiven Macht.« Joachim Fiebach: Müllers Wunde Woyzeck. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 27-33, hier S. 29.

16 Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 283.

17 Frank Hörnigk urteilt genau entgegengesetzt, dass die *Russische Eröffnung* »die Metamorphose des Menschen zur Maschine« zeige. Frank Hörnigk: Bilder des Krieges und der Gewalt. Heiner Müller, »Wolokolamsker Chaussee«. In: Siegfried Rönisch (Hg.): DDR-Literatur '89 im Gespräch. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1990, S. 67-75, hier S. 69.

18 Heiner Müller: Heiner Müller über Rechtsfragen. In: ders.: W 11, S. 645-659, hier S. 650.

Nachahmer abzuschrecken. Er hofft dadurch, der Angst, die aus seinen Soldaten »Deserteure macht«,¹⁹ Herr zu werden: »Ich wußte ich muß jäten / Sonst schießt das Unkraut das den Deutschen schmeckt« (W 5, 89). Die vom Kommandeur gebrauchte Gärtnermetapher verbindet ihn selbstverständlich mit dem Milizionär in *Mauser*, und zwar umso mehr, als seine Worte letztlich zu einer standrechtlichen Erschießung führen. Beachtet man zudem, dass der Kommandeur kurz zuvor den Wunsch äußert, den Wald auszureißen, der sich am Gegenufer des Flusses befindet, an dem er mit seiner Mannschaft in Stellung liegt, wird die Parallele zwischen ihm und dem Milizionär erst recht deutlich. Menschen- und Landschaftsbearbeitung gehen hier wie in *Mauser* ineinander über:

Ich sah den Fluß Er wäre schön gewesen
 Vielleicht mit Blättern und mit Blüten mir
 War er nicht tief genug kein Hindernis
 Für Deutsche Und der Wald am Gegenufer
 Ein Maler hätte ihn vielleicht geliebt
 Ich haßte jeden Baum und jeden Strauch
 Weil er ein Feuerschutz war für die Deutschen
 Man sollte ihn ausreißen diesen Wald (W 5, 88)

Die verknappteste Übertragung eines Landschaftsbildes auf den Menschen findet man bei Müller vermutlich in *Quartett* (1981), wenn Merteuil mit der Frage: »Was ist die Verwüstung einer Landschaft gegen den Raubbau an der Lust durch die Treue eines Gatten«²⁰ die Vernutzung äußerer und innerer Natur parallelführt. Auch in *Quartett* wird der Mensch damit zur Landschaft, die Eigenwert besitzt, und auch in *Quartett* steht der Mensch als Bearbeiter des Menschen/der Landschaft auf »beiden Seiten der Front«.

In der *Wolokolamsker Chaussee* ist die Identifizierung von Mensch und Landschaft indirekter, dafür aber auch fruchtbarer, weil sie mit dem Bild der Grenze verbunden wird. Es ist der aktuelle Frontverlauf, die schwer zu haltende *Grenze* zwischen dem Feind und dem zu verteidigenden Moskau, der den Wunsch des Kommandeurs nach Umgestaltung von Mensch und Landschaft begründet, und es ist der Mangel an Optionen, diese Umgestaltung ins Werk zu setzen, die sein Bewusstsein einer drohenden moralischen und rechtlichen *Grenzverletzung* weckt. Soll die Frontlinie als Grenze gehalten werden, müssen andere Grenzen überschritten werden. Der russische Kommandeur macht das bei vollem Bewusstsein. Er ist keineswegs so verlogen oder hartherzig, dass er das »Menschenrecht auf

19 Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung*. In: ders.: W 5, S. 85-96, hier S. 89.

20 Heiner Müller: *Quartett*. In: ders.: W 5, S. 43-65, hier S. 48.

»Feigheit vor dem Feind«²¹ nicht anerkennen würde. Im Gegenteil, er erinnert sich noch sehr gut daran, selbst Angst vor den Deutschen gehabt zu haben: »Ich hatte mein Gedächtnis nicht verloren / An meine erste Schlacht und meine Angst / In meinem Erdloch als mein erster Panzer / Sich vor den Himmel schob und mich begrub« (W 5, 90). Zudem verurteilt er den Deserteur, der sich verstümmelt hat, nicht leichten Herzens zum Tode, sondern in völliger Klarheit darüber, sich moralisch und rechtlich auf schwankenden Boden zu begeben:²²

Ich weiß den Tag und werd ihn immer wissen
 Er bleibt in mein Gedächtnis eingebrannt
 Mit den zwei Salven die ich hören werde
 Bis man mir meinen Anteil Erde gibt (W 5, 89)
 [...]

 Der Leutnant fragte Haben wir das Recht
 Ich sagte Mein Befehl wird ausgeführt
 Und war es Unrecht soll man mich erschießen
 Sie schreiben den Bericht Genosse Leutnant
 Die Stunde dauerte mein Leben lang
 Sechzig Minuten kurz war seine Stunde
 Jede Minute eine Ewigkeit (W 5, 93)

»Haben wir das Recht?« – Das ist die entscheidende Frage, die hier gestellt, aber mitnichten beantwortet wird. Denn man würde den Text zweifellos missverstehen, wenn man in ihm den Ruf nach Begründung eines Rechts als dieser oder jener Verfahrensregel entdecken wollte. Tatsächlich besteht sein Anliegen gerade darin, Rechtsfragen zu formulieren, *ohne* sie zu beantworten, da jede Einführung mutmaßlich unbezweifelbarer Rechtsgründe, jede Schematisierung der Rechtsfindung, Ordnungen befördern würde, die die Möglichkeit, die Legitimität bestimmter Konfliktlösungen in Zweifel zu ziehen, ausschalten würde. Man sieht das im fünften und letzten Teil der *Wolokolamsker Chaussee*, dem *Findling* (1987), wenn der Sohn seinen Vater da gerade deshalb anklagt, weil er die Frage nach der Legitimität des sowjetischen Eingriffs in Budapest 1956 oder des Schießens

21 Heiner Müller: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. In: ders.: W 12, S. 346-362, hier S. 355.

22 Darauf weist auch Hörnigk hin, weshalb seine These, dass *Wolokolamsker Chaussee* die »Metamorphose des Menschen zur Maschine« in Szene setze, kaum auf den Kommandeur selbst, sondern nur auf das von ihm befehligte Bataillon zutreffen kann: »[A]nders als bei den Mördern/Henkern Horatier, Mauser A, Tschibis erleidet der Kommandeur hier seine Tat, ihn beschwert der Tote [...]« Hörnigk: Bilder des Krieges und der Gewalt, S. 71. Zur offensichtlichen Entindividualisierung der Soldaten des Bataillons vgl. Matias Mieth: Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Lang 1994, S. 86.

auf ›Republikflüchtlinge‹ an der Berliner Mauer als Repräsentant einer »gefrorene[n] Struktur«²³ niemals ernsthaft zugelassen, geschweige denn beantwortet hat: »Und keine Antwort wenn ich wissen wollte / Wer recht hat und warum der Volksmund oder / Das NEUE DEUTSCHLAND eure Bilderbibel / Der Plattenspieler war für Budapest / Für meinen Freund erschossen an der Mauer / Mußte es dann schon ein Motorrad sein.«²⁴

Nicht in der Setzung unbezweifelbarer Rechtsgründe also, die »reale Konflikte« insofern nur »durch die Theatralisierung von Konflikten ersetzt«,²⁵ als sie dazu neigt, Konfliktpartner nicht als Individuen, sondern als Typen, als auswechselbare Repräsentanten paradigmatischer Positionen, miteinander in Kontakt zu bringen und so das »Interesse der Leute füreinander« als Individuen zu mindern (W 11, 666), sondern in der Bewahrung der Unmittelbarkeit von Konfliktsituationen scheint die *Wolokolamsker Chaussee* den richtigen Umgang mit Rechtsfragen zu erkennen. Denn nur die unmittelbare Erfahrung des Konfliktes scheint die vom Kommandeur »verweigerter Utopie der Begnadigung«²⁶ am Leben zu erhalten. Der Kommandeur vergisst seinen Mord nicht.²⁷

So ging den ersten Schritt mein Bataillon
 Auf unserm Weg von Moskau nach Berlin
 Und immer geht der Tote meinen Schritt
 Ich atme esse trinke schlafe nachts
 In meinem Kopf der Krieg hört nicht mehr auf
 Die eine Salve und die andre Salve
 Gehn zwischen meinen Schläfen hin und her
 Und die Medaillen glühn auf meiner Brust
 Wenn er zu mir spricht mit geschlossnen Lippen
 Und hebt zum Gruß seine zerschossne Hand
 Den ich erschießen ließ [...]. (W 5, 96)

23 Heiner Müller: »Jede gefrorene Struktur hat seine Akademie –«. In: ders.: W 11, S. 799–814, hier S. 811.

24 Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee* V: *Der Findling*. In: ders.: W 5, S. 237–246, hier S. 242.

25 Heiner Müller: *Denken ist grundsätzlich schuldhaft*. In: ders.: W 11, S. 666–689, hier S. 667.

26 Vgl. Eke: Heiner Müller, S. 233f.

27 Der Erinnerung des Kommandeurs steht im *Findling* entsprechend das ›Vergessen‹ des Vaters gegenüber: »Die Geisterstädte / VERGESSEN Kronstadt Budapest und Prag / Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht / Klopffzeichen in der Kanalisation / VERGESSEN UND VERGESSEN UND VERGESSEN«. (W 5, 243).

Man muss Müllers Bemerkung, wonach die Texte der *Wolokolamsker Chaussee* im »Zeitalter der Konterrevolution« geschrieben worden sind,²⁸ wohl nur in Bezug zu jenem anderen seiner Urteile setzen, wonach das »eigentliche Problem« der gegenwärtigen Zeit in der »Entwirklichung der Wirklichkeit« (W 11, 666), das heißt in der Verhinderung von Erfahrungen durch das »Zwischenschalten von Apparaten«²⁹ liegt, die den Menschen den Sinn für die Brutalität ihrer Handlungen nehmen, um das Problematische der Setzung unbezweifelbarer Rechtsgründe in den Blick zu bekommen. Immerhin wäre eine solche Setzung doch auch ein »Zwischenschalten von Apparaten«, eine Implementierung vom besonderen Einzelfall notwendig absehender »Weg-Kontrollmechanismen«, die sich, sobald sie sich selbstständigen, die »schlimmsten Terrorstrukturen« hervorbringen können.³⁰

Jede Delegation von Konflikten an Apparate, und zwar auch Staatsapparate bzw. »Menschmaschine[n]«,³¹ wie es im vierten Teil der *Wolokolamsker Chaussee*, den *Kentauren* (1986), heißt, führt in den Abgrund. Von hieraus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt, um gerade in der *Insellage* des russischen Bataillons, seiner *Trennung* von der »Sowjetordnung«,³² das entscheidende Element zu erkennen, das die Befehle des Kommandeurs *entautomatisiert* und in den Rang ebenso *prekärer* wie *provisorischer* Rechtssetzungen erhebt:

Die letzte Insel unser Bataillon
 Im deutschen Meer aus Panzern und Geschützen (W 5, 197)
 [...]
 Ich zählte mit den Augen die Soldaten
 Wie viele werden sterben Wer und wer
 Beim Ausbruch aus dem Kessel und Kann sein
 Wir kommen nie heraus aus diesem Kessel
 Und unsre Knochen schlagen Wurzeln hier
 In diesem Niemandsland auf dieser Insel
 An der vorbei der Feind nach Moskau greift
 [...]
 Ich bin der Kommandeur des Bataillons
 Das abgeschnitten ist von der Armee
 In diesem Wald der eine Insel ist (W 5, 204)

28 Heiner Müller: [WOLKOLAMSKER CHAUSSEE IST NACH ...]. In: ders.: W 5, S. 247.

29 Heiner Müller: Für immer in Hollywood. In: ders.: W 12, S. 459-475, hier S. 472.

30 Heiner Müller: Eine Tragödie der Dummheit. In: ders.: W 11, S. 766-777, hier S. 774f.

31 Heiner Müller: Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren. In: ders.: W 5, S. 229-236, hier S. 235.

32 Heiner Müller: Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau. In: ders.: W 5, S. 195-205, hier S. 201.

Es ist nicht nötig, die Entscheidungen des Kommandeurs gutzuheißen oder ihn selbst freizusprechen, um zu erkennen, dass in der Trennung des Menschen von aller festgefügtten Ordnung der eigentlich produktive Kern von Müllers metaphorischer Engführung von Mensch und Landschaft liegt. Nicht im Bild des Verschmelzens des Menschen mit der Landschaft und auch nicht in der Vorstellung vom revanchistischen ›Krieg‹, den die Landschaft gegen den Menschen führen wird, nachdem er »sie verwüstet hat«,³³ sondern in der Wahrnehmung, dass Landschaften Menschen voneinander trennen und die Vereinzelung *Grenzbewusstsein* in ihnen erzeugt, das heißt ihr konflikthafte Zusammenreffen zur Erfahrung macht – darin findet Müller, was sein spätes Nachdenken über die Funktion des Theaters als »Insel[] der Unordnung« im Meer unserer »Ordnungsstaaten« antreibt.³⁴

III ›Inseln der Unordnung‹

Sicher lohnt es, in diesem Zusammenhang noch einmal auf Müllers erste Amerikareisen zu verweisen und mit ihnen auf sein Urteil, dass die »eigentliche amerikanische Dimension« »nicht die Zeit, sondern der Raum« ist.³⁵ Müller begeisterte sich für die »noch nicht besetzte Landschaft« Amerikas, weil er in ihr den »Rändern« des Kapitalismus ansichtig zu werden meinte, (W 9, 223) wo das »noch nie Ziviilisierte« auf das »bereits vom Ziviilisierten Abgestoßene« traf:³⁶ »Das war schon seltsam, dieser Kapitalismus mit Rändern«, denn in »Europa hat er keine Ränder mehr, oder es ist da ganz schwer, die Ränder zu sehen.« (W 9, 223). Setzt man Müllers Faszination für die amerikanische Landschaft nämlich in Bezug zu Aussagen von ihm, wonach der Kapitalismus sich vor allem dadurch auszeichnet, dass er niemals »Einsamkeit, sondern immer nur Gemeinsamkeit« (W 11, 687) schafft, und zwar Gemeinsamkeit, die sich auf der technischen Oberfläche als »Vereinheitlichung« des Verkehrs abzeichnet³⁷ – dann wird wohl deutlich, in welchem Maß seine Erfahrung der amerikanischen Landschaft eine der dieser Vereinheitlichung entgegenwirkenden Vereinzelung und Unmittelbarkeit gewesen

33 Heiner Müller: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: W 8, S. 334-337, hier S. 336.

34 Heiner Müller: »Mich interessiert der Fall Althusser...«. In: ders.: W 8, S. 241-246, hier S. 245.

35 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-407, hier S. 222.

36 Thomas Irmer: Heiner Müllers Amerika – vom Kapitalismus mit Rändern zum dritten Rom. In: Günther Heeg/Theo Girshausen (Hg.): Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 198-205, hier S. 203.

37 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 608.

sein muss, vergleichbar etwa mit jener Erfahrung in Mexiko, von der er im Zusammenhang mit der Entstehung des Texts *Der Mann im Fahrstuhl* (1979) berichtet:

Der 2. Teil des FAHRSTUHL-Texts [...] ist ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City, auf einem Feldweg zwischen Kakteenfeldern, kein Mond, kein Taxi. Ab und zu tauchten dunkle Gestalten wie von Goya-Bildern auf, gingen an uns vorbei, manchmal mit Taschenlampen, auch mit Kerzen. Ein Angst-Gang durch die dritte Welt. (W 9, 233)

Die Aufhebung der Uniformierung des menschlichen Kontakts durch die Weite der Landschaft soll die Möglichkeit direkter Konfrontationen mit *dem* oder *den* Anderen erneuern, und man darf es getrost als Übertragung dieser Landschaftserfahrung ansehen, wenn Müller das Theater später als einzigen Ort zu konzeptualisieren versucht, an dem man noch Erfahrungen machen kann, weil nur hier noch »Dinge live passieren«. ³⁸ Während Technik und Medien nach Müller daran arbeiten, »Erfahrung zu verhindern« (W 12, 796), ³⁹ hält er sie im Theater für immer noch möglich, weil die Zuschauer*innen und Schauspieler*innen im Theater wirklich »physisch anwesend« sind (W 12, 797).

Ganz konkret beschreibt Müller die Möglichkeit einer Theatererfahrung, wenn er im Gespräch mit Ute Scharfenberg schildert, worüber er anlässlich einer Inszenierung von *Mauser* in einem Gefängnis – also einem anderen *Randort*, an dem das vielleicht wirklich »noch nie Zivilisierte« mit dem »bereits vom Zivilisierten Abgestoßene« zusammentrifft – nachdenken musste, nämlich darüber, was es für das Theater bedeuten würde, wenn am Ende einer solchen Aufführung, bei

38 Heiner Müller: Theater ist Krise. In: ders.: W 12, S. 792-811, hier S. 797.

39 Vgl. dazu Müllers Erinnerung an die Lektüre einer Geschichte des englischen Science-Fiction-Autors James Graham Ballard: »[...] Ballard beschreibt in einer seiner Geschichten eine Welt, in der es keinen physischen Kontakt mehr zwischen den Menschen gibt. Die Hauptfigur, ein Arzt, ist glücklich verheiratet und hat zwei Kinder. Seine Familie kennt er nur vom Bildschirm. Schließlich arrangiert er ein Treffen mit seiner Frau. Zum ersten Mal ist jeder von ihnen mit einem anderen Menschen im selben Raum. Uplötzlich werden sie beide von einer ungeheuren Aggression erfaßt, denn keiner von ihnen hatte je zuvor einen anderen Menschen gerochen. Kurz bevor sie sich zerfleischen, gelingt es dem Arzt, die Maschinen wieder zwischen sich und seine Frau zu schalten. Doch er kommt von der Idee, physischen Kontakt mit seiner Familie haben zu wollen, nicht los und denkt, vielleicht kann die Anwesenheit der Kinder harmonisierend wirken. Er schafft es auch tatsächlich, mit Frau und Kindern zusammenzukommen. Das Ergebnis ist ein fürchterliches Massaker. Ballards Geschichte macht klar, worauf die Technisierung der Welt hinausläuft – auf den Abbau zwischenmenschlicher Kontakte [...]. Der Mörder ist der letzte Mensch, der noch Kontakt sucht, während der Rest der Menschheit nur noch auf Rolltreppen aneinander vorbeifährt. In solch einer Welt wird der Mord, der Konflikt zum Statthalter der Humanität.« (W 11, 667)

der vor allem verurteilte Mörder mitgespielt haben sollen, tatsächlich ein Mörder hingerichtet würde:

Zum Beispiel, bei MAUSER, da gab es eine Aufführung, die ich leider nicht gesehen habe, ich habe Berichte davon gelesen, in einem Zuchthaus in Bogotá, glaube ich, oder in Argentinien – ich bin nicht ganz sicher –, das war ein Zuchthaus hauptsächlich mit zum Tode verurteilten Mördern. Irgendein Sozialarbeiter hat mit denen MAUSER inszeniert. Das war für die alle ein tolles Erlebnis, weil es um Töten geht, und da war mir das so klar, die eigentliche Grenze – über die muß man schon nachdenken: was es bedeutet, wenn man die Grenze überschreitet...

– Da wird jemand hingerichtet, in diesem Stück, natürlich fiktiv, Theater ist Fiktion, der kann hinterher an die Rampe gehen und den Beifall entgegennehmen. Angenommen, man würde so eine Aufführung zu einem Ritual machen: da ist jemand zum Tode verurteilt, und der spielt den, der am Schluß getötet wird, und der wird wirklich getötet. – Was bedeutet diese Grenzüberschreitung? (W 12, 804)

Niemand wird, was Müller hier gibt, als Hinweis darauf missverstehen, wie *Mausser* am besten zu inszenieren wäre. Er beschreibt lediglich, welche Wirkung Theater heute hervorrufen müsste, nämlich die der Vereinzelnung, die der Abkopplung der Zuschauer*innen von Ordnungen und Kollektiven, um sie, ähnlich wie den russischen Kommandeur in der *Wolokolamsker Chaussee*, zu individuellen Erfahrungen zu zwingen. Abgeschnitten ist der russische Kommandeur einerseits von der Sowjetordnung, darüber hinaus ist ihm allerdings auch verwehrt, in der Gemeinschaft seiner Untergebenen aufzugehen. Er versucht es im zweiten Teil der *Wolokolamsker Chaussee*, im *Wald bei Moskau* (1984), zwar einmal, nachdem er den Bataillonsarzt zur Rede gestellt hat, der den Sanitätszug »im Stich gelassen« hat (W 5, 199), mehr als unschlüssig darüber, ob seine eigene Leistung seine Vorwürfe rechtfertigen, allerdings schafft er es nicht, weil seine Soldaten sich in dieser Frage schon entschieden haben und in der Überzeugung vor ihm zurückweichen, dass seine Schärfe in der Lage, in die er sie geführt hat, unangebracht ist. Anstatt ihn aufzunehmen, weichen sie geschlossen vor ihm zurück:

Aus hundert Augen fünfzig Messerstiche
 Ich hielt es nicht mehr aus und sah mich um
 Mein Bataillon das eine Kompanie war
 Nach sieben Tagen Schlacht von mir geführt
 Geführt Wohin Was bin ich für ein Führer
 [...]

 Was wollt ihr Bin ich mehr als ihr Was weiß ich
 Ich Etwas ging auf die Soldaten zu

Verschwinden in der Masse in den Leibern
 Damit mich diese Augen nicht mehr ansehen
 Und sah mit Schrecken wie sie rückwärts gingen
 Als wär ich eine Drohung weg von mir
 Und machte kehrt wie eine Marionette (W 5, 199f.)

Man kann, wenn man Müllers wiederholt geäußerte Überzeugung, wonach der Kapitalismus vermasst und uniformiert, weil all seine Rede von »Gemeinsamkeit [...] immer eine Phrase«⁴⁰ ist, und der »Drang zum Kollektiv« überhaupt in der »Unfähigkeit des Menschen« gründet, »mit der Gewißheit seines eigenen Todes zu leben«,⁴¹ weswegen das, was »Emanzipation« ausmacht, eigentlich in der Fähigkeit zu suchen ist, »Einsamkeit zu ertragen«, (W 11, 835), – man kann, wenn man diese Überzeugung mit Müllers spätem Nachdenken über das Theater korrelieren darf, eben dieses Nachdenken als Versuch verstehen, den Kommunismus »als einzige Religion für Individualisten« (W 11, 608) gleichsam in Miniatur zwischen Bühne und Zuschauer*innenraum zu verwirklichen.

Realisiert wird diese kommunistische (Theater-)Utopie, die auf »die totale Vereinzelung und die Anerkennung der Vereinzelung« zielt (W 11, 835),⁴² zweifellos nicht durch ein Versinken des Menschen in Gedankenlosigkeit, nicht durch Rückkehr ins Vegetative, sondern durch die Ermöglichung von Konflikterfahrungen. Mögen Bertolt Brechts finstere Zeiten, in denen ein »Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen war« (W 8, 336) auch heller geworden sein, mag mittlerweile »das Schweigen über die Bäume« zum Verbrechen geworden sein (W 8, 337), weil der Raubbau an der Natur das Verschwinden des Menschen bedenklich nah erscheinen lässt, die *Sehnsucht* danach, als ein Baum geboren zu werden, den, wie Debuissou sagt, »das alles«, nämlich die Geschichte, »nichts angeht« (W 5, 38) – das wäre bloß *resignativer Rückzug aus der Geschichte*.

Müllers vielzitiertes Satz: »Die Zeiten sind heller geworden, der Schatten geht aus« (W 8, 336f.) sollte vor diesem Hintergrund nicht dazu verleiten, mit Blick auf die »Grandiosität« des antizipierten Untergangs des Menschen ein falsches »Gefühl fürs Erhabene« zu entwickeln.⁴³ Der Satz muss vielmehr als Artikulation eines Mangels, und zwar eines Mangels an Schatten verstanden werden, ohne den

40 Heiner Müller: Das Böse ist die Zukunft. In: ders.: W 11, S. 824-835, hier S. 835.

41 Heiner Müller: Da trinke ich lieber Benzin zum Frühstück. In: ders.: W 11, S. 431-445, hier S. 437.

42 Hans-Thies Lehmann verknappt diese Formulierung zu der Sentenz, »Kommunismus« sei nach Müller »die Befreiung des Menschen zu seiner Einsamkeit.« Hans-Thies Lehmann: Wollokolamsker Chaussee I-V. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Stuttgart: Metzler 2003, S. 291-298, hier S. 292.

43 Heinz-Peter Preußner: Die Rache der Erinyes. Landschaft als Ende und Anfang bei Heiner Müller und Volker Braun. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 277-305, hier S. 277.

die Utopie nicht bestehen kann. Weil der »Untergang im Frost der Entropie« nicht lohnt, »eh Geschichte passiert ist« (W 8, 283), darf der Wunsch, als Baum oder Berg zu existieren (W 5, 38), den »Hass auf Bäume und Sträucher« nicht überwiegen.

Literatur

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 691-704.
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999.
- Fiebach, Joachim: Müllers Wunde Woyzeck. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 27-33.
- Fischer, Gerhard: Zement. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Stuttgart: Metzler 2003, S. 298-302.
- Hörnigk, Frank: Bilder des Krieges und der Gewalt. Heiner Müller, »Wolokolamsker Chaussee«. In: Siegfried Rönisch (Hg.): DDR-Literatur '89 im Gespräch. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1990, S. 67-75.
- Irmer, Thomas: Heiner Müllers Amerika – vom Kapitalismus mit Rändern zum dritten Rom. In: Günther Heeg/Theo Girshausen (Hg.): Theatographie. Heiner Müllers Theater der Schrift. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 198-205.
- Lehmann, Hans-Thies: Wolokolamsker Chaussee I-V. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Stuttgart: Metzler 2003, S. 291-298.
- Mieth, Matias: Die Masken des Erinnerns. Zur Ästhetisierung von Geschichte und Vorgeschichte der DDR bei Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Lang 1994.
- Müller, Heiner: Herakles 2 oder die Hydra. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 94-98.
- Müller, Heiner: Mauser. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 243-260.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Quartett. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 43-65.

- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 85-97.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 195-205.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauren. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 229-236.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 237-247.
- Müller, Heiner: »Mich interessiert der Fall Althusser...« Gesprächsprotokoll. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 241-246.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. Für Nelson Mandela. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Künste. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 334-337.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: Heiner Müller über Rechtsfragen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 645-665.
- Müller, Heiner: Denken ist grundsätzlich schuldhaft. Die Kunst als Waffe gegen das Zeitdiktat der Maschinen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 666-689.
- Müller, Heiner: Eine Tragödie der Dummheit. Ein Gespräch mit René Ammann für »Freitag«, 16.11.1990. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v.

- Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 766-777.
- Müller, Heiner: »Jede gefrorene Struktur hat seine Akademie –«. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 799-814.
- Müller, Heiner: Das Böse ist die Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 824-835.
- Müller, Heiner: Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit. Ein Gespräch mit Thomas Assheuer für »Frankfurter Rundschau«, 22.5.1993. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 346-362.
- Müller, Heiner: Für immer in Hollywood oder: In Deutschland wird nicht mehr geblinzelt. Ein Gespräch mit Frank Raddatz für »Lettre International« (1994), H. 24. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 459-475.
- Müller, Heiner: Theater ist Krise. Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 792-811.
- Preußner, Heinz-Peter: Die Rache der Erinys. Landschaft als Ende und Anfang bei Heiner Müller und Volker Braun. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): Heiner Müller. Probleme und Perspektiven. Bath Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 277-305.
- Vaßen, Florian: Das Gras, der Wald, die Ebene, der Himmel – Heiner Müllers katastrophische Natur- und Landschaftsbilder. In: Knut Hickethier (Hg.): Natur und Kultur. Essays, Gedichte, Anmerkungen zur literarischen und medialen Bearbeitung von Natur. Münster: Lit 2004, S. 73-91.
- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller-Handbuch. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113.

»Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft«

Der Einfluss von Heiner Müllers amerikanischen Natur- und Landschaftserfahrungen auf seine Texte

Janine Ludwig

Dass seine drei Amerikareisen in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre¹ einen wichtigen Eindruck auf Heiner Müller machten, ist von ihm selbst betont worden: »Ohne die Amerika-Reise hätte ich das Stück [*Die Hamletmaschine*, J. L.] so nicht schreiben können, überhaupt nicht ohne die West-Reisen.«² »Schreiben konnte ich das Stück [*Der Auftrag*, J. L.] erst nach einem Aufenthalt in Mexico und in Puerto Rico. Vorher hatte ich keine Dramaturgie dafür. In Mexico fand ich die Form« (W 9, 233):

Meine Grunderfahrung in den USA war die Landschaft, zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich ein Gefühl für Landschaft, für den Raum. Die eigentliche amerikanische Dimension ist ja nicht die Zeit, sondern der Raum. Wir sind ziemlich weit durchs ganze Land gekommen: Kalifornien, New Mexico, Arizona, Nevada, Mississippi. Eine Dampferfahrt ins Mississippi-Delta, verrottete Bohrtürme, ganze Industrieanlagen, die halb im Sumpf steckten, verrostet, und dann am Ufer die verkommenen alten Plantagenhäuser. Das war schon seltsam, dieser Kapitalismus mit Rändern. In Europa hat er keine Ränder mehr, oder es ist da ganz schwer, die Ränder zu sehen. In Amerika sind die Ränder das Lebendige, überall gibt es

1 Die erste Reise durch die USA dauerte ca. 9 Monate, vom Sommer 1975 bis 1976, die zweite fand im Frühjahr 1978 statt (nicht, wie oft fälschlicherweise angegeben, 1977) und die dritte im Frühjahr (März) 1979. Eine geplante Reise zur Konferenz der Modern Language Association in New York Ende Dezember 1978 konnte nicht stattfinden, da Müller kein Ausreisevisum bekam; er sandte stattdessen den Text »Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen« (englisch: »Reflections on Post-Modernism«) ein. Vgl. Marc Silberman u. a.: Heiner Müllers frühe Amerikaaufenthalte (1975-1979). In: Stephan Pabst/Johanna Bohley (Hg.): Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers. Berlin: Verbrecher Verlag 2018, S. 113-150.

2 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291, hier S. 231; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

noch nicht besetzte Landschaft, auch sozial noch nicht besetzte Landschaft. Landschaften, die nicht domestizierbar sind, wo die Legenden von den Flying Saucers entstehen konnten. Das wird ganz verständlich in Nevada, Arizona oder Grand Canyon. (W 9, 222)

Zäsur oder Evolution?

Dies legt nahe, an diesen Reisen eine Zäsur in Müllers Blick auf Landschaft (und Natur) festzumachen. So beschreibt Carl Weber in seinem instruktiven Beitrag im *Heiner Müller Handbuch* »zwei konträre Sichtweisen«, »deren Prävalenz sich zeitlich nicht scharf abgrenzen lässt, die aber jeweils im frühen oder im späteren Werk überwiegen.«³ In der frühen Sichtweise, für die er etliche Beispiele anführt, seien Natur und Landschaft kaum erschienen, und wenn, dann auf ihren Gebrauchswert reduziert, als Material oder Rohstoff, den es zu bearbeiten oder als Hindernis, das es zu überwinden gelte; entscheidend sei die rationale Arbeit, die der Mensch leiste, um die Welt zu verändern. Die zweite sei eine »radikal neue Sicht von Landschaft in ihrer Beziehung zum Menschen«, der »sich auf eine winzige Dimension reduziert sieht«, weil »die Landschaft letztendlich den Menschen, ihren Zerstörer, überwinden wird.«⁴ Allerdings weist Weber auch darauf hin, dass die Trennung dieser beiden Konzepte weder eindeutig noch zeitlich ganz klar ist. Dies ist zu unterstreichen, denn man kann vereinzelte Kontrapunkte bereits im Frühwerk aufspüren: So enthält der erste Teil des Triptychons *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), der nach Angaben Müllers schon 1949 bei einem kurzen Berlinaufenthalt entstanden ist, mit der Zeile »Fischleichen / Glänzen im Schlamm Keksschachteln Kothaufen FROMMS ACT CASINO / Die zerrissenen Monatsbinden Das Blut«⁵ bereits einen Hinweis auf die »Vermüllung« der Natur durch die (großstädtische) Zivilisation, und in *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) prophezeit Fondrak: »Es wird eine Zeit kommen, Flint, wo der Mensch die Planeten hinter sich wegsprengt einen nach dem andern, wenn er sie ausgepowert hat oder zum Spaß, wie Casanova die Weiber. Welten gibts viel.«⁶ Zudem werfen einige Texte der 1960er-Jahre differenziertere Blicke auf die Interaktion Mensch-Natur, etwa *Philoktet* (1965), in dem der aus-

3 Carl Weber: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113, hier S. 108.

4 Weber: Landschaft, S. 112f.

5 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: W 5, S. 71-84, hier S. 73.

6 Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 253f.

gesetzte Held ein dialektisch-symbiotisches Verhältnis mit seiner Insellandschaft und selbst mit den auf seinen Tod wartenden Geiern eingeht, oder *Herakles 5* (1966) als das dazugehörige Satyrspiel, in dem der Held die Natur (in Form zweier Flüsse, die er umlenkt) die eigentlich ihm zugewiesene Arbeit verrichten lässt, nämlich die Folgen des Natürlichen (in Form von Mist) zu bereinigen.

Dennoch hat Weber recht, wenn er eine Dominanz der Naturbeherrschung in den sogenannten Produktionsstücken diagnostiziert, in denen das Lob auf den technischen und industriellen Fortschritt gesungen wird, das atemlose Aufbaupathos der 1950er-Jahre, das endlich Wohlstand für alle nach den Entbehrungen der Nachkriegszeit verspricht:

Unsre Industrie braucht Strom und Kohle und braucht beides schnell. [...] Das Kombinat ist eine Großbaustelle. Wenn es fertig ist, ist das größte Braunkohlekombinat der Welt fertig. [...] Wir brauchen keine Barrikaden, Genosse Bremer, wir brauchen Industriekombinate. Wir müssen den Kapitalismus an die Wand arbeiten.⁷

Das späte Produktionsstück *Der Bau* (1965) zitiert noch diesen Aufbaudrang (»Wir müssen ein Chemiekombinat aus dem Dreck zaubern hier«) ebenso wie die technokratische Sicht eines Ingenieurs: »Sie wissen nicht, was das ist, Chemie. Die zweite Erschaffung der Welt, die erste wenn Sie wollen, durch Synthese. Die Natur ist ein Defekt, ein Fehler bei der Projektierung oder ein Loch in der Gütekontrolle, sehn Sie uns an: Fleisch das wächst und fault, wir haben einen Kopf auf, das ist unsre Chance«.⁸ Doch gibt es diverse Stimmen, weniger validierte,⁹ aber auch eine gewichtige in der Figur der Schlee, die im Namen der Natur bzw. der Natur des Menschen (Schwangerschaft) Einspruch erheben gegen den Primat des Betons und die damit einhergehende Verhärtung. Schlee verlässt schließlich sogar

7 Heiner Müller: Die Korrektur. In: ders.: W 3, S. 109-126, hier S. 111, 114, 124. Vgl.: »Jetzt ist der Wald gerodet, das Gelände planiert. Die ersten Bauten stehn: Schornsteine, Kühltürme, das Stahlgerüst für die Montagehallen, Fundamente, und in Hoyerswerda wächst die Wohnstadt für die Arbeiter. Die Gegend sieht sich selber nicht mehr ähnlich. Beim Menschen geht der Umbau langsamer.« (W 3, 115).

8 Heiner Müller: Der Bau. In: ders.: W 3, S. 329-396, hier S. 335 u. 364. Vgl.: »Morgen auf der Großbaustelle. Verschwenden Sie Ihr Auge nicht auf die Natur, die Kulturpaläste hängen voll davon. Malerei für Blinde.« (W 3, 385).

9 So der Arbeiter Bastian zur schwangeren Schlee: »Deine Krankheit ist Natur, der Mensch wär lang schon / Bei den Mammuts, wär die Krankheit ausgestorben / Die du im Leib hast. [...] Zeig mir den Bau der ein Gebornes wert ist«. (W 3, 391) – jedoch wird ihm bedeutet, dass der Fortschritt unaufhaltsam sei: »Klamann: Hier geht kein Weg zurück zum Affen, Bastian.« (W 3, 367) Schließlich der eher destruktive Arbeiter Bolbig, der die Vergeblichkeit der Mühen prophezeit: »Und wenn ihr euch die Beine dreimal ausreißt / Das Gras wächst schnell und überholt euch wieder.« (W 3, 388).

ihren Geliebten, den Parteisekretär Donat und dessen beschränkte ideologische Sicht, »ich habe keine Augen für den Himmel, außer er ist schwarz vom Rauch aus unsern Fabriken, gelb von unsrer Chemie: Ich liebe dich.« (W 3, 363f.) Der Gegensatz zwischen Industrie (Beton, Braunkohle, Plastik) und Natur (Wald, Holz, Gras, Mond, Himmel) durchzieht das gesamte Stück, in dem sogar vom Ersetzen der Natur durch Chemie fantasiert wird: »In hundert Jahren ist der Wald aus Plaste.« (W 3, 365) Die Hauptfigur Barka versucht am Ende eine optimistische Synthese, auf der Schwelle zur noch unscharfen Utopie:

In jeder Minute auf dem Flugstern hier / Mit Baggern umgegraben und mit Bomben / Mit unserm Schweiß gewaschen und mit Blut / Mit Kraut bewachsen und bebaut mit Steinen / [...] Siehst du die Städte, die wir morgen baun? / Ein Lichtmeer zwischen Wolken in der Schweben / Scheinen sie aus der Zukunft hinterm Schnee / (W 3, 392)

Müller hat also die unvermeidliche Dialektik von Produktion und Konsumtion/Verbrauch durchaus in den Blick genommen, und zwar auf allen Ebenen seines umfassenden Produktionsbegriffs: Industrielle Produktion bringt Fortschritt, Wärme und Wohlstand, verbraucht jedoch natürliche Ressourcen; gesellschaftliche Produktion soll das Zusammenleben und -arbeiten verbessern, verbraucht jedoch menschliche Energie und Engagement (»Praxis, Esserin der Utopien«, W 3, 343); künstlerische Produktion braucht Fantasie und Fokussierung, am Schreibtisch statt im Leben – und unter dem Strich wird immer die Frage stehen, welches Ergebnis welchen Einsatz gelohnt hat.

Zivilisations- und Rationalitätskritik im Sinne der Dialektik der Aufklärung, besonders an der Naturbeherrschung als Herrschaft auch über die innere Natur des Menschen, welche sich diesem Druck widersetzt (»Widerstand der Körper gegen die Notzucht durch den Sachzwang der Ideen«,¹⁰ Sexualität und andere »Dunkelzonen« im Territorium der »Aufklärung«¹¹) verarbeitete Müller seit Mitte der 1960er-Jahre wiederholt, besonders in *Philoktet*, *Leben Gundlings Friedrich von Preußen*, *Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977), *Quartett* (1981), *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*; auf die äußere Natur bezogen in *Hera-kles*.¹² Die Erweiterung dieses Themenkomplexes »Zivilisation vs. Natur« auf die den Menschen überragende und überdauernde Natur in Form von Landschaft erfolgte tatsächlich erst nach den USA-Reisen. So sollte man bezüglich Müllers

10 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet* am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269, hier S. 260.

11 Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: W 8, S. 223-231, hier S. 225.

12 Vgl. Janine Ludwig: Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2009, S. 99-198.

Amerikaerfahrung statt von einer Zäsur eher von einer Art Katalysator sprechen, die eine bereits angelegte Gegensicht verstärkte, erweiterte oder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, wie im Folgenden erläutert wird.

Die erste konkrete Amerikaerfahrung – USA

Im Sommer 1975 reiste Heiner Müller zusammen mit seiner Frau Ginka Tscholakowa in die USA, um auf Einladung von Betty Nance Weber als Writer-in-Residence das Herbstsemester (Ende August – Mitte Dezember) an der University of Texas in Austin zu verbringen, überzog sein sechsmonatiges Visum und blieb insgesamt ca. neun Monate bis Frühsommer 1976.

Die unmittelbarsten Reaktionen auf die dort gemachten Erfahrungen sind in einem Telefoninterview überliefert, das Müller im Winter 1975/76, wohl Ende des Jahres 1975, Wolfgang Schivelbusch gegeben hat und das erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde.¹³ Müller spricht hier vor allem über politische Fragen (etwa die USA als »Hauptgegner«, den man studieren und verstehen müsse) und äußert ästhetische Urteile (über den amerikanischen Film, der ihn zusehends langweile, die übervolle Bilderwelt, die letztlich Fantasie abtöte, die amerikanische Literatur, in der seit der Nachkriegszeit wenig Wichtiges passiert sei).¹⁴ Von Landschaft oder Natur ist jedoch überraschenderweise mit keinem Wort die Rede, obwohl dies in späteren Interviews immer dasjenige Thema ist, das Müller am deutlichsten mit den USA verbindet. Hierfür mag es zwei Gründe geben: Zum einen wäre es naheliegend, wenn Müller und seine Frau die ersten Monate noch eher in der Nähe ihrer *homebase* in Austin verbracht hätten, wo er einige – wenn auch lockere – Unterrichtsverpflichtungen wahrnahm. Im November verbrachten sie zwei Wochen in Milwaukee an der University of Wisconsin, um die von Jack Zipes betreute Studentenaufführung von *Mauser* (1970/1976) zu sehen, die eigentlich als Weltpremiere zu gelten hat, und ein paar Tage in Madison, Wisconsin. Anfang Dezember waren sie dann bei der berühmten *Mauser*-Premiere durch »The Austin Theatre Group« zugegen und zwischen Weihnachten und Neujahr auf der Konferenz der Modern Language Association in San Francisco. Sicher wird das Ehepaar zudem noch ein paar Ausflüge unternommen haben, vielleicht auch schon in die Nachbarstaaten Mississippi und New Mexico, aber die landschaftlich beeindruckendsten Erfahrungen in Nevada (um Las Vegas herum), Kalifornien (Death Valley) und Arizona (Grand Canyon) könnten durchaus erst nach dem Interview, Anfang 1976, gemacht worden sein; naheliegend wäre eine Westküsten-Rundreise im Anschluss an San Francisco, bevor Ende Februar, Anfang März wieder vier

13 Heiner Müller: Amerika, Morgenstern, Erbe. In: ders: W 8, S. 553-577 u. S. 700.

14 Vgl. W 8, 570, 565, 561, 559, 569.

Universitätsbesuche anstanden: in Columbus und Oxford (Ohio), wieder Milwaukee sowie Bloomington (Indiana). Die für den *Auftrag* (1979) wichtigen Trips nach Mexiko und Puerto Rico fanden erst im Zuge der zweiten USA-Reise 1978 statt.¹⁵ Ein weiterer Grund für das Fehlen von Natureindrücken in diesem ersten Interview könnte ein Phänomen sein, welches Müller selbst darin erwähnt, nämlich das zeitverzögerte Verarbeiten von Wahrnehmung: »Ich werde nach drei Jahren viel besser wissen, was ich jetzt gesehen habe und jetzt sehe. [...] Deswegen brauche ich einfach eine Zeit in der DDR jetzt wieder, um meine Erfahrungen, die ich hier gemacht habe, formulieren zu können« (W 8, 553 u. 576f.).¹⁶ Dies tut er dann 1980 in einem vielzitierten Interview mit Horst Laube:

Laube: [...] Voriges Jahr hast du auf einer Zugfahrt den schönen Satz gesagt: »Mir fangen Landschaften an zu gefallen, ich glaube, ich werde alt.« Schweift da der Blick des ruhig Sitzenden ab und er sieht Landschaften, die schön sind und immerdar, wenn wir jetzt mal die zunehmenden Verschandlungen übersehen?

Müller: Sicher hat das etwas mit dem Altwerden zu tun. Irgendwann stirbt man und wird Landschaft. Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Dazu braucht es aber die Qualität von Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.¹⁷

Ins Auge fällt das biografische Thema des Alters – Müller war bereits 46 Jahre alt, als er das erste Mal die fremde Welt Amerika erlebte, und 51, als er dieses Interview gab. Die Bedeutung des Themas hatte sich bereits in *Leben Gundlings* gezeigt, dem ersten nach der USA-Reise fertiggestellten Stück, in dem Müller Lessing als sein Alter Ego folgende Sätze sagen lässt:

15 Vgl. Silberman: Heiner Müllers frühe Amerikaaufenthalte.

16 Vgl.: Daniel Grünauer: Explosion der Erinnerung. Heiner Müllers *Der Auftrag* vor dem Hintergrund seiner Amerikareisen. Marburg: Tectum 2010, S. 49f.

17 Heiner Müller: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über HAMLETMASCHINE, AUFTRAG, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: W 10, S. 145-152, hier S. 149f.

Ich bin 47 Jahre alt. 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.¹⁸

Der natürliche körperliche Verfall, hier ein toter Fleck auf der Haut, »ein Stück Wüste«, deutet den später von Müller ausgeführten Gedanken an, dass der Mensch nach seinem Ableben zu Landschaft werde. Die Einsicht in die eigene Vergänglichkeit wirft bekanntermaßen Fragen auf: nach dem Sinn des menschlichen Strebens, nach der Hinterlassenschaft von etwas, das das eigene Leben überdauert und nach der Kongruenz von Lebenszeit und Geschichtszeit, was schon Hans Blumenberg Lebenszeit vs. Weltzeit nannte.¹⁹ Es ist sicher kein Zufall, dass sich Müller ausgerechnet in den USA an seinen Großvater erinnerte, den er in einem frühen Prosatext²⁰ als Nazi-Mitläufer verurteilt hatte:

Als ich das erste Mal in den USA war, sah ich auf dem Flug von New York nach Dallas/Texas beim Überfliegen eines größeren Sees einen Ölfleck auf dem Wasser, und mir fiel zum ersten Mal wieder dieser Großvater ein, den ich im Schlußteil der Geschichte abgeurteilt habe. Könnte man in ein Gespräch mit den Toten kommen, mit ihm würde ich gern reden, auch mit meinem Vater. [...] Wenn ich meinen Text über ihn jetzt lese, dann ist der natürlich aus meiner Identifikation mit der neuen Ordnung geschrieben, die Askese brauchte, Opfer brauchte, damit sie funktionieren konnte. Und das ist das Grundproblem: Die Opfer sind gebracht worden, aber sie haben sich nicht gelohnt. Es ist nur Lebenszeit verbraucht worden. Diese Generationen sind um ihr Leben betrogen worden, um die Erfüllung ihrer Wünsche. Für ein Ziel, das illusionär war. Eigentlich habe ich diese Geschichte über den Großvater mit einer Funktionärshaltung geschrieben und deswegen jetzt das Bedürfnis nach einem Gespräch mit ihm, um mich dafür zu entschuldigen. (W 9, 11f.)

Man kann nur spekulieren, aber sehr wahrscheinlich ist dieser Großvater nie in den USA gewesen (oder überhaupt geflogen), ebenso wenig wie Millionen DDR-Bürger, die niemals damit rechnen durften, eine solche Reise im Laufe ihres Lebens unternehmen zu können. Wenn aber die eigene Lebenszeit viel kürzer ist als das utopische Versprechen einer besseren Zukunft, dann stellt sich die Frage, wie

18 Heiner Müller: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Cruelmärchen. In: ders.: W 4, S. 509-537, hier S. 533.

19 Hans Blumenberg: Lebenszeit und Weltzeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.

20 Heiner Müller: Bericht vom Großvater. In: ders.: W 2, S. 7-10.

man Askese und Opfer verlangen kann, besonders, wenn man sich bereits verabschiedet hat von der »Illusion, der Kommunismus findet morgen statt, morgen ist es soweit. Inzwischen hat sich herausgestellt, es dauert etwas länger.« (W 8, 570) Dann ist man schnell bei Debuissou aus dem Stück *Der Auftrag*, der sich angesichts der Aussichtslosigkeit der Revolution entscheidet für ein »Stück vom Kuchen der Welt«, für die »Schande, auf dieser Welt glücklich zu sein.«²¹ Müller hatte Verständnis für diese Haltung, die man »Verrat« nennen kann, denn sein eigenes Reiseprivileg trieb ihn um, nicht nur in Interviews und Gedichten, auch in der *Hamletmaschine* taucht es auf, wenn der Protagonist sagt: »In der Einsamkeit der Flughäfen / Atme ich auf Ich bin / Ein Privilegierter Mein Ekel / Ist ein Privileg / Beschirmt mit Mauer / Stacheldraht Gefängnis.«²² Daraufhin folgt die »Zerreißung der Fotografie des Autors«, was den literaturwissenschaftlich delikaten Zusammenhang zwischen Text und Autor selbst herstellt. Dieses zweite nach der USA-Reise geschriebene Stück (1977) beginnt mit Hamlet, er »stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.« (W 4, 545) Neben dem landschaftlichen Sub-Topos »Küste« (= der vom Menschen noch bearbeitete Rand der unbeherrschbaren Naturgewalt Ozean) tauchen »Schnee. Eiszeit« (bei Müller für die Vorgeschichte stehend) und »Tiefsee« (W 4, 553f., Hervorhebungen im Original) (das Refugium der Ophelia als Rächlerin im unfreiwilligen Wartestand) auf – beides Motive aus einer »überhistorischen« Zeitebene, die die Geschichte des modernen Menschen in einem größeren Kontext situiert.

So muss man also Müllers Satz, die »eigentliche amerikanische Dimension ist ja nicht die Zeit, sondern der Raum«, dahingehend ergänzen, dass beides eben doch zusammenhängt und die Raumerfahrung Reflexionen über die Zeit evoziert – nicht umsonst gibt es die Begriffe Zeitraum und Raumzeit.²³ Denkt man nun noch eine mögliche weitere Zeitebene hinzu, nennen wir sie probenhalber: überhistorische oder planetarische, jenseits der Menschheit oder über sie hinaus, dann erklärt sich, was Müller so beeindruckt hat an den Industrieanlagen, die in den Sümpfen der Mississippi-Mündung verrotten, nämlich die von Weber beschriebene Möglichkeit, dass die Landschaft den Menschen überwindet – indem sie ihn überlebt oder in einer Naturkatastrophe auslöscht, wie Müller etwas zynisch-kokett andeutete. Ist hier lediglich die Zerstörung von Industrieanlagen gemeint oder auch der massenhafte Tod von Menschen als Hoffnung, als belebendes Element? Letzteres wäre nur denkbar von einer menschenfeindlichen Warte aus, ersteres hingegen könnte als Warnung vor der Hybris zu verstehen sein, dass der Mensch, wenn seine mühsam erschaffenen Bauwerke durch ein Aufbrausen

21 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 39 u. 41.

22 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 552.

23 Vgl. Michail Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

der Naturgewalten mühelos zerstört werden, daraus lernen könnte, sich nicht deren Beherrschung anzumaßen.

Interessanterweise erwähnt Müller im obigen Amerika-Zitat das »Umschlagen von Quantität in Qualität«,²⁴ das erste der in der DDR oft gepaukten ›dialektischen Gesetze‹ aus Friedrich Engels' *Dialektik der Natur*, das allerdings auf (physikalische) Naturzusammenhänge gemünzt ist. Müller schmuggelt jedoch ein Wort ein, womit die Landschaft »zur politischen Qualität wird«, die man nie wirklich industrialisieren könne. Dies erinnert an den »Rest / Der nicht aufging im unaufhaltbaren Wandel«²⁵ aus dem *Horatier* (1968/1973) oder an die *Philoktet'sche* »Lücke im System« (W 8, 261), also das Widerständige, das sich nicht einrahmen, vereinnahmen, anpassen lässt, mithin ein revolutionäres Potential trägt. Die ›politische Qualität‹ daran ist, dass Müller dies als einen Widerhaken gegen den Kapitalismus begreift. Das nun ist frappierend, denn wie hier hinlänglich ausgeführt, war die Industrialisierung eben kein Alleinstellungsmerkmal des Kapitalismus, sondern gerade in den Aufbaujahren – von Müller emphatisch beschrieben – ein hohes Ziel der DDR. Wie stolz war man dort, als *Der Spiegel* bei aller Kritik verkündete, 25 Jahre nach ihrer Gründung »hat sich die DDR in der Weltrangliste der Industrieländer den zehnten Platz erobert!«²⁶

Es ist auch quasi ein Widerruf auf eine Szene aus *Zement* (1972), in der der deutlich negativ gezeichnete, Revolution und Sowjetunion hassende Ingenieur Kleist mit Genugtuung feststellt, dass das Zementwerk nach nur drei Jahren Krieg bereits von der Natur »zurückgeholt«, nämlich vom Flusswasser beschädigt wurde: »Hier dieser Haufen Rost und Steine war / Gebaut für tausend Jahre. Sie sind um. / Sehn Sie das Wasser, das von den Bergen kommt. / Es wäscht die Steine in den Berg zurück / Die wir den Bergen ausgerissen haben. / Wozu neu anfangen den alten Kreis.«²⁷ Diese renitente Haltung wird hier noch als reaktionär desavouiert, widerlegt, und das Zementwerk von der Sowjetmacht wiederaufgebaut. Später gab Müller freimütig zu:

Die Erfahrung der Landschaft hätte ich genausogut in Rußland haben können, aber ich war nur zweimal ein paar Tage lang in Moskau, auch eine Verweigerung vielleicht, weil ich wußte, daß mir in der sozialistischen UdSSR mein Marxismus leichter abhanden kommen konnte als in den kapitalistischen USA. (W 9, 235)

24 Friedrich Engels: *Dialektik der Natur*. In: Karl Marx/ders.: *Werke*. Bd. 20. Berlin (DDR): Dietz 1962, S. 305-455, hier S. 348f.

25 Heiner Müller: *Der Horatier*. In: ders.: W 4, S. 73-85, hier S. 85.

26 Nach 25 Jahren: »Die größte DDR der Welt.« *Der Spiegel* 41/1974 vom 7.10.1974.

27 Heiner Müller: *Zement*. In: ders.: W 4, S. 379-467, hier S. 402.

Verweise auf zerstörerische Naturkräfte finden sich auch in *Leben Gundlings*, zum einen in Form von Erdbeben, ein häufiges Phänomen in Kalifornien und mögliches Beispiel für die vorhin genannten Naturkatastrophen. Zum anderen werden gefährliche Tiere aufgelistet, etwa Haie (verbreitet an der Ostküste), Alligatoren (vorkommend im Mississippi River) und Büffel (nordamerikanische Prärie). So sagt die Figur Zebahl: »Ich bin die Fleischbank. Ich bin das Erdbeben. Ich bin das Tier. Der Krieg. Ich bin die Wüste« (W 4, 529), und eine von drei Projektionen endet mit:

STUNDE DER WEISSGLUT TOTE BÜFFEL AUS DEN CANYONS GESCHWADER VON
 HAIEN ZÄHNE AUS SCHWARZEM LICHT DIE ALLIGATOREN MEINE FREUNDE
 GRAMMATIK DER ERDBEBEN HOCHZEIT VON FEUER UND WASSER MENSCHEN
 AUS NEUEM FLEISCH LAUTREAMONTMALDOROR FÜRST VON ATLANTIS SOHN
 DER TOTEN (W 4, 535)

Da diese Stelle bereits vielfach interpretiert worden ist, soll es hier bei dem Hinweis darauf belassen werden, wie stark diese dialektische Verschlingung von Natur und moderner Zivilisation in wechselseitiger Zerstörung augenscheinlich konkret von Müllers Erfahrungen in den USA geprägt sind.

Die weitere Amerikaerfahrung – Mexiko und die Karibik

Die zweite Reise des Ehepaars Müller-Tscholakowa im Frühjahr 1978 enthielt neben dem Aufenthalt in Texas (San Antonio und Austin) auch Reisen nach Mexiko und auf die Antilleninsel Puerto Rico, wo Müller einen anderen Blick auf ein andersartiges Amerika gewonnen haben dürfte. Dies betrifft auch die Geschichte Nordamerikas und der Karibik, besonders in Bezug auf Kolonisation und das Aufeinandertreffen von europäischer Kultur und der der Ureinwohner sowie auf die Sklaverei.

Es ist offensichtlich, dass diese Reisen Müller Anlass und Gelegenheit geboten haben, seinen lang gehegten Plan, ein Stück in Anlehnung an Anna Seghers' *Karibische Geschichten* (1962) zu schreiben, umzusetzen. So entstand *Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution* (1979). Der Untertitel bezieht sich vordergründig auf die Französische Revolution, unter Umständen auch auf den Sklavenaufstand in Haiti. Im weiteren Sinne jedoch ist es ein trauernder Abgesang auf jedwede Revolution europäischer Provenienz, auf die »weiße Revolution« (W 5, 26), die ausgedient habe, und schließlich auf die europäische Utopie einer gerechteren Gesellschaft allgemein und auf den Sozialismus in der DDR im Besonderen, der sich in der Nachfolge der Französischen Revolution gesehen hatte. Die Utopie wird im *Auftrag* zitiert als der Moment, »wo das Blut die Farbe des Morgenrots hatte

eine kurze Zeit lang, auf einem bleichen Kontinent hinter dem Grab von Atlantis«. Dessen Utopie ist also bereits im Meer versunken, doch »vielleicht war, was wir für das Morgenrot der Freiheit hielten, nur die Maske einer neuen schrecklicheren Sklaverei«. (W 5, 35 u. 37) In einem der vielen Entwürfe zu einem Brief, den Müller an Seghers hatte schreiben wollen und der schließlich in das Gedicht *Brief an A. S.* (1986/1992)²⁸ mündete, bezeichnet er ihre Geschichte *Das Duell* (1987) als »geschrieben in dem Schatten des Morgenrots / Von dem wir beide wußten Anna Seghers / Daß seine Farbe geborgt war vom Blut der befreiten / Gefangnen«. ²⁹ Hatte Müller schon in der *Hamletmaschine* die Stagnation des sozialistischen Blocks (und auch die Sackgasse der westdeutschen Linken im Terrorismus der RAF) konstatiert,³⁰ so wird im *Auftrag* der europäische Sozialismus als ein Projekt, dem seine Aufgabe längst abhandengekommen ist, einer dunklen, noch diffusen Alternative einer »farbigen« bzw. »schwarzen« Revolution gegenübergestellt, die sich auf einen anderen Natur-, Körper-, und Landschaftsbezug gründet und sich mit berechtigtem Hass gegen die Erste Welt richten wird: »Der Wolf kommt aus dem Süden.«³¹

Direkt vollzogen wird diese »Übergabe des Staffelstabs« in dem zentralen Einschub im Stück, dem Prosatext *Der Mann im Fahrstuhl*: Die erste, etwas größere Hälfte dieses atemlosen Monologs eines Angestellten, der auf dem Weg zum Chef einen Auftrag von diesem erwartet und nie erhält, entstand aus einem DDR-Erlebnis Müllers, seinem »Bittgang zu Honecker«, bei dem er erreichte, die Bulgarin Tscholakowa heiraten zu dürfen, die aus der DDR ausgewiesen worden war. (W 9, 233, vgl. 182-186) Der zweite Teil, in dem sich der Protagonist unvermittelt auf einer Dorfstraße in Peru wiederfindet, ist »ein Traumprotokoll, der Traum das Produkt eines Nachtgangs von einem abgelegenen Dorf zur Hauptverkehrsstraße nach Mexico City [...]. Ein Angst-Gang durch die dritte Welt« – in einer »wüsten Gegend jenseits der Zivilisation«. (W 9, 233 u. W 5, 32) Im ersten Teil dominiert der Faktor »Zeit«: das Wort taucht zehn Mal auf, dazu noch »Uhr« (acht Mal) und mehrfach mit Temporalität in Verbindung stehende Wörter wie »spät«, »Termin«, »Minuten«, »Stunden«. Außerhalb des Fahrstuhls dann sind all diese Begriffe und mit ihnen die Zeit verschwunden; es dominiert der Raum; selbst

28 Heiner Müller: Brief an A. S. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 83.

29 Heiner Müller: Entwurf aus dem Heiner-Müller-Archiv in der Akademie der Künste Berlin, HMA Müller_Heiner_02643_0001. Notiz von 1986 oder etwas später. Vgl.: Ludwig, Janine: Heiner Müller's Three Confessions: Late Letters to His Father, His Grandfather, and His Literary Mother Anna Seghers. In: Helen Fehervary/Christiane Zehl Romero/Amy Kepple Strawser (Hg.): Anna Seghers. The Challenge of History. Leiden, Boston: Brill/Rodopi. Series: German Monitor Volume: 80 (2019), S. 292-321.

30 Vgl. Ludwig: Ikone West, S. 99-317.

31 Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 283. Vgl. Frantz Fanon: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1966.

die einzige Zeitangabe wird verräumlicht, wenn der Protagonist sich von einer beängstigenden Gestalt »fünf Schritte lang« gemustert fühlt. (W 5, 32) Es ist ein Unterschied zwischen zwei Welten: eine technisierte, zeitoptimierte europäische und eine raumorientierte, verlangsamte »Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.« (W 5, 33) Dem korrespondiert eine Beobachtung von Frank Raddatz, dass nämlich in Müllers frühen Stücken ein permanenter Zeitdruck herrsche, eine dem Kapitalismus gar nicht unähnliche Beschleunigung der Arbeitszeit mit dem Ziel ökonomischer Effizienz, die in den 1970er-Jahren unter dem Motto »Die Befreiung der Toten findet in der Zeitlupe statt.«³² einer Entschleunigung und Verlangsamung weiche.³³ Dem wiederum entspricht ein Wandel im Revolutionsverständnis, den Müller nach 1989 mehrfach formulierte: »Revolution eben nicht als Lokomotive des Fortschritts wie bei Marx, sondern als Versuch, die Zeit anzuhalten oder die Geschwindigkeit zu verlangsamen, zu drosseln.«³⁴ Die erstere, »klassische« Revolutionsmetapher wird im Fahrstuhl-Monolog zitiert als ein Auslaufmodell, eine Ruine:

Auf einem grasüberwachsenen Bahndamm basteln zwei Knaben an einer Kreuzung aus Dampfmaschine und Lokomotive herum, die auf einem abgebrochenen Gleis steht. Ich Europäer sehe mit dem ersten Blick, daß ihre Mühe verloren ist: dieses Fahrzeug wird sich nicht bewegen, aber ich sage es den Kindern nicht, Arbeit ist Hoffnung [...]. (W 5, 33)³⁵

Der Wechsel von der Zeit in den Raum, von der Technik zur Landschaft, entspricht dem Wechsel von der (gescheiterten) »weißen« zur (dräuenden) »schwarzen« Revolution, von der »Ersten« zur »Dritten Welt«, die hier im *Auftrag* prognostiziert wird. Während für die erstere der Verräter Debuissou stand, der sich letztlich durch sein Privileg korrumpieren lässt, wird die letztere von dem Schwarzen Sasportas verkörpert, der seine Revolution (unterstützt von der widerständigen Natur) im

32 Heiner Müller: Traktor. In: ders.: W 4, S. 483-505, hier S. 502.

33 So von Raddatz beschrieben in seinem Artikel in diesem Band.

34 Heiner Müller: Das war fast unvermeidlich. Ein Gespräch mit Stephan Speicher für »Der Tagespiegel«, 9.11.1991. In: ders.: W 12, S. 100-107, hier S. 106. Vgl. »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. [...] Die totale Beschleunigung führt zum Nullpunkt, in die Vernichtung.« Heiner Müller: Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für »Neue Rundschau« 2/1992. In: ders.: W 12, S. 80-99, hier S. 86.

35 Vgl. Grünauer: Explosion der Erinnerung, S. 80 und Norbert Otto Eke: »Zeit/Räume. Aspekte der Zeiterfahrung bei Heiner Müller.« In: Theo Buck/Jean-Marie Valentin (Hg.): Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser-Kolloquiums 1993. Frankfurt a. M.: Lang 1995, S. 131-152, hier S. 131.

Ton einer messianischen Verkündigung prophezeit: »Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich, das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich.« (W 5, 40)³⁶

Und die sogenannte Dritte Welt sah Müller bereits in den USA vertreten und inkorporiert (vgl. W 8, 556) – entsprechend den Drei Säulen des Sozialismus: die sozialistischen Staaten, die Befreiungsbewegungen der ›Dritten Welt‹ und die Unterdrückten (Arbeiterklasse) innerhalb der Industrieländer.

Ausblick auf die folgenden 15 Jahre

»Die brisante Verbindung von Landschaft, sogenannter ›Dritter Welt‹ und ökologischer Katastrophe«³⁷ erschien in weiteren Texten Müllers bis Mitte der 1980er-Jahre und ist bereits beschrieben worden u. a. von Florian Vaßen, weshalb ein kurze Aufzählung genügt.

Das Thema kehrte wieder in der *Bildbeschreibung* (1984) als »eine Landschaft jenseits des Todes«³⁸; in *Verkommenes Ufer* steht Medea für die unterworfenen, zurückschlagende Natur und Jason für den Kolonisator, der nur scheinbar Sieger der Geschichte ist, in Wahrheit jedoch auf der See ebenso verloren (»Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste«) wie in der Zivilisation (»Kinder entwerfen Landschaften aus Müll«): »Ich spürte MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES Todes« (W 5, 80, 81, 83). *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommetar* (1985) war laut Müller »ein aktueller Text über den Einbruch der dritten Welt in die erste Welt« (W 9, 255), also der Goten in Rom.

Auch außerhalb seiner Theatertexte äußerte sich Müller zu diesem Topos und offerierte politische Interpretationen, etwa in dem »Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von *Philoktet*« (1983), der sich wie ein Kommentar zur Dialektik der Aufklärung liest: »das vorläufige Finalprodukt des Humanismus, als der Emanzipation des Menschen vom Naturzusammenhang, ist die Neutronenbombe.« (W 8, 268) Als Synekdoche für die aktuellen Opfer der modernen Zivilisation in der sogenannten ›Dritten Welt‹ fungieren hier Indios aus Yukatan,

36 Vgl.: »Warum sind wir nicht als Bäume geboren, Sasportas, die das alles nichts angeht. Oder willst du lieber ein Berg sein. Oder eine Wüste. Was sagst du, Galloudec. Warum glotzt ihr mich an wie zwei Steine. Warum sind wir nicht einfach da und sehen dem Krieg der Landschaften zu.« (W 5, 38)

37 Florian Vaßen: »Ich bin ein Landvermesser«. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder. In: Lutz Hieber u. a. (Hg.): *Der kartographische Blick*. Hamburg: Lit Verlag 2006, S. 171-189, hier S. 180.

38 Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

die anders sind als »Odysseus, der Europäer, der in einer Person der Macher und der Liquidator der Tragödie ist. Seit Kolumbus essen sie den Tod. [...] Das neue Rom heißt USA, Che Guevara ist das Kreuz des Südens.« (W 8, 261) Die Rache der Kolonisierten, so Müller, werde ermöglicht durch »die Öffnung der kapitalistischen Welt für die Druckwelle der IM NAMEN DER AKROPOLIS ausgepowerten dritten, ausgelöst von der Oktoberrevolution. Die Fortsetzung der Kolonialpolitik per Entwicklungshilfe sammelt das Potential für den Umsturz des Systems.« (W 8, 268) Die Seefahrer Jason und Odysseus sind Eroberer, die jede Utopie längst hinter sich gelassen haben »in der Brandung von Atlantis«; sie sind »Strandgut der eignen Geschichte«, immer wieder einsam in Landschaftsbildern von Meer oder Küste scheiternd. (W 8, 262, 266)

In *Shakespeare eine Differenz* (1988), kam Müller auf das utopische Morgenrot zurück, das er in seiner Shakespeare-Bearbeitung düsterer malte durch den Vergleich mit Blut, vergossen im »Lange[n] Marsch durch die Höllen, der Aufklärung durch den Blutsumpf, der Ideologien«,³⁹ und konstatierte: »Inzwischen ist der Krieg der Landschaften, die am Verschwinden des Menschen arbeiten, der sie verwüstet hat, keine Metapher mehr.« (W 8, 336)

Insofern ist der Nachwendetext *Die Küste der Barbaren* (1992), geschrieben am Beginn der postjugoslawischen Kriege und einer daraus resultierenden Fluchtbewegung, eine Fortsetzung der Gedanken Müllers von der Eroberung des Nordens durch den globalen Süden in Form von »Druckwellen« oder Flüchtlingsbewegungen – auch wenn es hier um europäische postsozialistische Völker geht, die einen anderen historischen Hintergrund als die Länder Afrikas, Asiens oder Lateinamerikas haben:

Daß die hilflosen Asylgesetzdebatten der Politik nur, im Sinn der Karl-Kraus-Definition von Sozialdemokratie, um eine Hühneraugenoperation an einem Krebskranken kreisen, ist eine Binsenweisheit. ›Das Boot ist voll‹ oder wird es so oder so bald sein, und auf der Tagesordnung steht der Krieg um Schwimmwesten und Plätze in den Rettungsbooten, von denen niemand weiß, wo sie noch landen können, außer an kannibalischen Küsten.⁴⁰

Zur gleichen Zeit kam Müller nochmals auf die ökologische Interpretation der Naturzerstörung zurück, als er auf die Frage: »Könntest du den Satz im Anhang von VERKOMMENES UFER: ›Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv, kommentieren?«, antwortete: »Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.« (W 9, 252f.)

39 Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz*. In: ders.: W 8, S. 334-337, hier S. 334.

40 Heiner Müller: *Die Küste der Barbaren*. In: ders.: W 8, S. 421-424, hier S. 423.

Sicherlich kann man sagen, dass Natur und Landschaft nach den Amerika-reisen in Müllers Texten deutlich aufgewertet werden, ja, dass die Landschaft beinahe eine eigene Rolle in den Texten bekommt, zum Akteur wird, sei es als Wüste, Küste, Wald oder einfach als anthropomorphisierte Metapher für das Andere jenseits der modernen industriellen Zivilisation.

Literatur

- Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Der Spiegel: Die größte DDR der Welt. 1974, H. 47 vom 7.10.1974.
- Engels, Friedrich: *Dialektik der Natur*. In: Karl Marx/ders.: *Werke*. Bd. 20. Berlin (DDR): Dietz 1962, S. 305-455.
- Eke, Norbert Otto: *Zeit/Räume. Aspekte der Zeiterfahrung bei Heiner Müller*. In: Theo Buck/Jean-Marie Valentin (Hg.): *Heiner Müller – Rückblicke, Perspektiven. Vorträge des Pariser-Kolloquiums 1993*. Frankfurt a. M.: Lang 1995, S. 131-152.
- Grünauer, Daniel: *Explosion der Erinnerung. Heiner Müllers »Der Auftrag« vor dem Hintergrund seiner Amerikareisen*. Marburg: Tectum 2010.
- Ludwig, Janine: *Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2009, S. 99-198.
- Müller, Heiner: *Bericht vom Großvater*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 7-10.
- Müller, Heiner: *Bildbeschreibung*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: *Die Korrektur*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 109-126.
- Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: *Der Bau*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 329-396.
- Müller, Heiner: *Der Horatier*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 73-85.
- Müller, Heiner: *Zement*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 379-467.

- Müller, Heiner: Traktor. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 483-505.
- Müller, Heiner: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. Ein Greuelmärchen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 509-537.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.
- Müller, Heiner: Fatzer ± Keuner. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 334-337.
- Müller, Heiner: Die Küste der Barbaren. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 421-424.
- Heiner Müller: Amerika, Morgenstern, Erbe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 553-577.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über HAMLETMASCHINE, AUFTRAG, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.

- Müller, Heiner: Zehn Deutsche sind dümmer als fünf. Gespräch mit Uwe Wittstock für »Neue Rundschau« 2/1992. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 80-99.
- Müller, Heiner: Das war fast unvermeidlich. Ein Gespräch mit Stephan Speicher für »Der Tagesspiegel«, 9.11.1991. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 100-107.
- Müller, Heiner: Brief an A. S. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 83.
- Müller, Heiner: Entwurf aus dem Heiner-Müller-Archiv in der Akademie der Künste Berlin, HMA Müller_Heiner_02643_0001. Notiz von 1986 oder etwas später.
- Silberman, Marc u. a.: Heiner Müllers frühe Amerikaaufenthalte (1975-1979). In: Stephan Pabst/Johanna Bohley (Hg.): Material Müller. Das mediale Nachleben Heiner Müllers.: Berlin: Verbrecher Verlag 2018, S. 113-150.
- Vaßen, Florian: »Ich bin ein Landvermesser«. Heiner Müllers katastrophische Landschaftsbilder. In: Lutz Hieber u. a. (Hg.): Der kartographische Blick. Hamburg: Lit Verlag 2006, S. 171-189.
- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113.

Intermedium 2

Heiner Müllers ›norwegische‹ Küstenlandschaft

Müllers Besuch in Bergen 1974, Baktruppens Inszenierung von *Germania Tod in Berlin* 1989 und ein bisher nicht ins Deutsche übersetztes norwegisches Interview mit Müller

Knut Ove Arntzen

1.

Heiner Müller besuchte 1974 Norwegen als Mitglied des Berliner Ensembles, bei dem er als Dramaturg von 1970 bis 1977 tätig war; Anlass war das Bergen Festival (Festspillene i Bergen) im Mai desselben Jahres. Im Januar, ein Jahr vorher, hatten die DDR und Norwegen diplomatische Beziehungen aufgenommen, sodass der Weg für einen kulturellen Austausch zwischen den beiden Ländern geebnet war. Ein Austausch auf der Basis sozialistischer Delegationen hatte bereits vorher existiert, doch jetzt konnte die kulturelle Begegnung auch im offiziellen Rahmen stattfinden. Bergen liegt an der Westküste Norwegens und war in seiner Geschichte mehrere Hundert Jahre Hansekontor-Stadt, sodass es sehr ausgeprägte historische Beziehungen zu Deutschland gibt.

Auf seiner Tour in Norwegen und bei dem Bergen Festival spielte das Berliner Ensemble Bertolt Brechts Bearbeitung des *Coriolanus* (1959) nach Shakespeare. Diese Produktion hatte 1964 in Berlin Premiere in der Regie von Joachim Tenschert und Manfred Wekwerth, mit Ekkehard Schall als Coriolan. Auf dieser Reise spielte das Berliner Ensemble auch Brechts Lehrstück *Der Ozeanflug* (1929), und Gisela May gab Konzerte. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu erwähnen, dass die künstlerische Leitung des Berliner Ensembles gerade kurz zuvor erlaubt hatte, Brechts Lehrstücke als Teil des Repertoires zu spielen. Parallel zum Besuch des Berliner Ensembles in Bergen fand dort auch eine Konferenz statt, die sich mit der Frage beschäftigte, wie Brecht zu inszenieren sei. Die Konferenz wurde in Kooperation mit dem Institut der Skandinavistik der Universität Bergen organisiert, an der auch ein Studiengang Theaterwissenschaft angeboten wird, der als Teil der Fakultät der Künste im Jahr 1968/69 gegründet wurde. Die Hochschulprofessorin Berit Erbe und ihr Ehemann Knut Thomassen, Theaterdirektor und künstlerischer Leiter, hatten einen engen

Kontakt zum deutschen Theater. Thomassen war von 1967 bis 1981 Intendant am Nationaltheater in Bergen (Den Nationale Scene), auf dessen Hauptbühne (Hovedscene) *Der Aufstieg des Arturo Ui* (1941/57) inszeniert wurde. Er besuchte in den 1950er Jahren das Berliner Ensemble, um dort Brechts Theaterästhetik zu studieren.

Wolfgang Pintzka, in den 1960er Jahren Assistent am Berliner Ensemble und später dort auch Chefinspizient, realisierte in der Zeit zwischen 1966 und 1984 mehrere Produktionen in den skandinavischen Ländern. 1984 zog er nach Norwegen um und initiierte vermutlich auch die Wiederaufnahme der zu dem Zeitpunkt zehn Jahre alten Produktion von *Coriolan*, 1974 hatte er auch an der Konferenz an der Universität Bergen teilgenommen. Dort gab es eine Intervention von Künstlern des Hålogaland Teater, ein neugegründetes regionales Theater in Tromsø, der größten Stadt an der Nordküste und seinerzeit das nördlichste Theater in Norwegen. Sie erklärten das Brecht-Verständnis des Berliner Ensembles für veraltet, und ihre Art, Brecht zu spielen, inspiriert von Gerhard Ebert und Rudolf Penka und ihren Ideen vom Sozialrealismus, für effektiver und – politisch gesehen – aktueller. Ich selbst war bei dieser Konferenz als junger Student anwesend und ich erinnere mich an einige der Diskussionen, die möglicherweise auch eine Einmischung von Heiner Müller selbst provozierten.

Heiner Müller war zur dieser Zeit in Norwegen unbekannt, aber es gab durchaus ein großes Interesse an Bertolt Brecht und umfassende Kenntnisse über ihn. Müllers Verhältnis zu Norwegen kann auch aus anderen Gründen unter dem Aspekt der ›Küstenlandschaften‹ gesehen werden. Bergen ist eine Küstenstadt – und das Berliner Ensemble erlitt bei einer Exkursion südwestlich von Bergen beinahe einen Schiffbruch (sic!). Das Boot lief auf Grund und fuhr sich fest, sodass ein Rettungsboot kommen musste und alle Passagiere zu der nah gelegenen Schäre mitnahm, von wo sie mit Bussen zurück nach Bergen transportiert wurden. Es gibt einen Bericht von diesem Schiffbruch in der Bergener Zeitung *Morgenavisen* vom 28. Mai 1974 mit dem Titel *Berliner Ensemble på grunn* [*Das Berliner Ensemble läuft auf Grund*], in dem auch ein Foto vom Boot M/S Hardangerfjord und vom Team des Berliner Ensembles zu sehen ist. In dem Zeitungsartikel heißt es: »Es bestand nicht die Gefahr, dass das Schiff bei der Kollision mit Mutter Norwegen wirklich gesunken wäre, aber ein Rettungsschiff musste kommen und alle zurückbringen.« Heiner Müller ist auf dem Foto zwar nicht zu erkennen, aber es ist auch nicht sicher, dass alle Mitglieder des Berliner Ensembles auf dem Foto zu sehen sind.

In dem weiter unten folgenden Interview erzählt Müller von einer Exkursion mit dem Bus und von einem Fahrer, der sich weigerte weiterzufahren, weil die Schauspieler und Schauspielerinnen deutsche Lieder sangen, die ihn an den Krieg und an die deutsche Okkupation erinnerten. Es dauerte einige Zeit, bis sie ihn überreden konnten, die Fahrt fortzusetzen. Müller sagt zu diesem Zwischenfall:

Ich hatte ein merkwürdiges Erlebnis in Norwegen, wir waren mit dem Bus unterwegs, eine Exkursion in der Gegend, auf der Rückfahrt waren einige Schauspieler betrunken und fingen an, deutsche Lieder zu singen, die den Busfahrer an den Krieg erinnerten. Also hielt er an und weigerte sich weiterzufahren. Wir mussten eine halbe Stunde mit ihm reden, eher wir weiterfahren konnten.¹

Es könnte sein, dass es sich hierbei um die Busrückfahrt nach dem Schiffsun-
glück, mit Nervosität und Alkohol wegen des Schocks, handelt. Der Aufenthalt
des Berliner Ensembles in Bergen war aber auch so lang, dass es eine der anderen
Exkursion gewesen sein kann. Auffällig ist, dass Müller den Schiffbruch nicht
explizit erwähnt. Ich glaube dennoch, dass er auf dem Schiff gewesen ist, dass er
sich jedoch am stärksten an das Erlebnis mit dem Busfahrer erinnert.

2.

Heiner Müllers Beziehung zu Norwegen nach dem Besuch in Bergen 1974 steht
auch im Zusammenhang mit dem Projekt der Theaterkompanie *Baktruppen*. Sie
wurde teilweise von dem Studiengang der Theaterwissenschaft an der Universi-
tät Bergen ins Leben gerufen, an der 1974 die Konferenz mit dem Thema »Brecht
inszenieren« stattfand. Eine der frühen und signifikantesten Produktionen von
Baktruppen basierte auf Müllers *Germania Tod in Berlin* (1956/71); sie hatte 1989 im
Høvikodden Art Center außerhalb von Oslo Premiere und wurde im Frühling 1990
an der Akademie der Künste zu Berlin Ost gezeigt; allerdings war Müller nicht
persönlich anwesend, obwohl er als Leiter der Akademie die Theatergruppe ein-
geladen hatte.

Die überraschende Art und Weise, wie die norwegische Theaterkompanie
Baktruppen spielte, zeigt, wie weit sie sich von den konzeptionellen oder selbst-
referenziellen Formen der Dramaturgie der 1980er Jahre entfernt hatte. Ihr be-
sonderer Stil bestand darin, alle Ausdrucksmittel in einer Landschaft nebenei-
nanderzustellen. Diese Inszenierung wurde zum Teil kritisch gesehen, aber es
gab auch positive Reaktionen, vor allem wenn verstanden wurde, dass jeder sich
entscheiden sollte, was er sehen will. So gesehen verwandelten *Baktruppen* das
Theater in eine Maschine, die sich selbst in eine Landschaft der Situationen und
Aktionen sowie der Sätze einschreibt, um den Titel des Interviews mit Heiner
Müller zu paraphrasieren.

¹ Zitat aus der weiter unten abgedruckten Übersetzung des Interviews von Gunnar Nyquist mit
Heiner Müller. Heiner Müller: Drama er en maskin som skriver seg selv [Drama ist eine Maschi-
ne, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist]. In: Spillerom (Oslo)
17 (1986), H. 3, S. 11-13, hier S. 13.

Die Produktion von *Baktruppen* war eine Neubearbeitung von Heiner Müllers Text. Im Original handelt das Theaterstück von der Geschichte und den Kollektivbildern von Preußen und Deutschland, insbesondere von Aspekten der Revolution, dem Stalinismus und den Verhältnissen in der DDR nach dem Zweiten Weltkrieg. *Baktruppen* veränderte das Stück zu einem Kommentar zur norwegischen Nachkriegsgeschichte. Das Bühnenbild bestand aus einer großen, diagonalen Theke, und der umgeschriebene Text wurde als Vortrag über die norwegische Geschichte inszeniert. *Baktruppen* versuchte also, Heiner Müllers Text an die norwegische Identität anzunähern, indem sie den Text bearbeiteten, unter anderem auch durch die Verwendung von Musik sowie von Elementen wie Elch, Kiefer und Schlitten, um so spezifische norwegische Gegenstände und Orte darzustellen. Ein wesentliches Merkmal war es, dass die Bühne mit technischer Ausrüstung vollgestellt war. *Baktruppen* entwickelten das Prinzip des Textgebrauchs auf neuen und experimentellen Wegen, indem neue dramaturgische Tendenzen in ihrem visuell basierten Projekttheater verfolgt wurden, etwa Recycling und das Entwerfen visueller Verflechtungen in Bezug auf Tableau und bildliche Elemente. Derart kreierten sie eine Erzählmaschine, in der Darstellerinnen und Darsteller vortrugen, schauspielten und nach textuellen Elementen tanzten; das Geschehen beruhte auf Improvisationen und privaten Erfahrungen.

*Baktruppen*s Bearbeitung von Textelementen kann – mit einer gewissen Ironie – als bewusste Form des Recyclings der Avantgarde von Situationismus und Fluxus beschrieben werden. Und *Baktruppen* entwickelten dabei eine Taktik der Illusionszerstörung, indem sie Texte umschrieben und Textbilder als Klanglandschaften kreierten. Die dem Kabarett ähnliche dramaturgische Struktur bestand aus Sequenzen, die den Eindruck von etwas ›Spontanem‹ erweckten. *Baktruppen*s Stil könnte als Gestalten einer Realzeit versus einer Performance-Situation und als Auftreten durch Zitate und Bewegungsmuster beschrieben werden, ein Stil, der ein signifikanter Beitrag für die Entwicklung des neuen Recycling-Theaters war, welches die soziale Situation und das freie, nach vielen Richtungen offene Storytelling einbezog. Ihre Inszenierung wollten die *Baktruppen* in einem spezifisch norwegischen Kontext verwurzeln, ihre Spielweise, das Verbinden von physischer Aktion und Schreiben, entspricht durchaus Müllers Vergleich des Dramas mit einer Maschine, die sich selbst schreibt. Das Verknüpfen von Text und visuellem Ausdruck, das der Performance ähnelt, erinnert an die Form der Performance Lectures. Es ist das Erzählen beim Zeigen und das Zeigen beim Erzählen.

3.

Die Theaterzeitschrift *Spillerom* wurde vom Norwegischen Zentrum für Theater (Teatersentrum, später Danse- og teatersentrum/Performing Arts Hub Norway) publiziert und von 1983 bis 1987 von Gunnar Nyquist (geb. 1951) herausgegeben.

Heiner Müller besuchte im Juni 1986 ein Seminar, das von der Nordischen Theaterunion in Humlebæk nahe Kopenhagen organisiert wurde und zu dem er eingeladen war.

Später dann, im Jahr 1989, nahm Müller an dem Heiner-Müller-Symposium im Kutscherhaus, Berlin-Kreuzberg, teil. Ich war selbst dort, und als ich die Treppe hinunterging, kam mir am Ausgang Müller entgegen. Wir hielten an und grüßten uns. Müller, mit Whiskyglas in der Hand, sagte: »So, Sie sind aus Norwegen?« »Ja«, sagte ich. Er wurde blass, als ob er sich an etwas ›Festsitzendes‹ erinnerte. Mein Eindruck war, dass er sich den Schiffbruch an der Küste Westnorwegens und die konkrete Küstenlandschaft vergegenwärtigte.

4.

Im Folgenden ist die erste deutsche Übersetzung des Artikels *Drama er en maskin som skriver seg selv* mit einem Interview von Heiner Müller aus der Zeitschrift *Spillerom*, herausgegeben von Norsk Danse og Teatersentrum unter der Redaktion von Gunnar Nyquist, veröffentlicht. Der Titel der Übersetzung lautet:

Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist

Donnerstag, den 5. Juni 1986, Humlebæk nahe Kopenhagen. Auf dem Podium ein etwas schüchterner Mann hinter dem Mikrofon. Er spricht langsam, zögernd, wirkt so, als wüsste er nicht, was er sagen sollte. Er erzählt ein paar Geschichten, hält an, räuspert sich, rückt das Mikrofon zurecht. Dann gibt er ein Zeichen an einen Techniker: Vom Kassettenrecorder ertönt eine angespannte Stimme – sie spricht einen Dramentext und ›erstickt‹ in ihrem verbalen Affekt. Die Kassette wird gestoppt und umgedreht. Eine neue Stimme, dieses Mal ist sie ganz ruhig, fast ohne Intonation. Es ist derselbe Text, aber er löst eine ganz andere Wirkung aus, er ist verständlicher und sogar dramatischer. Wir hörten einen Auszug aus *Bildbeschreibung*, Heiner Müllers damals neuestem Theaterstück.

Müllers Auftreten ist kurz, kein Vortrag, nur ein paar knappe Äußerungen, klar und prägnant, aber mit weitem Horizont, einige Anekdoten, fast Aphorismen. Wir, die zuhören, werden neugierig, wollen mehr über diesen Mann erfahren. Ein Dramatiker aus der DDR. Ein unbekanntes Land.

Die Begegnung findet während eines viertägigen Seminars im Rahmen der Nordischen Theaterunion statt, zu dem Theaterleute aus allen skandinavischen Ländern erschienen sind. Ein bemerkenswertes Seminar mit hoher Fachkompetenz. Probenarbeiten des indischen Odissi-Tanzes und des japanischen Bühnentanzes *buyo kabuki* wurden von hervorragenden Darstellern kommentiert und diskutiert,

auch theoretische Vorträge werden gehalten. Das Hauptthema ist: Wie wird der Text Theater? Es handelt sich um Aufführungstechnik, um das Verhältnis zwischen Text und Subtext, um Vorexpressivität [die technischen Vorbereitungen des Schauspielers, K. O. A.] und unterschiedliche Energien. Die Vortragenden gehören weltweit zu den wichtigsten Experten auf ihrem Gebiet. Außer den Dramatikern Heiner Müller und Jean-Claude Carrière (bekannt vom Film und seiner Zusammenarbeit mit Peter Brook) nahmen auch der Brecht-Forscher Eric Bentley (USA), James Brandon, Autor, Redakteur und Spezialist für japanisches und asiatisches Theater, der Commedia dell'Arte-Experte und Autor Ferdinando Taviani (Italien), der Theaterwissenschaftler und Publizist Thomas Bredsdorff (Dänemark) und der Sozialanthropologe und Psychologe Peter Elsass (Dänemark) teil. In der Rolle des ›Spielleiters‹ agierte Eugenio Barba (Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret), er hatte auch das Programm zusammengestellt und die Kontakte geknüpft.

Am nächsten Tag ergibt sich die Gelegenheit für ein kurzes Treffen mit Heiner Müller. Wir kommen zurück auf sein Beispiel zum Verhältnis zwischen Schauspieler und Text. Müllers Texte stellen eine seltene Form poetischer Dramatik dar, ihre Sprache ist bilderreich, gestaltet, oft stark konzentriert.

MÜLLER Meine Erfahrung mit Schauspielern ist zweifach – aus der Arbeit in Ost- und Westdeutschland. Ostdeutsche Schauspieler haben einen breiteren Zugang zum klassischen Drama. Für sie ist es schwierig, einfach ›Guten Morgen‹ zu sagen, sie haben aber z. B. keine Schwierigkeiten mit *Iphigenie*. In Westdeutschland ist es umgekehrt. Die Schauspieler dort sind extrem stark ans Privateigentum gebunden – derart, dass die Gefahr für den Text besteht, des Schauspielers Eigentum zu werden. Der Schauspieler verschlingt den Text, um ihn dann wieder zu erbrechen, von Deutung, eigenen Stimmungen und Empfindungen gefärbt. Durch die Deutungen und Emotionen des Schauspielers wird der Text zerstört. Mein Ideal ist es, auf den Text wie auf ein Musikstück zu schauen und ihn als solches zu behandeln. Das ist wirklich nicht leicht, ich kenne viele Beispiele.

NYQUIST Meinst Du, der Schauspieler hat zu viel Respekt vor dem Text?

MÜLLER Lass mich ein Beispiel nennen. Das war am Schauspielhaus Bochum, Westdeutschland. Ein guter Schauspieler und Freund von mir hatte übergroßen Respekt vor dem Text und wollte dem Publikum deutlich machen, dass dies große Dichtung sei. Er behandelte den Text, als sei er Poesie und das war der Tod für das Drama. Also dachten wir uns eine Überraschung für ihn aus, ich sagte ihm vorher nichts. Ich durfte das machen, weil er ein Freund von mir war. In einer Szene befand er sich auf allen Vieren auf dem Boden, während er den Text sprach, das war sowohl poetisch als auch pathetisch. Plötzlich löste sich eins von den Bodenbrettern unter ihm, und er war nur damit beschäftigt sich festzuklammern, es war ihm unmöglich, ›große Kunst zu schaffen‹.

Da kam der Text zum ersten Mal zur Geltung, plötzlich stand der Text alleine da und wurde viel leichter und verständlicher.

NYQUIST Meinst Du, Poesie und Drama lassen sich miteinander verbinden?

MÜLLER Ja, das ist kein Problem, aber man braucht nicht zu zeigen, dass das Drama Dichtung ist. Hauptsache ist, dass die lyrische Ausdrucksweise und der Text des Dramas Figurenrede sind. Wenn der Text mit der Figur nicht übereinstimmt, wird er nur Dichtung und kein Drama. Bei Shakespeare ist der Text Lyrik, aber er ist immer auch Figurenrede.

NYQUIST Und was ist mit Deinen Theaterstücken, sind sie Poesie oder Drama?

MÜLLER Ich denke, sie sind Drama. Einige meinen, sie seien Poesie. Aber das ist eher eine Frage von Regie und Spielweise, die erkennen lassen, dass es Drama ist.

NYQUIST Du hast einmal gesagt, dass von hundert Aufführungen Deiner Theaterstücke nicht mehr als fünf bis sechs gut gelungen waren. Warum?

MÜLLER Für mich waren sie gut gelungen. Es ist aber möglich, dass viel mehr als fünf oder sechs für das Publikum gut gelungen sind. Für mich ist es zentral, dass Poesie und Drama auf gelungene Art und Weise zusammengesetzt werden.

NYQUIST Warum hast Du die Wahl getroffen, für das Theater zu schreiben?

MÜLLER Das war eigentlich keine Wahl. Ich hatte gar keine Wahl. Als ich etwa zehn oder zwölf Jahre alt war, begann ich Dramatik zu schreiben. Ich habe nie versucht, Prosa zu schreiben, das wenige, was ich geschrieben habe, war nie länger als zwei Seiten. Willst du Prosa schreiben, musst du extrem lange am Schreibtisch sitzen. Drama zu schreiben ist wie mit einer Maschine zu arbeiten, sie schreibt sich selbst. Poesie musst du schreiben. Drama ist eine Maschine, die den Kontakt zu anderen Maschinen sucht – und daraus wird Theater. Ich glaube nicht mehr an das Lesen an sich, zu lesen ist etwas, was der Vergangenheit angehört, das meiste. Alle haben Fernseher und Videorekorder. Es ist merkwürdig, dass berühmte Prosaschriftsteller vier- bis fünfhundert Seiten lange Romane schreiben. Sie werden Bestseller, manche kaufen sie, aber keiner liest sie. Das Theater dagegen hat Zukunft, weil es auf der physischen Anwesenheit von Schauspieler und Zuschauer gründet, und ich glaube, es wird die einzige Form der Kommunikation bleiben.

NYQUIST Aus welchem Grund schreibst Du so kurze dramatische Texte?

MÜLLER Anfangs habe ich Stücke in voller Länge geschrieben, in denen es um die Wirklichkeit des ostdeutschen Publikums ging, ich schrieb für ein bestimmtes Theater und dachte an ein spezielles Verhältnis. Aber ich vereinsamte mehr und mehr, denn dort gab es für mich kein Theater und kein Publikum, und es wurde mehr und mehr so, dass ich eine Art Monologe zu schreiben begann. Das war nicht mehr Dialog, denn ich sah kein Theater, ich sah kein Publikum. Ich begann Monologe zu schreiben und der Subtext wurde größer und größer, je mehr Subtext, desto kürzer wurde der Text selbst. Wahrscheinlich komme ich noch dazu, wieder längere Stücke zu schreiben.

NYQUIST Du sagtest, dass Du anfangs für das ostdeutsche Publikum geschrieben hast. Für welches Publikum schreibst Du jetzt?

MÜLLER Meistens für mich selbst, ich bin mir mein erstes Publikum. Es gibt eine Geschichte über Brecht aus seinem letzten Jahr. Er sagte: Ich stehe morgens auf und ich begegne mir selbst, ich verlasse mein Zimmer und ich begegne mir selbst. Vermutlich ist es eine normale Entwicklung.

NYQUIST Warum handelt es sich in Deinen letzten Stücken?

MÜLLER Momentan interessiere ich mich für den Zweiten Weltkrieg, besonders für die Deutschen, die nach Russland marschierten, da darüber sehr wenig geschrieben worden ist, es ist ein unbekanntes Territorium. Und es war eine fatale Begegnung, die sich zwischen Deutschland und Russland ereignet hat, wir spüren immer noch die Konsequenzen des deutschen Angriffs auf Russland. Ich traf einen Afroamerikaner, er kam aus Kalifornien, als er in West-Berlin stationiert war, bevorzugte er das Leben in West-Berlin gegenüber dem in Kalifornien. Wie im Scherz sagte er, er könnte Hitler dafür danken, dass er hier leben könnte. Und es ist etwas Wahres dran, dass Europa durch Hitlers Angriff auf Russland für die Dritte Welt geöffnet wurde. Ich glaube, der Angriff auf Russland war ein Selbstmordversuch seitens Hitlers, die Intention war eine ganz andere als das Ergebnis, etwas wie ein unbewusster Impuls oder vielleicht können wir es Subtext nennen. Für mich liegt der Beginn des Zweiten Weltkrieges im Jahr 1919, mit der Ermordung von Rosa Luxemburg. Das war Hitlers Geburt, denn gleichzeitig war es die Tötung des Gehirns der KPD.

NYQUIST Welche Beziehung hast Du zu anderen Dramatikern? Lass uns mit Brecht beginnen!

MÜLLER Brecht ist sehr wichtig, er nimmt einen zentralen Platz in der deutschen Dramatik ein, auch wenn mir nicht alle Stücke von ihm gefallen. Seine klassischen Stücke sind nicht mehr wichtig für mich – *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Der kaukasische Kreidekreis*. Das Wichtigste bei Brecht ist, dass er die deutsche Sprache

mit etwas Neuem bereicherte, das jetzt so selbstverständlich ist, dass du nicht daran denkst, wenn du es verwendest. Seine Rolle kann mit der Luthers verglichen werden, wenn es um die deutsche Sprache geht. Vieles, was früher in der Lyrik nicht möglich war, ist es jetzt dank Brecht. Im Gegenteil zu Hofmannsthal und Rilke hat Brecht die Poesie für die Wirklichkeit des Alltags geöffnet. Und es ist Poesie in Brechts Dramatik.

NYQUIST Gibt es andere Dramatiker, denen Du nahestehst?

MÜLLER Eine Zeitlang war Edward Bond ziemlich wichtig für mich, weil er zu der Zeit Ideen für die Welt hatte. Seine frühesten Theaterstücke schätze ich sehr. Genet war wichtig. Beckett ist wichtig, aber die meisten seiner Stücke sind vielleicht Antistücke. Das meiste, was zurzeit im Westen geschrieben wird, betrachte ich als etwas, das auf eine Weise hinter Beckett zurückbleibt. Er ist der lebendige Dramatiker der westlichen Welt. Seine Dramatik steht außerhalb der Geschichte, es ist Drama jenseits Geschichte, es ist menschliches Schicksal jenseits Geschichte. Also, das ist ein extremer Gegensatz zu dem, was ich schreibe, aber das ist eine Dramatik, die mich trifft und die irritieren kann. *Godot* zum Beispiel verstehe ich als eine Behinderung des Dramas – nach *Godot* ist es nicht einfach, ein Drama zu schreiben.

NYQUIST Im Gegensatz zu Beckett bist Du vom Schreiben über Geschichte besessen.

MÜLLER Das kann ich nicht verhindern, an und für sich lebe ich in einer Situation, die ein Ergebnis der Geschichte ist.

NYQUIST Werden Deine Stücke vom deutschen und nichtdeutschen Publikum unterschiedlich rezipiert?

MÜLLER Meine Theaterstücke irritieren mehr das deutsche Publikum, ich glaube, es hat damit zu tun, dass wir mehr gewöhnt sind zu verdrängen. Die meisten meiner Stücke behandeln ausgeprägt deutsche Themen, selbst dann, wenn die Handlung in Jamaika verortet ist. Das deutsche Publikum versucht, sich auf Abstand zu seinen Problemen zu halten. In Frankreich habe ich den Eindruck, dass das Publikum die Probleme sieht, aber durch die intellektuelle Brille. *Hamletmaschine* war ein großer Erfolg in New York, aber es war seltsam, dass die sozialistisch-intellektuelle Selbstkritik des Stücks nicht wahrgenommen wurde, im Gegensatz dazu wurde viel über Terrorismus als Thema des Stückes gesprochen, und das ist etwas ganz Anderes.

NYQUIST Was kennst Du von Norwegen?

MÜLLER Ich war einmal dort, in Bergen, ein kurzer Besuch mit dem Berliner Ensemble (1974).

NYQUIST Was denkst Du, wie könnten Deine Theaterstücke vom norwegischen Publikum rezipiert werden?

MÜLLER Das ist sehr schwer zu sagen. In den letzten Jahren habe ich begonnen, mich für Ibsen zu interessieren. Vor zwanzig Jahren war er völlig uninteressant für mich, aber momentan habe ich großes Interesse an ihm. Ibsen ist derjenige, der die Gewalt der Stammeskultur und die provinziellen Ängste am besten beschrieben hat oder Provinzialismen, wenn man so will. Und das ist jetzt in jedem Land sehr wichtig. Nicht nur, wenn man fanatische Fußballanhänger erlebt, die ihre Mannschaft anfeuern, diese ungeheuerlichen Provinzialismen und die Gewalt des Stammes beobachtet man überall. Das ist eine wichtige Kraft in unserem Jahrhundert, deswegen wird Ibsen immer mehr an Bedeutung gewinnen. Es ist möglich, dass meine Theaterstücke in diesem Zusammenhang Einfluss in Norwegen bekommen könnten, zum Beispiel die deutsche Stammeskultur, ich weiß es nicht. Ich hatte ein merkwürdiges Erlebnis in Norwegen, wir waren mit dem Bus unterwegs, eine Exkursion in der Gegend, auf der Rückfahrt waren einige Schauspieler betrunken und fingen an, deutsche Lieder zu singen, die den Busfahrer an den Krieg erinnerten. Also hielt er an und weigerte sich weiterzufahren. Wir mussten eine halbe Stunde mit ihm reden, eher wir weiterfahren konnten.

NYQUIST Der Krieg ist ein wichtiger Teil in der Geschichte Norwegens, es war unsere letzte heroische Zeit.

MÜLLER Das ist eine der Tragödien dieses Jahrhunderts, dass der Krieg für so viele Nationen die letzte heroische Zeit war, Hitler sei Dank.

NYQUIST Wie siehst Du die Zukunft des Theaters?

MÜLLER Ich glaube, das Theater wird eine immer größere Bedeutung bekommen, denn es ist die letzte Form der Kommunikation, die in der physischen Anwesenheit geschieht, die des Schauspielers und des Publikums. Andernfalls könnten Fernseher und Video alle Bedürfnisse befriedigen, wie zum Beispiel, um damit Essen zu bestellen, dann entsteht ein Vakuum, in dem das Theater seine Zukunft hat.

NYQUIST Dennoch sieht es so aus, als ob das Theater den Kontakt zum Publikum verliert. Was glaubst Du, woher kommt das?

MÜLLER Das ist, glaube ich, ein Übergangspänomen in einer Phase, in der wir uns erst mal von den neuen Medien verführen lassen. Ich glaube, die Zeit kommt wieder, dass Menschen dem starken Wunsch folgen werden, ins Theater zu gehen.

Heiner Müller lebt in Ost-Berlin und arbeitet als Dramaturg an der Berliner Volksbühne. Das ist das größte Theater der Stadt. Die meiste Zeit schreibt er und reist in die Bundesrepublik und andere Länder, wo seine Stücke aufgeführt werden. Viele seiner Stücke werden in seinem Land weder gedruckt noch gespielt aufgrund ihres kontroversen Inhalts und ihrer Form. Dank seiner internationalen Anerkennung und der Loyalität seinem Land gegenüber genießt er eine privilegierte Stellung und kann sich über die Mauer hinweg frei bewegen. Im Gegensatz zu vielen anderen DDR-Künstlern entschied er sich, DDR-Bürger zu bleiben. Einer der Gründe für diese Entscheidung nannte er in einem Interview in *Der Spiegel* vom 9.5.1983:²

»Die DDR ist mir wichtig, weil alle Trennlinien in der Welt durch dieses Land gehen. Das ist der wirkliche Zustand der Welt, und der wird ganz konkret in der Berliner Mauer. In der DDR herrscht ein viel größerer Erfahrungsdruck als hier und das interessiert mich ganz berufsmäßig: Erfahrungsdruck als Voraussetzung zum Schreiben. Das Leben ist verbindlicher östlich der Mauer, und das bedeutet auch den Zwang, Dinge radikal zu Ende zu denken, zu Ende zu formulieren, über die man hier noch hinwegspielen kann.«³

Übersetzt aus dem Norwegischen von Jana Pavlova

Literatur

- Müller, Heiner: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen. In: *Der Spiegel* Nr. 19 vom 9. 5. 1983, S. 196-207.
- Müller, Heiner: Drama er en maskin som skriver seg selv [Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt. Heiner Müller im Gespräch mit Gunnar Nyquist]. In: *Spillerom* (Oslo) 17 (1986), H. 3, S. 11-13.
- Müller, Heiner: 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). In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. *Gespräche 1. 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279.

2 Heiner Müller: Deutschland spielt noch immer die Nibelungen. In: *Der Spiegel* Nr. 19 vom 9.5.1983, S. 196-207; vgl. ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. *Gespräche 1, 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279, hier S. 273.

3 Müller: *Drama er en maskin som skriver seg selv*, S. 12. Nyquist (geb. 1951) war von 1983 bis 1987 Herausgeber von *Spillerom*.

DRAMA ER EN MASKIN SOM SKRIVER SEG SELV

Av Gunnar Nyquist

Torsdag 5. juni 1986, Humlebæk utenfor København. En liten usselig mann på podiet bak mikrofonen. Han snakker langsomt, nølede, virker som han ikke vet hva han skal si. Forteller et par historier, stopper opp, kremer, flytter på mikrofonen. Så gjør han tegn til en tekniker: fra en kassetappiller lyder en anspekt stemme — en dramatisk tekst som drukner i oppleserens verbale affekt. Kassetten stoppes og snus. En ny stemme, denne gangen helt rolig, nesten uten intonasjon. Samme tekst, men nå et helt annet inntrykk, mer forståelig, mer dramatisk.

Vi har hørt utdrag fra «Billedbeskrivelse», Heiner Müllers nyeste teater tekst. Hans oppreden er kort, ikke noe foredrag, bare noen knappe uttalelser, klare og konsise og med stor spennvidde. Nesten aforisme. Noen anekdoter. Vi som hører på blir nysgjerrige, vil vite mer om denne mannen. En dramatikker fra DDR. Ukjent land.

Dette finner sted under Nordisk Teaterunions fire dagers seminar der teaterfolk fra hele Norden er samlet. Et utmerket seminar med faglig innhold på høyt nivå. Arbeidsdemonstrasjoner av indisk odissi-dans og japansk buyo kabuki med fremragende utøvere blir kommentert og diskutert. Det er også teoretiske foredrag. Hovedtemaet er: Hvordan blir teksten teater? Det handler om fortellerteknikk, forholdet tekst/under tekst, prekspressivitet, ulike typer energier. Foredragsholderne er blant de ypperste i verden på sine felter. Foruten dramatikerne Heiner Müller og Jean-Claude Carrière (kjent fra film og medarbeider til Carter Brooks), Brecht-eksperten Eric Bentley (USA), forfatter og redaktør, spesialist på japansk og asiatisk teater James Brandon, Commedia dell'Arte-ekspert og forfatter Ferdinando Taviani (Italia), teaterforsker og skribent Thomas Brødsoff (Danmark), sosialantropolog og psykolog Peter Eliass (Danmark). I regiisørrollen Eugenio Barba (Nordisk Teaterlaboratoriet/Odin Teatret), som hadde utarbeidet programmet og båndet det hele sammen.

Neste dag blir det anledning til et kort møte med Heiner Müller. Vi går tilbake til hans eksempel med skuespilleres forhold til teksten. Müllers tekster er en sjelden form for poetisk dramatik, et billedrikt, gjennomarbeidet språk, ofte sterkt konsentrert. — Min erfaring med skuespillere er todelte — fra arbeid i Øst- og Vest-Tyskland. Østtyske skuespillere har et bedre grep om den klassiske dramatikken. De har proble-

mer med å si god morgen på en enkel måte, men de har ingen vanskeligheter med «figenia» for eksempel. I Vest-Tyskland er det omvendt. Skuespillerne der er veldig sterkt bundet av den private eiendomsrett — slik at teksten står i fare for å bli skuespillerens private eiendom. Skuespilleren sluker teksten for så å kaste den opp igjen, farget av egne meninger, stemninger og følelser. Teksten adelegges av skuespillerens meninger og emosjoner. Mitt ideal er at man må se på teksten som et stykke musikk og behandle den som sådann, noe som ikke er lett, det har jeg mange eksempler på.

— Mener du at skuespillere har for stor respekt for teksten?

— La meg la et eksempel. Det var ved Schauspielhaus i Bochum, Vest-Tyskland, en god skuespiller og venn av meg, han var full av respekt og ville formidle til publikum at dette var stor poesi. Han behandlet teksten som poesi, og det var døden for dramaet. Så vi fant på en liten overraskelse for ham, jeg fortalte ham ikke noe på forhånd, jeg kunne gjøre det fordi han var min venn. I en scene befant han seg på gulvet på alle fire mens han fremsa teksten, det var både poetisk og patetisk. Plutselig løsnat et av gulvbordene under ham og han måtte klempe seg fast til det, uten mulighet for å «skape stor poesi». Da først kom teksten til sin rett, den sto plutselig alene og var blitt mye lettere og mer forståelig.

— Er det etter din mening mulig å kombinere poesi og dramatik?

— Ja, det er ikke noe problem, men man bør ikke vise at det er poesi. Hovedsaken er at poetiske uttrykk og dramaet er karakterens språk. Hvis det ikke stemmer overens med karakteren, blir det bare poesi og ikke dramatik. Hos Shakespeares er det poesi, men det er alltid karakterens språk.

— Hva med dine stykker, er de poesi eller er de dramatik?

— Jeg mener de er dramatik. Noen mener det er poesi. Men det er et spørsmål om regi og spillmåte, for å vise at det er dramatik.

— Du har sagt at bare fem-seks av 100 oppsetninger av dine stykker har vært vellykte. Hvorfor?

— De var vellykket for meg. Det er mulig at flere enn fem-seks var vellykket for publikum. For meg er det et spørsmål om å sette poesi og drama sammen på en vellykket måte.

— Hvorfor har du valgt å skrive for teatret?

— Hvor stammer din motvilje mot å skrive prosa fra?

— Når du skriver prosa er du helt alene. Du kan ikke glemme deg bort.

— Du må selv påta deg ansvaret for det du skriver?

— Jeg tror ikke jeg kan skrive prosa i tredje person. Jeg kan ikke skrive: «Washington sto opp og gikk til 42nd Street.» Jeg kan bare ikke forestille meg å skrive prosa i første person. Når du skriver dramatik har du alltid masker og roller, og du kan snakke gjennom dem. Det er derfor jeg foretrekker dramatik — på grunn av maskene. Jeg kan si en ting og mene det motsatte.

— Du ønsker ikke å ta et entydig standpunkt. Er det derfor du liker å dramatisere motsetninger?

— Jeg ønsker å bli kvitt motsigelsen, og det er det lettere å gjøre med dramatik. Jeg hadde en merkelig opplevelse mens jeg skrev en kort prosatekst som handlet om min forrige kones selvmord. (Hun tok sitt liv i 1966). Først skrev jeg i tredje person: «Han kom hjem og han så...» Da innså jeg at det var en feig holdning, så jeg byttet til «jeg»: «Jeg kom hjem og så henne...»

Et annet avsnitt av teksten er et minne fra da krigen slutet. Jeg var på vei gjennom et åpent landskap da jeg møtte en ung tysk soldat. Han var på min alder, 16. Jeg kommer aldri til å glemme ansiktet hans. Han så ut som en hene. Han hadde et hønsensikt. Han klemte seg fast til meg. Han måtte ha selvsjåp. Han måtte ha en leder. Det var forferdelig. Jeg forsøkte å bli kvitt ham i dagvis. Jeg behandlet ham meget dårlig. Det var den første gangen jeg ønsket å drepe noen, bare for å bli kvitt ham. Han var så svak, han så på meg med en slavis blikk. I den teksten om min kones selvmord forsøkte jeg å skrive om denne opplevelsen også. Jeg skildret mordet på denne gutten. Jeg drepte ham ikke i virkeligheten, men i denne teksten drepte jeg ham tre ganger. Det var en merkelig følelse bare å skrive: «Jeg tok spaden og klevde hodet hans; jeg så blodet sprute». Det er en helt annen skriveopplevelse enn om du har it midt i et teaterstykke. Det er mye mer personlig.

Fra intervju med Spivere Lotringer (1981).

— Det var ikke egentlig noe valg. Jeg hadde ikke noe valg. Da jeg var 10-12 år gammel begynte jeg å skrive dramatik. Jeg har aldri forsøkt å skrive prosa, det lille jeg har skrevet har aldri vært mer enn ti sider. Skal du skrive prosa, må du sitte veldig lenge ved skrivebordet. Å skrive drama er som å arbeide med en maskin, det skriver seg selv. Poesi må du skrive. Drama er en maskin som søker kontakt med andre maskiner — og av det blir det teater. Jeg tror ikke på lesing lenger, det å lese er noe som hører fortiden til, for de fleste. Alle har TV og video. Det er merkelig at de kjente prosaforfatterne skriver romaner på 4-500 sider. De blir bestselgere, mange kjøper dem men ingen leser dem. Teatret derimot har en fremtid, fordi det bygger på skuespillerens og tilskuernes fysiske nærvær, som jeg tror vil bli eneste form for kommunikasjon.

— Hva er grunnen til at du skriver så korte dramatiske tekster?

— I begynnelsen skrev jeg stykker med full lengde, som handlet om virkeligheten til det østtyske publikum, og jeg skrev for et bestemt teater og med tanke på spesielle forhold. Men mer og mer ble jeg alene fordi det ikke var noe teater og ikke noe publikum, og det ble mer og mer til at jeg skrev en slags monologer. Det var ingen dialog lenger, fordi jeg så ikke noe teater, jeg så ikke noe publikum. Jeg begynte å skrive monologer, og underteksten ble større og større, og jo mer undertekst det ble, jo kortere ble selve teksten. Men antakelig vil jeg gå tilbake til å skrive lengre stykker igjen.

— Du sa at du skrev for østtysk publikum til å begynne med. Hva slags publikum skriver du for i dag?

— Mest for meg selv, jeg er mitt første publikum. Det er en historie om Brecht fra hans siste år. Han sa: Jeg står opp om morgenen, og jeg møter meg selv, jeg går ut av mitt rom og jeg møter meg selv. Det er antakelig en normal utvikling.

— Hva handler dine nyere stykker om? — For tiden er jeg interessert i den annen verdenskrig, spesielt i de tyskerne som dro til Russland, fordi det er svært lite skrevet om det, det er ukjent territorium. Og det var et fatalt møte som skjedde mellom Tyskland og Russland, vi merker fremdeles konsekvensene av det tyske angrepet på Russland. Jeg måtte en svært amerikansk opprinnelig fra California, som nå bor i Vest-Berlin, han foretrekker Vest-Berlin fremfor California. Som en spøk sa han at han kunne takke Hitler for at han bodde der. Og det er noe sant i det, at Hitler gjennom sitt angrep på Russland åpnet Europa for den tredje verden. Jeg tror angrepet på Russland var et selvmordsforsøk fra Hitlers side, intensjonen var en helt annen enn resultatet, dette som en underbevisst impuls, eller kanskje vi skal kalle det undertekst.

For meg begynte denne krigen i 1919 med drapet på Rosa Luxemburg. Det var Hitlers fødsel, fordi det var drapet på hjernen i det tyske kommunistpartiet.

— Hvilket forhold har du til andre dramatikere, la oss starte med Brecht.

— Brecht er veldig viktig, han har en sentral plass i den tyske dramatikken, selv om jeg ikke liker alle hans stykker. Hans klassiske stykker er ikke viktige for meg lenger — «Mor Courage», «Det gode mennesket fra Szesuan», «Den kaukasiske krittiskeirkele». Det viktigste med Brecht er at han tilførte det tyske språket noe nytt som nå er så grunnleggende at du ikke tenker over det når du bruker det. Hans rolle kan sammenlignes med Luthers når det gjelder det tyske språket. Mange ting som ikke var mulig i poesien før er det nå, takket være Brecht. I forhold til for eksempel Hofmannsthal og Rilke åpnet han poesien for hverdagens virkelighet. Og det er poesi i Brechts dramatik.

— Er det andre dramatikere du føler slektskap med?

— Et periode var Edvard Bond svært viktig for meg, før han begynte å få ideer om verden. Hans tidligste stykker setter jeg stor pris på. Genet har vært viktig. Beckett er viktig, men kanskje mest som et motstykke. Jeg betrakter det meste som skrives i vesten i dag som noe som ligger innunder Beckett på en måte. Han er den vestlige verdens ledende dramatiske. Hans dramatik ligger utenfor historien, det er drama uten historie, menneskets vilkår uten historie. Så det er en ekstrem motsætning til det jeg står for, men det er dramatik som treffer meg og som kan irritere. «Godot» for eksempel oppfatter jeg som et prevensjonsmiddel innenfor dramatikken — det er ikke lett å skrive dramatik etter «Godot».

— I motsætning til Beckett er du opptatt av historien i det du skriver.

— Det kan jeg ikke unngå, i og med at jeg lever i en situasjon som et resultat av historien.

— Blir dine stykker mottatt forskjellig av tysk og ikke-tysk publikum?

— Mine stykker er mer irriterende for tysk publikum, det tror jeg har å gjøre med at de er mer vant til å fortrenge ting, de fleste av mine stykker dreier seg om utpregt tyske spørsmål, selv om handlingen finner sted på Jamaica, tysk publikum forsøker å holde sine problemer på avstand. I Frankrike har jeg inntrekk av at publikum ser problemene, men gjennom intellektuelle briller. «Hamletmachine» var en stor suksess i New York, men det rare var at stykkets sosialistisk-intellektuelle selvkritikk ikke ble lagt merke til, derimot var det mye snakk om terrorisme som tema i stykket, og det er jo noe helt annet.

— Hva vet du om Norge?

— Jeg har vært der en gang, et kort be-

søk i Bergen med Berliner Ensemble (1974).

— Hvordan tror du dine stykker ville bli mottatt av et norsk publikum?

— Det er veldig vanskelig å si. I de siste årene er jeg begynt å interessere meg for IbSEN. For 20 år siden var han helt uinteressant for meg, men i dag har jeg stor interesse for ham. Han er den som har gitt den beste beskrivelse av stammekulturens voldsmakt og provinsens sadisme, eller provincialismen om man vil. Og det er veldig viktig nå i alle land. Ikke bare når man

TIL TEATRETS FOLK

«Mine tekster er ofte skrevet slik at hver eller annenhver setning bare viser toppen av et isfjell — og det som ligger under angår ingen. Så tar teatrets folk på seg vådrakten og dykker ned på jakt etter isfjellet, eller de bygger sitt eget. Det er vanskelig å unngå, jeg må bare leve med det. Når man nekter å akseptere at teatret har sin egen virkelighet og ikke gjenspiller eller kopierer publikums virkelighet, er ikke det et problem for publikum? Naturalismen drepte nesten teatret gjennom forsøket på å dublere virkeligheten.

Selv synes jeg alle mine stykker er ganske morsomme. Jeg slutter aldri å forundre meg over at de komiske aspektene så sjelden blir lagt merke til og blir så lite brukt.»

Müller i et intervju med Der Spiegel 9.5.83

«Det er min grunnleggende overbevisning at litteraturen skal by teatret motstand. Det er bare når en tekst virker umulig å spille, med teatrets nåværende beskaftethet, at den kan bli produktiv eller interessant for teatrets del.»

Fra Theater Jahrbuch 1975

«For meg handler det ikke om å gjøre det jeg skriver nært for publikum. Tvert imot, det gjelder i så stor utstrekning som mulig å distansere det fra publikum. Men det er det motsatte man stort sett prøver å få til. Å legge storen nær opp til det publikum forventer, gjøre den lett forståelig, forklare — det er nettopp den felaktige holdningen til arbeidet. Man må rykke storyen vekk fra publikum så langt det er mulig og vanskeligere forståelsen av den. Det er bare da den blir akseptert. Geografisk og sosial avstand må forsterkes. Det er bare da ting virkelig blir synlige.»

Fra Theater Jahrbuch 1985

opplever fanatiske fotballtilhengere som heier på sitt landslag, men på alle områder merker man denne forferdelige provinsialismen og stammens vold. Dette er en viktig kraft i vårt århundre, derfor får Ibsen større og større betydning. Det er mulig at mine stykker kunne få en innflytelse i Norge i denne sammenheng, for eksempel tysk stammevelde, jeg vet ikke. Jeg hadde en merkelig opplevelse i Norge, vi var ute på busstur, en ekskursjon på landet, og på tilbakturen var det noen skuespillere som var blitt fulle og begynte å synge tyske sanger som sjåføren husket fra krigen, så han stoppet bussen og nektet å kjøre videre. Vi måtte snakke med ham i en halvtime før vi kunne kjøre videre.

—Krigen er en stor del av Norgeshistorien, det var vår siste heroiske periode.

— Det er en av tragediene i dette århundret at for så mange nasjoner var krigen den siste heroiske perioden takket være Hitler.

— Hvordan ser du på teatrets fremtid? — Jeg tror teatret vil få større og større betydning, fordi det er den siste form for kommunikasjon som skjer gjennom fysisk nærvær, skuespillere og publikum. Ellers vil man kunne tilfredsstille alle behov gjennom TV og video, for eksempel bestille mat. Det oppstår et vakuum, og der har teatret sin fremtid.

— Men likevel ser det ut til at teatret mister grepet på publikum. Hva tror du det kommer av?

— Det tror jeg er et overgangsfenomen i en fase hvor vi for første gang lar oss forføre av de nye media. Jeg tror det kommer en tid da menneskene igjen vil føle et sterkt ønske om å gå i teatret.

★

Heiner Müller er bosatt i Øst-Berlin og ansatt som dramaturg ved Volksbühne, et av byens store teatre. Men han tilbringer det meste av sin tid med å skrive og på reiser til Forbundsrepublikken og andre land der hans stykker settes opp. Flere av hans tekster blir hverken trykt eller spilt i hans hjemland på grunn av deres kontroversielle innhold og form. Takket være sin store internasjonale anerkjennelse og lojalitet til sitt land, er han i en privilegert stilling og kan bevege seg fritt frem og tilbake over muren. I motsetning til mange andre DDR-kunstnere har han valgt å bli boende. Noe av grunnen for dette valget ga han i et intervju med *Der Spiegel* 9.5.83:

«DDR er viktig for meg fordi alle skiller linjer i verden i dag går gjennom dette landet. Det er verdens faktiske tilstand, og den er blitt helt konkret i og med Berlinmuren. Man lever under mye større trykk i DDR enn i Vest-Tyskland, og det har stor interesse for meg i mitt arbeid: at man lever under trykk som en forutsetning for å kunne skrive. Livet er mer forpliktende på assiden av muren og det gjør også at du blir tvunget til å tenke radikalt gjennom alle ting, å formulere ting gjennomgripende, mens du i vest fremdeles kan leke med det.» □

Faksimile von Theo Arntzen

3 Landschaften jenseits des Todes – Intertextuelle Landschaften

»Dialog mit den Toten« Heiner Müllers *Philoktet*

Marten Weise

Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.¹

Nekrophilie ist die Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.²

»Philoktet haßt Odysseus«³, sagt Heiner Müller im Gespräch *Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts* (1982). Müller setzt mit dieser Beschreibung an, um die Handlung seines Stücks *Philoktet*⁴ (1965) in wenigen Worten zusammenzufassen und fährt dann fort:

Aber Odysseus erkennt, daß Philoktet gebraucht wird, um den Kampf um Troja zu beenden. Er bittet Neoptolemos, Philoktet zum Mitmachen zu überzeugen. Neoptolemos will nicht lügen und erzählt Philoktet, daß er von Odysseus beauftragt wurde. Philoktet mißverstehet die Motive des Neoptolemos, und die Aussicht

1 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 396-521, hier S. 514; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Heiner Müller/Frank M. Raddatz: Nekrophilie ist die Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 614.

3 Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Silvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKTET und über die Mauer zwischen Ost und West. In: ders.: W 10., S. 175-223, hier S. 210.

4 Vgl. Heiner Müller: Philoktet. In: ders.: W 3, S. 289-327.

auf ein Agreement zwischen Philoktet und Odysseus schwindet. Philoktet will Odysseus töten, aber schließlich tötet Neoptolemos den Philoktet. Odysseus sagt ihm dann, daß Philoktets Leiche ebenso gut ist wie der lebende Philoktet. Er zeigt den Truppen des Philoktet den Leichnam und sagt ihnen, die Trojaner hätten ihn getötet, als sie einsahen, daß sie ihn nicht überreden könnten, auf ihrer Seite zu kämpfen. (W 10, 210)

Der dramatische Text, der das Mythos-Material und das überlieferte Stück von Sophokles aufgreift,⁵ verhandelt die Vermittlung des unvermittelbaren Philoktet. Das Stück Müllers beginnt, wie auch der Text von Sophokles, etwa zehn Jahre nach Beginn des trojanischen Krieges. Der wegen seiner stinkenden Wunde und seiner Schmerzensschreie von Odysseus auf der Insel Lemnos ausgesetzte Philoktet ist von einem Hindernis zur unerlässlichen Schlüsselfigur für die Eroberung Trojas geworden. Er ist auf der Insel Lemnos festgesetzt, mit der ein Randbezirk der griechischen Welt zum Zentrum des Geschehens erhoben und durch den Schauplatz der Küste explizit gemacht wird. Philoktets Auftritt hinterlässt Spuren der Sprache eines anderen Ortes und die Wunde einer anderen Sprache in der von Müller hervorgehobenen Pragmatik Odysseus' (vgl. W 10, 210).

Das Stück kann mit der eingangs zitierten Formulierung Müllers als ›Dialog mit den Toten‹ beschrieben werden. Während bei der Auslegung dieser Äußerung zumeist die Toten fokussiert und in einen Zusammenhang mit etwa den geschichtsphilosophischen Überlegungen Walter Benjamins gesetzt wurden, ist der andere Teil der Formulierung beinahe unbemerkt geblieben: der Dialog. Dieser erfährt in Müllers Arbeit und im Sinne einer »Wiederkehr des Gleichen als eines anderen«⁶ eine radikale Umdeutung gegenüber seiner Auslegung als einem idealtypisch-dramatischen, intersubjektiven Medium. Zwar ist die Vorstellung einer »Vereinigung‹ im ästhetischen Schein« bei der Wiederaufnahme der Tragödie in der deutschen Klassik als Ersatz für die Revolution auf ein ästhetisches und dia-

5 Während die Philoktet-Episode in der *Ilias* (8. oder 7. Jahrhundert v. Chr.) nur eine Nebenhandlung im zweiten Gesang ist, die als rudimentäre Vorlage für das Drama gelten kann, entnahmen die antiken Tragödiendichter – neben dem erhaltenen Stück von Sophokles schrieben auch Aischylos und Euripides eine Tragödie über Philoktet – die Grundzüge des Mythos, so der Übersetzer Paul Dräger, der mündlichen Überlieferung und einem mythographischen Handbuch. Vgl. Sophokles: Philoktet. Übers.u. Hg. v. Paul Dräger. Stuttgart: Reclam 2012, S. 135.

6 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. In: ders.: W 10, S. 318-345, hier S. 335.

lektisches Denken zurückzuführen,⁷ das im Dialog die Funktion einer Reformulierung des Tragischen durch das dramatische Modell erkennt. Der Dialog jedoch, der für Müller zum Ausgangspunkt des Denkens von Zukunft überhaupt erhoben werden kann, wird mit der ausgehend von Bertolt Brecht in *Fatzer ± Keuner* (1979) anvisierten »Revision des Revisionismus der Klassik« (W 8, 227) nicht aufgegeben, wie es etwa Hans-Thies Lehmann mit dem Begriff des »Theater der Stimmen«⁸ vorschlägt.

Der Dialog, so die Hypothese, verweist bei Müller auf die Berührung mit einer Leerstelle, die sich jeder Vergegenwärtigung entzieht und ihr entzogen bleibt. Wie aber ist das möglich? Das Verhältnis der Rede zu einem Unvermittelbaren wird in *Philoktet* im Küstenbereich von Lemnos verhandelt. Diese Peripherie markiert ein Milieu des Heterotopen – es ist das unbestimmte Milieu oder das Milieu der Unbestimmtheit, für das Müllers Denken des Dialogs mit den Toten mittels des hasserfüllten Philoktet eintritt. Das Stück zeigt dabei nicht die Bestimmung der Unbestimmtheit Philoktets gegenüber der Verwertung seines Todes durch Odysseus auf, sondern fragt nach dem Scheitern. Eine Annäherung an das Außen, so macht *Philoktet* deutlich, ist nur entlang einer dem Wort und der Sprache eigenen Differenz zu entwickeln. Mit Philoktets Hasssprache und seinem Hass auf die Sprache wird eine Konfrontation der Sprache mit ihrer eigenen Abseitigkeit – das lautliche Material der Stimme und das die Rede brechende Schweigen – verhandelt, der zufolge ein »Dialog mit den Toten« ausgehend von einem Dialog der Sprache mit sich selbst erfolgt. Anders formuliert: Wenn das andere, das von Philoktet verortet wird, sich radikal entzieht; wenn die *Szene der Alterität* im Stück von einer Negativität gezeichnet ist, die sich in das dramatische Verständnis des Dialogs nicht eingliedern lässt, muss er – entgegen dem Anspruch einer Aktualisierung des anderen – vor dem Hintergrund seiner Unmöglichkeitbedingungen als *negative Dialogik*, verstanden werden.

7 Vgl. Heiner Müller: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: W 8, S. 223-231, hier S. 226 u. S. 30-36. Müller bezieht sich dabei indirekt auf Friedrich Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793) und Georg Friedrich Wilhelm Hegels geschichtsphilosophische Herausbildung des Selbstbewusstseins als dialektische Tragödie in der *Phänomenologie des Geistes* (1807), worauf an dieser Stelle jedoch nicht ausführlich eingegangen werden kann.

8 Hans-Thies Lehmann: *Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers*. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*. Bath-Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 11-26, hier S. 13.

Die Szene des Innen und das Unvermittelbare

Küste.

Odysseus. Neoptolemos.

Odysseus Das ist der Platz, Lemnos. Hier, Sohn Achills
 Hab ich den Mann aus Melos ausgesetzt
 Den Philoktet, in unserm Dienst verwundet
 Uns nicht mehr dienlich seit dem, Eiter drang
 Aus seiner Wunde stinkend, sein Gebrüll
 Kürzte den Schlaf und gellte mißlich in
 Das vorgeschriebne Schweigen bei den Opfern. (W 3, 291)

Odysseus und Neoptolemos sind während der ersten Ansprache von Odysseus bereits an Land gegangen, das nur durch das in der Regieanweisung angeführte »Küste« markiert ist. Das »Schweigen« ist anders gefasst denn als Unterlassung oder Unterdrückung der Rede, wie im *Deutsche[n] Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* beschrieben.⁹ Es schließt noch das Tönen der Stimme in einem weiteren Sinne ein. Im Umkehrschluss ließe sich festhalten, Philoktets Gebrüll wird, weil es die Schweigevorschrift bricht, als zur Rede zugehörig ausgewiesen. Odysseus konkretisiert in seiner das Stück eröffnenden Ansprache an Neoptolemos das Problem mit Philoktet als eines der Dienstbarkeit des Einzelnen für die Ziele der Heerschar, wurde er doch »in unserm Dienst verwundet« und ist »Uns nicht mehr dienlich seit dem«. Aufgrund dieses Entzugs gegenüber der Dienstbarkeit ist Odysseus auf Neoptolemos als Mittelsmann für die Kommunikation mit Philoktet angewiesen, was noch durch den Mord verdeutlicht wird, der vom den Dialog ermöglichenden Dritten begangen wird. Einer äußeren Demarkation der Zugehörigkeit zur Gemeinschaft, die durch Philoktets Aussetzung bestätigt wird, steht schon zu Beginn eine Entgrenzung dessen gegenüber, was als zur Rede zugehörig erachtet und von dieser wieder in den eigenen Wirkungsbereich eingemeindet werden kann.

Die Szenerie des Küsten- und Schwellenbereichs zwischen Meer und Insel schafft den Ausblick auf ein verbittertes und einsames, nacktes Überleben. Will man im Philoktetstoff Grundzüge der Robinsonade erkennen, so ist ihr das Motiv der Selbstbehauptung des Menschen im Kampf gegen die Natur genommen: »Mehr einem Tier als einem Menschen gleicht er / Schwarz eine Wolke über ihm von Geiern.« (W 3, 298) Wie schon bei Sophokles lebt Philoktet auf Lemnos in völ-

9 Vgl. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Leipzig: Hirzel 1956. Nachdruck der Erstausgabe von 1956. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999.

liger Vereinzelnung, als Aussätziger und Ausgestoßener. Sein Bett ist ein »Laubstreu« (W 3, 292) und seine Bewegungsfreiheit aufgrund der alten Wunde immer noch stark eingeschränkt. Nicht das Meer ist bedrohlich-unbegrenzte Weite, denn als von Schiffen »gepflügt[es]« (W 3, 308) wird es von Neoptolemos sogar als frucht- und gangbar, latent beherrschbar – als verfasster Raum – begriffen. Demgegenüber hat das Eiland nichts Rettendes, denn »[n]ichts lebt auf Lemnos als die Geier« (W 3, 319). Viel mehr als die Gesellschaft der Aasfresser, von denen sich Philoktet mit Hilfe seines Bogens ernährt, hat die als unwirtlich und ressourcenarm beschriebene Insel nicht zu bieten: »Kahl ist mein Erdkreis« (W 3, 321).

Neben Lemnos sind andere Inseln, wo sie im Stück auftauchen, Orte der Sehnsucht oder des Verlusts, die auf die eine oder andere Weise eine Existenzform jenseits des Krieges versprechen: Sie sind Ausgangspunkt einer Verschleppung (Skyros) oder schüren Hoffnung auf Heimkehr (Melos). Weil jedoch das mit der »Küste« programmatisch gefasste Lemnos die Verheißung der Reduktion des Menschen auf einen Bereich *zwischen* Leben und Tod ist, liegt die Insel im off von Griechenland, stellt dabei jedoch seinerseits keinen verfassten Ort dar. Die die Szenerie etablierende »Küste« vom Anfang bleibt die einzige Beschreibung des Ortes in den Regieanweisungen durch den gesamten Text hindurch. Auch Philoktet scheint bei seinem ersten Aufeinandertreffen mit Neoptolemos den Fels Lemnos mit dem Übergangsbereich zwischen Meer und Eiland gleichzusetzen, wenn er von »meinem toten Strand«, »meine[m] Steinstrand« (W 3, 298) und »meinem Fels« (W 3, 299) spricht. Das Eiland ist in der Beschreibung der Figuren mal Platz und Berg (vgl. W 3, 291), dann bloß Fels oder Stein und sogar Grab (vgl. W 3, 298 u. 299). Dem »Ausland« (W 3, 301) unter Philoktets Füßen wird der Charakter eines Nicht-Landes zugewiesen, das sich einer differenzierenden Zuschreibung von Hier und Dort, Heimat und Fremde entzieht. Lemnos kann mit dem Begriff Michel Foucaults als Abweichungsheterotopie bezeichnet werden, »welche die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält, an den leeren Stränden, die sie umgeben«¹⁰ und die denjenigen vorbehalten ist, die sich in Krisensituationen befinden, oder die gesellschaftlich geforderte Normen unterlaufen. Die Gegenräumlichkeit der Heterotopie Lemnos und wie sie bei Müller als periphere Bedingung dessen verhandelt wird, was sie zuvor geschaffen zu haben scheint – so viel soll an dieser Stelle vorweggenommen werden –, weist Aspekte der Offenheit und der isolierenden Abgeschlossenheit auf, die Foucault besonders dem Gefängnis zuschreibt.¹¹

10 Vgl. Michel Foucault: Die Heterotopien. In: ders.: Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-22, hier S. 12.

11 Vgl. Foucault: Die Heterotopien, S. 18.

Wenn die Insel den Ausschluss vom Dienst für die Gemeinschaft andeutet, so erscheint Lemnos als die alptraumhafte Verkehrung der bloßen Möglichkeit von Zugehörigkeit: Die Insel steht dem »Festland« (W 3, 294), dem Ort des Krieges und der griechischen Welt, ihrer Verfasstheit in der gemeinsamen Sache gegen Troja, aber auch dem heimischen Oikos, entgegen. Lemnos ist weder Heimat noch Sehnsuchtsort und Philoktet kann hier weder Staats- noch Privatmann sein. Weil »Odysseus der Europäer«¹² mit dem Ausschluss Philoktets die Gemeinschaft im Dienst des Krieges und »unsrer Sache« (W 3, 296) verankert – eine »kreisförmig gegen ein unbestimmtes Milieu abgeschlossene Sphäre der Vertrautheit«¹³ schafft, wie es Helmuth Plessner formuliert hat –, zieht er mit seiner Verbannung Philoktets in das »vieljährige[] Ausland« (W 3, 321) zugleich auch die Trennlinie für das Außen der Gemeinschaft. Weder die Sehnsucht nach Gemeinschaft einerseits, noch eine dem Zwang zum Gemeinschaftsdienst gegenüberstehende Heimkehr andererseits, sind für Philoktet noch realisierbare Optionen. Er spricht davon, »sich selbst entgangen« (W 3, 318) zu sein und, dass er in einem Zustand des andauernden Todes (vgl. W 3, 307) auf der Insel lebe. Die Abwesenheit der Griechen und der griechischen Sprache verbietet Philoktet die Konstruktion eines Feindbildes und somit auch die eines Ichs, so die an Müllers Auseinandersetzung mit Carl Schmitt anknüpfende Lesart von Francesco Fiorentino: »Die Politik der Selbstbestimmung durch die Feindbestimmung [...] greift ins Leere.«¹⁴ Philoktet besitzt keinerlei Halt in einer gefassten Identität, weil sie sich im Hass als rein negative Bewegung nicht realisieren lässt.¹⁵ Seine Verbannung nimmt Philoktet insofern an, als dass er mit den Griechen, die ihn auf »den Stein im Salz« (W 3, 300) warfen auch sich selbst verflucht, weil er sich immer noch als Grieche wähnt (vgl. W 3, 299). Sein Hass richtet sich sowohl auf andere, die griechische Sprache als auch auf ihn selbst: »Mein Haß gehört mir.« (W 3, 313) Auch wenn sich die Frage nach einer Gemeinschaftsehnsucht Philoktets stellen ließe (»Bleibt. Laßt mich nicht zum zweitenmal den Geiern«, W 3, 316), bezeichnet er eben jene Gemeinschaft schon zuvor als blutsau-

12 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET. In: ders.: W 8, S. 259-269, hier S. 261.

13 Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Berlin: Suhrkamp 2016 S. 48.

14 Vgl. Francesco Fiorentino: »Mein Haß gehört mir«. In: Wolfgang Storch u. Klaudia Ruschkowski (Hg.): Die Lücke im System. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 246-259, hier S. 248f. Nikolaus Müller-Schöll hält hierzu fest, dass Müller als eine Subversion der von Schmitt begründeten Freund/Feind-Dichotomien begriffen werden könne, insofern darin die Stabilisierung von Differenzen unterbunden werde. Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 2002, S. 495.

15 Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980, S. 77.

fende (vgl. W 3, 313) und macht sich eine Außenposition zu eigen, sowie auch die Insel sich seiner in gewisser Hinsicht ermächtigt hat. Philoktet bekräftigt gegenüber Neoptolemos seine unauflöslche Verbindung mit Lemnos:

Die Insel kennend kennst du mich wohl auch.
 Mit einem Atem nennt man unsre Namen
 Und jeder Stein hat Atem auszuschrein die
 Ganz ihr Beherrscher bin ich und ihr Knecht
 An sie gekettet mit der unzerreißbarn
 Kette der Salzflut, die uns blau umringt
 Mich, Philoktet, und Lemnos, meine Insel. (W 3, 301)

Diese Verbindung jedoch wird aufgelöst. Die Schiffe in Müllers Stück pflügen das Meer und sind – anders als bei Foucault, für den Schiffe ein »Reservoir für Fantasie«¹⁶ bieten – damit nicht nur »Erfinder meines [Philoktets, M. W.] Auslands« (W 3, 306). Wie sie auch imperiale und koloniale Qualitäten mit sich bringen, kann Philoktets Forderung – »Laßt mich, der sich nicht brauchen läßt von euch mehr« (W 3, 317) – nicht erfüllt werden. Odysseus' tragische Grenzüberschreitung¹⁷ – im Sinne einer Invasion oder einer Verfügarmachung – erfolgt als eine Verwertung von Philoktets Tod. Die »Rückführung des A[-]sozialen in die Gemeinschaft«¹⁸ setzt seinen Bemühungen, einer Brauch- und Dienstbarkeit für die Griechen zu entgehen, ein jähes Ende. Philoktet und sein in der Sprache geäußelter Hass, sein auf der Insel unerhörter und gewissermaßen schweigsamer Widerstand bleibt reibungslos und die Aufhebung des Konflikts erfolgt zugunsten des »Totalität beanspruchende[n] Muster[s] einer großen Erzählung«.¹⁹ Das Scheitern der Position Philoktets, als jemand belassen zu werden, der keinerlei Dienstbarkeit mehr aufweist – als Toter, der keine Arbeit mehr verrichtet und also im Scheitern verharrt –, ist im Hergang des Stücks als Scheitern ausgewiesen.

Schon im Prolog zum Stück tritt der Philoktet-Darsteller in einer Clownsmaske auf und kündigt an, dass es im Folgenden für das Leben nichts zu lernen gebe. Dem Publikum wird mit dem Auffliegen der Türen die Möglichkeit gegeben, den Saal zu verlassen (»Wer passen will, der kann sich jetzt entfernen« (W 3, 291)), bevor

16 Foucault: Die Heterotopien, S. 21.

17 Müller spricht vom »Rückfall Odysseus«, der keineswegs bloß als Schurke angesehen werden kann, sondern eine tragische Dimension der Grenzüberschreitung zum Ausdruck bringt. Vgl. Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier S. 148.

18 Fiorentino: »Mein Haß gehört mir«, S. 246.

19 Nikolaus Müller-Schöll: Tragik, Komik, Grotteske. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 82-88, hier S. 83.

sie sich schließen und – so lässt sich die Regieanweisung im Text verstehen – die Zuschauer*innen im Inneren des Theaters eingeschlossen sind. Das Spiel führe, so heißt es, »in die Vergangenheit / Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war / Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr« (W 3, 291). Der Clown demaskiert sich und offenbart, dass sein Kopf ein Totenkopf ist. Wenn diese dem Stück vorausgehende Hervorhebung einer »Szene des Innen«,²⁰ die sich als das territoriale Innen der Gemeinschaft fassen lässt, und dessen Kräfte Odysseus in Gang setzt – »der Macher und der Liquidator der Tragödie« (W 8, 261), wie Müller schreibt –, gerät mit der Küstenszenerie in *Philoktet* ein Landschaftsbereich und damit das Verhältnis zu einem sich diesem Innen widersetzenen, unbestimmten Milieu ins Blickfeld. Dieses kann als heterotopes Außen der Gemeinschaft und des Dialogs beschrieben werden: ein Sprechen von einem anderen Ort oder ein anderes Sprechen. Die Insel, Philoktet und sein Hass verweisen auf ein Unvermittelbares und Unmittelbares – ein *Immediates* –, das abseits eines kartographierten Innen Griechenlands und im unbestimmten Milieu der Küstenlandschaft von Lemnos auf die Bühne tritt. Wie aber wird es von der Bühne des Dramas – der vermeintlichen Szene des Innen – aus gedacht?

Weil das Stück ein Scheitern des Scheiterns ausstellt, wirft es ein spezielles Licht auf die Auslegung der Tragödie als Überwindung der Negativität des Todes – einer Wiedereingemeindung des Außen, wie mit Blick auf *Philoktet* formuliert werden könnte –, die durch Alexandre Kojèves Interpretation der *Phänomenologie des Geistes* Hegels prominent gemacht wurde. Insbesondere die sich daran anschließende kritische Auseinandersetzung mit Hegel seitens Georges Batailles ist im Hinblick

20 Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit der »Szene des Innen« lege ich in meiner Dissertationsschrift vor. Die in Odysseus' Vorgehen angestrebte Unmittelbarkeit des gemeinsamen Lebens und Gegenwart der Gemeinschaft steht nicht nur mit der Glätte in Verbindung, welche Müller in einem Interview mit Alexander Kluge beschreibt, auf den Vorgang der Auslegung der griechischen Tragödien im 18. Jh. bezieht und als »Weglügen der Barbarei« bezeichnet (vgl. Heiner Müller/Alexander Kluge: »Ich schulde der Welt einen Toten«. In: ders.: W 12, S. 492-502, hier S. 496), sondern auch mit der in *Fatzer ± Keuner* beschriebenen »Vereinigung« im ästhetischen Schein« und den damit einhergehenden dramentheoretischen Implikationen. Speziell anhand eines Bezugs auf eine mythische Vergangenheit, in der alles bereits so war, wie es nun auch bleiben soll, zeigt Müllers Odysseus nicht mehr die Unentrinnbarkeit aus dem Walten der göttlichen Vorsehung an, sondern das dem Einzelnen übergeordnete Vorhaben auf, das »Bedingung der Möglichkeit des Lebens des einzelnen [ist]. Dies ist die Wahrheit, in deren Namen er handelt.« (Vgl. Fiorentino: »Mein Haß gehört mir«, S. 252) Er handelt vor dem Hintergrund der Wahrheit einer Sprachgemeinschaft und eines Mythos sowie ihren Mechanismen des Ein- und des Ausschlusses.

auf Müller diskutiert worden,²¹ wobei die »negativité sans emploi«,²² welche Bataille mit Hegel gegen diesen ins Feld führt, als Ausgangspunkt einer Geschichtsphilosophie Müllers verstanden werden kann, welche die »Ausgrenzung des lebensuntüchtigen Lebens«²³ verhandelt. Weil Müller sich jedoch dem Scheitern einer Anerkennung dieses scheiternden Lebens widmet, verfällt er nicht der »ernsthaften« Auseinandersetzung mit der Negativität, der schon Hegel auf den Leim gegangen war. Wie Jacques Derrida in seiner Beschäftigung mit Bataille hervorgehoben hat, lag der Fehler Hegels darin, sich vorschnell für den Ernst und die Sinnhaftigkeit der Negativität entschieden und sie damit in einen Verwertungszyklus zurückgeführt zu haben. Im Gegensatz zur »beschränkten Ökonomie« spiele der »rückhaltlose Hegelianismus« einer »allgemeinen Ökonomie« vor allem in der Beschreibung der Komödie eine Rolle, aus der Derrida Batailles Gelächter ableitet.²⁴ Das Gelächter, in das Bataille Derrida zufolge angesichts der Hegel'schen Komödie des Todes verfällt – die abstrakte Negation wurde durch ein Schauspiel, ein Possenspiel, eine List (»subterfuge«) des Todes ersetzt; der Tod und das Opfer mit einer Inszenierung des Opfertodes vertauscht²⁵ –, markiert einen Ausbruch aus der Hegel'schen Szene des Innen – dem Diskurs der Aufhebung – und verweist auf ein sich Entziehendes, das für einen Augenblick nicht einmal mehr negativ genannt werden kann.²⁶

Dem Gelächter Batailles, das der Eingemeindung des Negativen zu widerstehen scheint, korrespondiert in *Philoktet* – auch wenn hier von Gelächter höchstens mit einer zynischen Note die Rede sein kann – die Ausstellung des Scheiterns des Scheiterns. Eine anerkennende Berücksichtigung des Protagonisten und seiner Außenseiterrolle wäre für Müller nicht mehr als bloße »Indianerromantik« (W 8, 268). *Philoktet* beschreibt den Einschnitt von Neoptolemos (und Odysseus') in seine heterotope Existenz als *Aufhebung* seines andauernden Todes: »Grad gut genug mein Sterben zu verlängern / Bis du mich aufhobst aus vieljährigem Tod / Ins Leben, das den Tod nicht kennt vorm Ende.« (W 3, 307) Die Aufhebung besteht in einer Rückführung des Ausgestoßenen und Gescheiterten in das gemeinschaft-

21 Vgl. etwa Hans-Thies Lehmann: Raum-Zeit. Das Entgleiten der Geschichte in der Dramatik Heiner Müllers und im französischen Poststrukturalismus. In: Text+Kritik 73 (1982), S. 71-81. Vgl. Müller-Schöll: Tragik, Komik, Grotteske. Vgl. Olaf Schmitt: Verausgabung, Opfer, Tod. In: Lehmann/Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch, S. 62-69.

22 Bataille, Georges: (Lettre à X., chargé d'un cours sur Hegel...). In: ders.: Œuvres complètes V. La Somme Athéologique 1. Paris: Gallimard 1973, S. 369-37, hier S. 369f.

23 Müller/Raddatz: Nekrophilie ist die Liebe zur Zukunft, S. 606.

24 Vgl. Jacques Derrida: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. v. Rodolphe Gasché/Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 380-421.

25 Vgl. Georges Bataille: Hegel, la mort et le sacrifice. In: ders.: Œuvres complètes XII. Articles I 1950-1961, Paris: Gallimard 1988, S. 326-345, hier S. 342.

26 Vgl. Derrida: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie, S. 392f.

liche Kriegsleben der Griechen. Die Negativität und die Schreie des zum Ausländer gemachten Philoktet wurden von Odysseus in eine für diese Gemeinschaft nützliche Sprache übertragen und somit für das Weiterleben dieser Gemeinschaft in Dienst genommen. Deswegen hält Müller in seiner aus Gesprächen entstandenen Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* (1992) fest: »Philoktet ist eine Übersetzung des Sophokles ins Römische, eine staatlichere Version. Die Maschine schneidet tiefer ins Lebendige und hat auch die Toten noch im Griff.« (W 9, 251)²⁷ Die Problematik des Produzierens im Sinne des dialektischen Materialismus, so ließe es sich mit der auf den poetologischen Text *Fatzer ± Keuner* bezogenen Formulierung Nikolaus Müller-Schölls festhalten, wird in Augenschein genommen, die Gesetze der Bewegungen historischer Dialektik nachvollzogen.²⁸ Jedoch bleibt Müller nicht beim Nachvollzug stehen. Weil die von ihm hervorgehobene tragische Dimension der Odysseus-Figur,²⁹ welche mit der hier gewählten Formulierung eines Scheiterns des Scheiterns verknüpft werden muss, in der Überwindung der Negativität des Todes besteht, reißt der Dialog ab. Dieser kann im Umkehrschluss nur wirklich einer sein, wenn er sich der Negativität stellt, so scheint Müller mit der Formulierung eines Dialogs mit den Toten zu suggerieren. Das Stück lenkt den Blick auf ein die Szene des Innen suspendierendes sowie auch gleichermaßen bedingendes Außen im Entzug, welches – würde es gegen seine Aufhebung ernst genommen – durch eine Beschreibung bereits wieder eingemeindet wäre.

Sprachabseitigkeit in der Sprache

Mit der im Stück aufgeworfenen, sich entziehenden Negativität wird etwas berührt, das Jean-Luc Nancy in einem gleichnamigen Aufsatz als ›Theatereignis‹ beschrieben hat. Während der religiöse Kult als Anrufung an göttliche Instanzen gerichtet ist, die sich als Präsenzen beschreiben lassen, weil sie als verfügbar gelten, begreift Nancy das Theater im Anschluss an eine Formulierung Brechts als vom Kult ausgehend, diesen verlassend und als Abschied von einer sich entziehenden Präsenz des Göttlichen.³⁰ Das Theater begreift er darum als »In-Gegen-

27 Vgl.: Fiorentino: »Mein Haß gehört mir«, S. 255. Vgl. Wolfgang Storch: Die Rückkehr der Tragödie. Zwei Briefe an Sérgio de Carvalho. In: Storch/Ruschkowski (Hg.): Die Lücke im System, S. 9-25, hier S. 12. Vgl. auch hinsichtlich des »Griffs« und einer Besetzung der toten Müller/Kluge: »Ich schulde der Welt einen Toten«, S. 501. Vgl. dazu weiterhin Schmitt: Verausgabung, Opfer, Tod, S. 66.

28 Vgl. Müller-Schöll: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«, S. 411 u. 420f.

29 Vgl. Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 148.

30 Jean-Luc Nancy: Theatereignis. Übers. v. Ulrike Oudée Dünkelsbühler. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld: transcript 2003, S. 323-330, hier S. 323f.

wart-Setzen [...] dessen, was sich an der Stelle befindet, wo die Götter gegangen sind.« Weil der Mensch im Theater nicht mehr den Göttern vorstellig werde, stehe er sich in seiner durch einen Entzug gekennzeichneten Anwesenheit gegenüber: Die sterbliche Gegenwart des Menschen, mit der Nancy den Aspekt der Negativität des Todes aufgreift, komme im Theater als »Wort« und als »Wortkörper« zum Ausdruck.³¹ Im Gegensatz zu der Rede, die in der Hegelauslegung Kojèves eine Totalität offenbart, habe sich das gesprochene Wort an die Stelle der Kontinuität gesetzt und sei als geteiltes Wort zu verstehen. Die Anrede richtet sich nicht mehr an die unsterblichen Götter, sondern ist als Anrede an den anderen immer auch die Verhandlung einer durch die Sprache vermittelten Gemeinschaft der sterblichen Menschen. Das Wort, wie es im Theater als Auseinandersetzung mit einer von Göttern verlassenen Welt auftritt, verhandelt somit »die Nähe des absolut Entfernten«, »den Zugang zum Unzugänglichen, der ohne Zugang bleibt« und macht damit einen Sinn³² für den Entzug denkbar, die von einem Unvermittelbaren eingenommen wird, das sich der Darstellung entzieht.

Insofern sich der Dialog an einem Schwellen- und Küstenbereich und im Angesicht eines Arbeits- und Definitionslosen abspielt, muss er ausgehend von einem sich entziehenden Außen und dem Zugriff widersetzenden Nicht-Vermittelbaren begriffen werden. Wenn das sich entziehende Außen nicht *als solches* ernstgenommen werden kann, wie in Anschluss an Derrida und Bataille formuliert werden muss, kann eine Verhandlung der »negativité sans emploi« nur in-

31 Vgl. Nancy: Theaterereignis, S. 326.

32 Nancy: Theaterereignis, S. 329. Nancy hat einen anderen Gebrauch des Begriffes als Derrida, wie er im Auftaktkapitel von *singulär plural sein* deutlich macht. Im Gegensatz zur sinnkritischen Perspektive Derridas, wie sie etwa in dem Batailleaufsatz und seiner Bezogenheit auf Bedeutung (*sens = signifiante*) deutlich wird, schreibt Nancy im Bewusstsein einer Zeit nach »dem Sinn«, insofern als in der Moderne vielmehr ein Sinnverlust, ein Mangel und somit einen Bedarf an Sinn bestehe – gerade deshalb aber ein neues Verhältnis zu ihm herausgebildet werden müsse, weil die Menschen selbst der Sinn seien. Nicht nur macht Nancy damit auch eine sinnliche Komponente auf, die er etwa in *Corpus* weiter ausführt (vgl. Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Paris: Métailié 1992), und verweist auf die Frage der Empfänglichkeit gegenüber dem Sinn, welche von der Philosophie in ihrer Tendenz zur Verdrängung des Sinnlichen ausgeschlossen und vergessen wurde, wie mit dem Begriff der »passibilité du sens« (vgl. Jean-Luc Nancy: *L'oubli de la philosophie*. Paris: Éd. Galilée 1986, S. 106) deutlich wird. Ausgehend von der negativen Bestandsaufnahme in *singulär plural sein*, dass von einer verlorenen Präsenz des Sinns gesprochen werden könnte, steht anstelle eines Sinns als Fülle oder Erfüllung, wie es bei einer Bedeutung der Fall wäre, Sinnbezogenheit als relationale Aussage hinsichtlich eines Mit-ein-ander-seins des Menschen mit sich selbst im Zentrum des Nachdenkens Nancys. Das in Anschluss an Martin Heidegger ausgeführte Mit-Sein kommt nicht ohne Verweis auf die »Kommunikation« aus, weil die Sinnbezogenheit nur dann einen Sinn habe »wenn und insofern sie kommuniziert wird – und sei es nur von ›mir‹ zu ›mir selbst.« Vgl. Jean-Luc Nancy: *Singulär plural sein*. Übers. v. Ulrich Müller-Schöll. Berlin: Diaphanes 2004, S. 19.

nerhalb des Spielraums erfolgen, den die Sprache und das Wort in Bezug auf das Unvermittelbare bietet. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, plädiert Müllers *Philoktet* für einen Spalt zwischen der Sprache und ihr selbst, der sich zunächst als der Zwischenraum der Sprache und ihrer instrumentell-kommunikativen Form fassen lässt. Aus der darauf bezogenen Äußerlichkeit resultiert die Forderung, den Dialog auf das hin zu überdenken, was ihn im Sinne eines heterotopen Entzugs zuallererst möglich macht.

Philoktets unerhörter und ungehörter, streng genommen sogar unhörbarer Ausdruck, entspricht nicht der Gemeinschaft der Griechen. Durch seine Verbannung ist Philoktet für sprachabseitig erklärt worden, weniger Redender, sondern vielmehr Sonderfall, *barbaros* – Stammler. Ausgehend von einem gemeinschafts- und ortlosen Selbstverhältnis, das aus dem Ausschluss von der griechischen Sprachgemeinschaft resultiert, ist ihm die griechische Sprache zuwider und zur Lüge geworden. Dennoch spricht er vom »Laut, der ihm lieb war, der Sprache lang entbehrt« (W 3, 300), als er Neoptolemos als »Lebendes auf seinem toten Strand« (W 3, 299) entdeckt. Nach jahrelanger Isolation ist für Philoktet nicht Neuigkeit oder Information von Wert, sondern, dass überhaupt gesprochen wird. Darin besteht Jean-Pierre Morel zufolge eine Form der Verschiebung der wahrnehmbaren Welt Philoktets.³³ Es ist die Lust auf eine andere Stimme, die ihn darüber hinwegsehen lässt, dass Neoptolemos das verhasste Griechisch spricht. An dieser Lust Philoktets auf und an einer anderen Stimme, der ganz gleich bleibt, was gesprochen wird – sie ist mit der nächsten Äußerung Neoptolemos' schon wieder vorüber – lässt sich etwas ablesen, was Helga Finter für die »monotone« Vortrags- und Leseweise Heiner Müllers konstatiert hat. Die Erfahrung einer nicht durch eine bestimmte Betonung vorgegebenen und damit potentiell jeweils singulären Sinnkonstitution ist im Stück mit dem Hören einer anderen Stimme in ihrer Phänomenalität gekreuzt.³⁴ Philoktet bewegt sich zwischen einer Sprache des Hasses, die sich einerseits in den gegen seine Übeltäter gerichteten Reden äußert, und einem Hass auf die Sprache andererseits, mit dem jedoch eine unbändige Zuneigung zu dem der Sprache zugrundeliegenden lautlichen Material einherzugehen scheint, auch wenn es zur Lüge verwendet wird:

Mein Ohr hat Lust auf eine andre Stimme.
 So lebe, weil du eine Stimme hast.
 Red, Grieche. Red von mir das schlimmste, red
 Von meinen Feinden Gutes. Was du willst.
 Lüg, Grieche. Allzu lang hört ich nicht lügen. (W 3, 300)

33 Vgl. Jean-Pierre Morel: Grenzfall Odysseus. In: Storch/Ruschkowski (Hg.): Die Lücke im System, S. 292-302, hier S. 297.

34 Vgl. Helga Finter: Mit den Ohren sprechen. In: Heiner Goebbels/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): Heiner Müller sprechen. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 62-72, hier S. 64.

Die lautlich-stimmhafte Materialität als die sich unterhalb der Sinnoberfläche regende Schwingung ist der Sprache, als ein ihr anderes, gleichursprünglich und bleibt von ihr uneinholbar, so Finter weiter. Damit äußere sich durch die Stimme eine Alterität,³⁵ die weder zu erwarten, noch im Nachhinein wieder ohne Gewalt ganz eingegliedert werden könne. Aufgrund einer sich zwischen Bedeutung und Laut vermittelnden Differenz, wird die Stimme des anderen als eine sich dem vollkommenen Zugriff verwehrende – im Entzug befindliche – erkennbar. Die bloße Lautlichkeit ist als Teil der Sprache ausgewiesen, deren Äußerlichkeit gegenüber der bedeutungstragenden Rede von dieser jedoch nie ganz ausgelöscht werden kann. Das gilt insbesondere auch für das Gebrüll, das Philoktet die Verbannung nach Lemnos einhandelt und schon zu Beginn als Teil der Rede begriffen wird, wie mit dem Verweis auf die Verletzung der Schweigepflicht hervorgehoben wird. Auch Philoktet bezeichnet die Schreie, welche der Schmerz ihm abringt, als zur »lang entbehrten Sprache« zugehörig: »Lang hört ich die [Sprache, M. W.] aus meinem Mund allein / Wenn Schmerz mir aus den Zähnen grub der Schrei.« (W 3, 300) Philoktets Geschrei als Teil der Sprache zu begreifen, lässt sich anhand des von Nancy formulierten »Theatereignis« beschreiben, weil eine nicht bedeutungstragende Rede den Sinn einer Mit-Teilung austrägt, welche den Entzug einer Präsenz »über-präsentiert«. Wenn das Gebrüll das Denken einer Kreatürlichkeit verhandelt, dann nicht, weil es eine Präsenz des Menschlichen präsentiert, sondern vielmehr, weil der Schmerz und das Gebrüll die Sterblichkeit und eine sich entziehende Gegenwärtigkeit, d. h. das Ende des Menschlichen präsentieren: »ein Ab-Sein, das heißt ein Ausgehend-von-Sein, ein Sein im Abgang.«³⁶ Insofern Sein nicht ohne das sich entziehende Sein gedacht werden kann, jenes ersterem aber keinen Sinn außer des Sinnes eines Entzugs verleihen kann, bleiben die Schmerzensschreie Philoktets als immanenter Zwiespalt ein Heterotopos in Odysseus' »Imagination des Mythos«.³⁷

»Auf Lemnos ist die Schule« (W 3, 323), heißt es in Philoktets hasserfüllter Rede. Was in der Schule gelernt wird, hat mit der »Stimme [...], lauter als Brandung« (W 3, 317) zu tun, die Odysseus verfolgt und heimsucht. Die Stimme wird als bloßer Laut, der schon die Opfergaben unterbrochen hatte, und als Widerstand gegen die Rede verstanden, in der Odysseus' Eroberung des widerständigen Philoktets vollzogen wird. Die Stimme – Philoktets anderes Sprechen – geht nicht restlos auf in einer Dienstbarkeit für die Sprache und für die Sprache des Mythos der Gemeinschaft. Rainer Nägele hat in diesem Kontext die Zunge treffend als

35 Vgl. Finter: Mit den Ohren sprechen, S. 66 u. 70.

36 Nancy: Theatereignis, S. 328.

37 Vgl. Storch: Die Rückkehr der Tragödie. Zwei Briefe an Sérgio de Carvalho, S. 9.

Kriegsinstrument herausgestellt,³⁸ die gegen ihre zweckorientierte Verwendung revoltiert. Sie nimmt eine ähnliche Funktion ein, wie in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Fassung einer ›kleinen Literatur‹, die sich durch einen intensiven Gebrauch der Sprache (langue) auszeichnet. Die lautproduzierende Zunge (langue) impliziert eine Deterritorialisierung, weil sie ihrem bloß signifikanten Gebrauch entgegensteht.³⁹ Entgegen der Orts- und Sprachanweisungen von Odysseus regt sich eine Materialität⁴⁰ gegen die geäußerte Rede und ihre Indienstnahme. Die Stimme und das sprachlose Tönen machen der Bedeutung gegenüber einen Überschuss geltend. »[A]topisch zwischen Körper und Sprache«⁴¹ verweisen sie auf jenes ›unbestimmte Milieu‹, das mit Hilfe der »negativité sans emploi« auf Lemnos umrissen wurde. Philoktets Schreien und seine Stimme stehen als ein anderes Sprechen von einem anderen Ort her zwischen dem bloßen Körper-Laut und der ihm feindlich gewordenen griechischen Sprache, die ihn wieder einzugliedern sucht.

Auf die Wiederholung des Mythos um die vorangegangenen Geschehnisse seitens Odysseus, die Philoktet einen Platz zuweisen soll, bringt dieser selbst eine weitere entscheidende Form des Zugangs zum Zwiespalt der Sprache innerhalb der Rede ein: »Hör wie das Schweigen deine Rede bricht.« (W 3, 321) Während mit dem Schweigen bereits verdeutlicht wurde, dass mehr zur Sprache gehört, als nur eine Anwesenheit von Rede, wird nun eingefordert, dass das Schweigen selbst noch als Teil der Rede erachtet werden muss. Interessanterweise hat Derrida das Schweigen in dem bereits zitierten Text als zentrales Moment für Batailles Verständnis der Kommunikation herausgearbeitet: Die artikulierte Sprache vermag nichts anderes, als die Bedeutung zum Ausdruck zu bringen und gegen alle Widerstände durchzusetzen.⁴² Odysseus tragische Tendenz besteht, dieser Über-

38 Politik, Sprache und Krieg sind keine einfach voneinander zu trennenden Sphären, weil Pfeil (glossa) und Zunge (glochis) einen gemeinsamen etymologischen Horizont aufweisen. Die Lüge ist kein besonderer Modus der Sprache, dessen sich Odysseus als moralisch zweifelhaftes Individuum bedient, sondern aufgrund einer Gewalt der Sprache immer schon am Werk. Vgl. Rainer Nägele: Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Storch/Ruschkowski (Hg.): Die Lücke im System, S. 268-280, hier S. 271.

39 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Übers. v. Burkhart Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 28f.

40 In ihrer Rehabilitierung des Lehrstücks weisen Lehmann und Helmut Lethen darauf hin, dass gerade materialistisches Denken den Zusammenhang (oder Widerspruch) von Geist und Körperlichkeit nicht aus den Augen verlieren dürfe. Vgl. Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen: Ein Vorschlag zur Güte. [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]. In: Reiner Steinweg (Hg.): Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 302-318, hier S. 313.

41 Vgl. Finter: Mit den Ohren sprechen, S. 66.

42 Vgl. Derrida: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie, S. 398.

legung folgend, in der Einschließung in eine geschlossene Ordnung des bedeutungserzeugenden Diskurses. Sein herrschaftliches Verhältnis zum Sinn wäre mit Derrida noch als knechtisch zu verstehen, weil es sich der gefährlichen Aussetzung und Unterbrechung entzieht, die der mit einer »negativité sans emploi« eingegangene Sinnverlust gegen den Diskurs aufweist. Eine Souveränität bringt die sprachliche Vernunft dieser Argumentation zufolge nur dann zum Ausdruck, wenn sich ihr die Grenze jener Vernunft Herrschaft vermittelt und das Sprechen an einer Grenze der Vermittelbarkeit und der Selbstaufgabe des Sprechens stattfindet; wenn Raum für etwas anderes bleibt, als das Sprechen an- und wiedererkennen kann.⁴³ Die Unterbrechung der Rede, die als Nullpunkt des Dialogs gelten muss, erfolgt kraft einer Abwendung der Sprache von der Sprache in der Sprache: einer Sprachabseitigkeit der Sprache selbst.

Die Unterbrechung der Rede durch das Schweigen erfolgt in *Philoktet* vom Nicht-Ort Lemnos her und insofern die Insel ein Außen markiert, suchen Odysseus und Neoptolemos den Ort einer Sprachabseitigkeit auf. Diese lässt sich nicht nur als das andere Sprechen der Stimme, sondern auch als eine der Sprache inhärente Gegenläufigkeit verstehen, welche sich ihrerseits der Benennung und der Benennbarkeit entzieht: Das Schweigen des Toten Philoktet ist in dieser Folge nicht mehr nur ein anderes Sprechen, sondern ein *Anders-als-Sprechen*. Die Formen der Sprachabseitigkeit, welche eine Abwendung der Sprache in der Sprache vollziehen, liegen im Sinne eines Dialogs mit den Toten der Möglichkeit einer Hinwendung zu einem anderen zugrunde, der im unbestimmten Milieu belassen wird und »sich nicht mehr brauchen lässt von euch« (W 3, 317). Das Schweigen in Müllers Arbeit, so hat es Müller-Schöll formuliert, verweist mit Blick auf den Engel in *Der Auftrag* (1979), der seine Rede als Schweigen und seinen Gesang als Schrei bezeichnet, auf einen »Zwiespalt in jeder rein rationalen Rede [...], was sie unterbricht und die Ankunft eines immer noch ausstehenden anderen ankündigt, ohne es vorwegzunehmen. Er [der Engel, M. W.] verkörpert, was vor den Worten Wort ist, den schweigenden Träger der Rede.«⁴⁴ Eine personale Verkörperung wird in *Philoktet* dahingegen umgangen: Sein Hinweis auf das Schweigen, das die Rede bricht – die minimalste und zugleich äußerste Form eines Hasses auf die Sprache –, vergegenwärtigt im Sinne Nancys, dass es noch etwas anderes gibt als Odysseus' Rede, die durch eine Überwindung der Negativität des Todes gekennzeichnet ist. Der andere tritt, weil er dann in seiner Andersartigkeit erkannt und damit ernst genommen und bereits eingemeindet worden wäre, nicht als solcher auf. Die Sprache nähert sich ihm vielmehr mittels einer der Sprache eigenen Ab-

43 Vgl. Derrida: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie, S. 398.

44 Nikolaus Müller-Schöll: »... die Wolken still / Sprachlos die Winde«. Heiner Müllers Schweigen. In: Patrick Primavesi/Olaf A. Schmitt (Hg.): AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 247-256, hier S. 249.

seitigkeit, die sie selbst unmöglich eingemeinden und in eine Rede übertragen kann: als stummer Laut, als Gebrüll und als Schweigen, das die Rede bricht.

Wenn *Philoktet* den einschließenden Ausschluss des Unvermittelbaren und Unmittelbaren der Stimme und des Schweigens dokumentiert, erhält sich im ausgestellten Scheitern des Scheiterns der Anspruch, dass das Drama im Sinne der Totenbeschwörung und der Dialog, insofern er als einer verstanden ist, der mit den Toten stattfinden muss, konsequent nur von der Seite her zu verstehen sind, was sie nicht (schon) sind. Der bedeutungslose Sinn des bloßen Lauts und des Schweigens, der nicht restlos in eine Repräsentation von Bedeutung umgewandelt und also eingemeindet werden kann – seine Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit – wird als eine sich der Sprache entziehende Bedingung von Sinn erachtet: »Wenn die Diskotheken verlassen und die Akademien verödet sind, wird das Schweigen des Theaters wieder gehört werden, das der Grund seiner Sprache ist.« (W 8, 269) Dass es einen Sinn ohne einen solchen Entzug gegenüber der Versinnlichung nicht geben kann, ist mit Heiner Müller dem Dialog zugrunde zu legen. Der Dialog als ›Dialog mit den Toten‹ und das Sprechen von einem anderen Ort her weisen die vermeintliche Glätte und Einheit der dramatisch-dialogischen Form als produktive Unmöglichkeit aus.⁴⁵

Negative Dialogik

Der Dialog mit den Toten muss – und das ist die Arbeit an der Zukunft und der Fluchtpunkt des Müller'schen Denkens – ausgehend vom Verhältnis zu einem Außen und zum Nicht-Vermittelbaren, als Aufweis der Unmöglichkeit einer völligen »Vereinigung« im ästhetischen Schein«, gefasst werden. Weil dem Außen schon im Prolog die Verfertigung einer Szene des Innen entgegensteht, macht das Stück deutlich, dass kein Innen – und dementsprechend auch nicht der Dialog – ohne die Heimsuchung durch ein Außen gedacht werden kann. Ohne dieses der Sprache selbst anhaftende Verhältnis mit der Sprachabseitigkeit, ein Sprechen des anderen, ein anderes Sprechen und auch noch anders als Sprechen sein zu können, das sich selbst weder mythologisieren, vergemeinschaften oder zu einem Prinzip von Geschichte erheben lässt – das ergibt sich aus den Überlegungen zum Dialog mit den Toten –, kann es keinen Dialog geben. Der Dialog als Dialog mit den Toten zeichnet sich als die Verbindung mit dem ab, was ihm äußerlich bleibt, was sich der Vergewärtigung entzieht und ihn somit unterläuft.

Während Müller mit dem Verschwinden des toten *Philoktet* eine kritische Aufmerksamkeit auf eine alles verschlingende Tendenz zur Vereinnahmung der

45 Im bereits zitierten Gespräch mit Kluge spricht Müller davon, dass die Glätte keine wirkliche sei und »Pulsschläge unter dieser glatten Oberfläche« zittern (W 12, 497).

westlichen Tradition lenkt, die der Europäer Odysseus vollzieht, zielt das von ihm formulierte, negativ-dialogische Prinzip entgegen einer Vergegenwärtigung des anderen auf einen Gang *durch die Sprache*, auf die Hervorhebung ihrer Bruchstellen und einem daraus gefolgerten Interesse an der Differenz an und in der Sprache. *Philoktet* verdeutlicht, dass eine Sprachabseitigkeit innerhalb der Sprache als Unterbrechung zwischen Rede und Gegenrede in der Dialogsprache des Dramas und als innersprachlicher Dialog der Sprache mit sich selbst als Verhandlungspunkt dessen angesehen werden kann, das sich in ihr nicht mehr vermitteln lässt. In Bezug auf das Schreiben hat Müller diese Hoffnung, die vielleicht nicht mehr eine für den Menschen, aber eine der Sprache ist, wie folgt zum Ausdruck gebracht: »Texte müssen zu einer Realität werden, die nicht einfach abbildet, sondern die Sehnsucht oder Ahnung eines anderen nahe bringt.«⁴⁶ Wenn die Liebe zur Zukunft, die auch als Interesse an einer anderen Gegenwart gefasst werden könnte, nur vor dem Hintergrund eines Beharrens auf der Differenz in der Geschichte denkbar ist, ereignet sich bei Müller der Dialog mit dem anderen der Sprache: Weil sie sich vielmehr ihm aneigne, als umgekehrt,⁴⁷ ist sie immer schon Sprache der anderen, andere Sprache und womöglich auch schon etwas anderes als Sprache.

Der Dialog mit den Toten formuliert eine Perspektive auf eine unvermittelbare Andersartigkeit, der er sich vis à vis der Sprache und ihrer Bezogenheit auf das Unverfügbare anverwandeln kann. Die Sprache bringt diese Bezogenheit auf das Unverfügbare mit der ihr eigenen Sprachabseitigkeit bereits mit sich. Dieser Dialog, der im Sinne der Differenz zwischen verfasster Sprache und bloßem Laut als Dialog der Sprache mit sich selbst beginnt und dessen Nullpunkt im Schweigen zu verorten wäre – der minimalsten und zugleich äußersten Form des Sprachhasses –, lotet aus, was in der Sprache über ihr bloß pragmatisches Funktionieren hinausgeht. Der Verweis auf ein jedem Sprechen innewohnendes und zugleich zuwiderlaufendes anderes Sprechen und *Anders-als-Sprechen* – die *negative Dialogik* – legt nahe: Dialog als eine Form des Sprachgemeinschaftshandelns, Sprache als vermittelte und vermittelnde ist dies nur aufgrund eines Bezugs zu einem Außen, zu einem Dialogpartner und vor allem -störer, d. h. einem in dieser Sprache auf keine Weise mehr Vermittelbaren.

46 Heiner Müller: *Stirb schneller, Europa*. In: Heiner Müller/Frank M. Raddatz (Hg.): *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch 1990, S. 25-42.; Heiner Müller: *Stirb schneller, Europa*. In: ders.: *W 11*, S. 398-415, hier S. 411.

47 Vgl. Müller-Schöll: *Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«*, S. 418. Müller-Schöll zitiert hier Müller und Robert Weimann: *Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Ein Gespräch*. In: ders. (Hg.): *Postmoderne – globale Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 182-207, hier S. 196.

Literatur

- Bataille, Georges: (Lettre à X., chargé d'un cours sur Hegel...). In: ders.: *Œuvres complètes V. La Somme Athéologique 1*. Paris: Gallimard 1973, S. 369-371.
- Bataille, Georges: Hegel, la mort et le sacrifice. In: ders.: *Œuvres complètes XII. Articles I. 1950-1961*. Paris: Gallimard 1988, S. 326-345.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Übers. v. Burkhardt Kroeber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Derrida, Jacques: Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016, S. 380-421.
- Finter, Helga: Mit den Ohren sprechen. In: Heiner Goebbels/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Heiner Müller sprechen*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 62-72.
- Fiorentino, Francesco: »Mein Haß gehört mir«. In: Wolfgang Storch/Klaudia Ruschkowski (Hg.): *Die Lücke im System*. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 246-259.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. In: ders.: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachwort v. Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-22.
- Grimm, Jacob/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. Leipzig: Hirzel 1956. Nachdruck der Erstausgabe von 1956. München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. In: Ian Wallace/Dennis Tate/Gerd Labrousse (Hg.): *Heiner Müller: Probleme und Perspektiven*. Bath-Symposium 1998. Amsterdam: Rodopi 2000, S. 11-26.
- Lehmann, Hans-Thies/Helmut Lethen: Ein Vorschlag zur Güte. [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]. In: Reiner Steinweg: *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 302-318.
- Morel, Jean-Pierre: Grenzfall Odysseus. In: Wolfgang Storch/Klaudia Ruschkowski (Hg.): *Die Lücke im System*. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 292-302.
- Müller, Heiner: *Stirb schneller, Europa*. In: Heiner Müller/Frank M. Raddatz (Hg.): *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch 1990, S. 25-42.
- Müller, Heiner: Philoktet. In: ders.: *Werke*. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. *Die Stücke 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 289-327.
- Müller, Heiner: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: *Werke*. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. *Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.

- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von PHILOKTET. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Silvère Lotringer über Drama und Prosa, über PHILOKTET und über die Mauer zwischen Ost und West. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Müller, Heiner: 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. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 318-345
- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 396-521.
- Müller, Heiner: Stirb schneller, Europa. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 398-415.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist die Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: »Ich schulde der Welt einen Toten«. In: ders.: Werke. 12. Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 492-502.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Das Theater des »konstruktiven Defaitismus«. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus 2002.
- Müller-Schöll, Nikolaus: Tragik, Komik, Grotteske. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 82-88.
- Müller-Schöll, Nikolaus: »... die Wolken still/Sprachlos die Winde«. Heiner Müllers Schweigen. In: Patrick Primavesi/Olaf A. Schmitt (Hg.): AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 247-256.
- Nancy, Jean-Luc: *L'oubli de la philosophie*. Paris: Éd. Galilée 1986.
- Nancy, Jean-Luc: *Corpus*. Paris: Métailié 1992.

- Nancy, Jean-Luc: Theaterereignis. Übers. v. Ulrike Oudée Dünkelsbühler. In: Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien. Bielefeld: transcript 2003, S. 323-330.
- Nancy, Jean-Luc: Singulär plural sein. Übers. v. Ulrich Müller-Schöll. Berlin: Diaphanes 2004.
- Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Berlin: Suhrkamp 2016.
- Schmitt, Olaf: Verausgabung, Opfer, Tod. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003, S. 62-69.
- Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980.
- Sophokles: Philoktet. Übers.u. hg. v. Paul Dräger. Stuttgart: Reclam 2012.
- Storch, Wolfgang: Die Rückkehr der Tragödie. Zwei Briefe an Sérgio de Carvalho. In: Wolfgang Storch/Klaudia Ruschkowski (Hg.): Die Lücke im System. Philoktet. Heiner Müller Werkbuch. Berlin: Theater der Zeit 2005, S. 9-25.

Das »unentdeckte Land«

Grenzgänge(r) des Todes in Heiner Müllers Textlandschaften

Till Nitschmann

1 Totengräber Shakespeare

Heiner Müller war ein obsessiver Rezipient William Shakespeares,¹ geradezu besessen zeigte er sich von *Hamlet* (1603). Es handelt sich bei der Tragödie um ein Totengespräch, der Geist der Vergangenheit und einer nicht realisierten Zukunft fordert seinen Sohn Hamlet zur Rache am Mörder und jetzigen König Claudius auf: »Revenge his foul and most unnatural murder.«² Doch Hamlet zögert. Der Intellektuelle, der in Wittenberg studiert hat,³ ist handlungsunfähig, zerrissen zwischen der väterlichen Rachewelt des Mittelalters und den sich von der Gewalt distanzierenden Idealen des Renaissance-Humanismus. In seinem Zögern liegt zunächst die Hoffnung auf eine Differenz, auf ein Verhalten, das die Spirale der Gewalt im Dienste einer utopischen Zukunft verlässt.⁴ Schließlich richtet Hamlet am Ende jedoch ein Blutbad an – er versagt, wie es die Intellektuellen in Mül-

1 Vgl. 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223, hier S. 217f.; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 William Shakespeare: *Hamlet*. Englisch/Deutsch. Hg., übers. u. komment. v. Holger M. Klein. Bd. 1: Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten. Stuttgart: Reclam 2006, S. 98.

3 Vgl. Shakespeare: *Hamlet*, S. 72f.

4 Manfred Schneider rückt im Müller-Handbuch die zeitliche Seite des Utopie-Begriffs bei Müller in den Mittelpunkt: »Müllers Utopie ist eine Uchronie.« Manfred Schneider: Utopie, Unzeit, Verlangsamung. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 58-62, hier S. 62. Komplementär zur Zeitlichkeit wird im vorliegenden Beitrag besonders die räumliche Dimension des Utopischen bei Müller in den Blick genommen: Utopien haben sich in seinen Texten in Landschaften sedimentiert. Das Utopische hat damit bei Müller eine zeitliche *und* eine räumliche Seite.

lers Texten häufig tun. Hierin spiegelt sich Müllers ›Miserie des Intellektuellen‹.⁵ Nach seinem vorherigen Zögern und in seiner gelähmten Handlungsunfähigkeit flüchtet sich Hamlet in vorgespielten ›Wahnsinn‹ und in Melancholie, sein Sehnen orientiert sich neu: »The undiscovered country, from whose bourn / No traveller returns«. ⁶ Der Blick Hamlets richtet sich auf das »unentdeckte Land«, ⁷ oder, wie es im Nachsatz zu *Bildbeschreibung* (1984) heißt, auf »eine Landschaft jenseits des Todes.« ⁸ Hamlet scheint diese zu suchen, die Grenze zu ihr überschreiten zu wollen und wird damit zu einer Person auf der Schwelle zwischen Leben und Tod. Er möchte – wie Odysseus – bei den Toten Rat und Hilfe für die eigene Zukunft erfahren. Victor Turners Konzept der Liminalität von Zuständen und Personen beschreibt dieses Grenzgängertum, bei dem der Aspekt des Todes hervorgehoben wird:

Die Eigenschaften des Schwellenzustands (der ›Liminalität‹) oder von Schwellenpersonen (›Grenzgängern‹) sind notwendigerweise unbestimmt, da dieser Zustand und diese Personen durch das Netz der Klassifikationen, die normalerweise Zustände und Positionen im kulturellen Raum fixieren, hindurchschlüpfen. Schwellenwesen sind weder hier noch da; sie sind weder das eine noch das andere, sondern befinden sich zwischen den vom Gesetz, der Tradition, der Konvention und dem Zeremonial fixierten Positionen. Viele Gesellschaften, die soziale und kulturelle Übergänge ritualisieren, verfügen deshalb über eine Vielzahl von Symbolen, die diese Ambiguität und Unbestimmtheit des Schwellenzustands zum Ausdruck bringen. So wird der Schwellenzustand häufig mit dem Tod, mit dem Dasein im Mutterschoß, mit Unsichtbarkeit, Dunkelheit, Bisexualität, mit der Wildnis und mit einer Sonnen- oder Mondfinsternis gleichgesetzt.⁹

In der berühmten Friedhofsszene in *Hamlet* wird nicht nur Ophelias Grab ausgehoben und damit ihr Weg ins Totenreich versinnbildlicht, sondern auch schon länger Verstorbene werden ausgegraben: Hamlet hält Zwiesprache mit dem zufällig ins Diesseits zurückbeförderten, verwesten und stinkenden Schädel des

5 Vgl. Florian Vaßen: Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 73. Heiner Müller. München: Edition Text + Kritik 1982, S. 45-57, hier S. 54.

6 Shakespeare: Hamlet, S. 160.

7 Shakespeare: Hamlet, S. 161.

8 Heiner Müller: Bildbeschreibung. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

9 Victor Turner: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Aus d. Englischen v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachw. v. Eugene Rochberg-Halton. Frankfurt a. M./New York: Campus 1989 (= Theorie und Gesellschaft 10), S. 95.

Hofnarren Yorick, der in das »unentdeckte Land« »vorgereist« war:¹⁰ »Where be your gibes now? Your gambols, your songs, your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? | [...] Now get you to my lady's table, and tell her, | let her paint an inch thick, to this favour she must come. | Make her laugh at that. – «¹¹ Doch der Schädel bleibt stumm. In Müllers Texten verbindet sich das Motiv des Todes bei Shakespeare mit der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, die Müller intensiv rezipiert, weiterdenkt und neu akzentuiert.¹² Zwar werden die Toten nicht messianisch erlöst, doch sie bleiben für die Lebenden wirksam und stehen für eine Alternative zur Gegenwart – zur Spirale der Gewalt –, die beständig als Dystopie des Fortschrittsgedankens Täter und Opfer produziert.

Die Sehnsucht und Suche nach dem »unentdeckten Land«, dem Totenreich, und der Versuch, dort in einen Dialog mit den Toten im Dienste einer utopischen Zukunft zu treten, ist der Nukleus zahlreicher Texte Heiner Müllers. Seine Figuren gehen an die Grenze zwischen Leben und Tod und werden zu Grenzgänger*innen in Landschaften jenseits des Todes. »In Grenzsituationen – und mit Grenzerfahrungen – wird sich der Mensch«, so Dorothea Lauterbach und Uwe Spörl

als Subjekt seiner eigenen Grenzen, insbesondere seiner Sterblichkeit bewusst. In solchen Situationen, in denen die üblichen Strategien alltäglicher Lebensbewältigung versagen, erfährt und erlebt er seine eigene Endlichkeit und Begrenztheit – als Leib, Person, Subjekt, Ich, Kultur- oder Gemeinschaftswesen.¹³

Die Texte Müllers erweisen sich auf der Inhalts- und Motivebene in Bezug auf Grenzsituationen und das »unentdeckte Land« als intertextuell hochgradig miteinander verwoben. Dabei beherbergen Müllers Texte – so die These der folgenden Ausführungen – eine Hoffnung auf das utopische Potential der Toten, das in den Landschaften und dort insbesondere in Grenz- und Küstenregionen eingelagert ist. Speziell diese Räume werden im Zusammenhang mit dem Tod immer wieder von Müller bearbeitet, um ihr Potential für eine mögliche Zukunft fruchtbar zu halten. Die Friedhofsszene aus Shakespeares zentralem Prätext *Hamlet* kann da-

10 Vgl. Shakespeare: *Hamlet*, S. 274-277.

11 Shakespeare: *Hamlet*, S. 276.

12 Vgl. hierzu Müllers Gedicht *Der glücklose Engel* (1958/1975). Heiner Müller: *Der glücklose Engel*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 47; im Folgenden wird die Sigle »WG« mit Seitenzahl verwendet.

13 Dorothea Lauterbach/Uwe Spörl: *Einleitung*. In: dies./Uli Wunderlich (Hg.): *Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 7-21, hier S. 7.

bei nicht nur als eine thematische Referenz, sondern als Ausgangspunkt für Müllers Grenzgänge(r)¹⁴ des Todes angesehen werden.

2 KüstenLANDSCHAFTEN: Liminalität, Entgrenzung, Tod

Sterben und Tod hängen in Müllers Texten immer wieder mit dem Grenzort der Küste zusammen. In dieser Landschaft treffen zwei Welten aufeinander: Festland und Meer. Gleichzeitig steht die Grenzlinie der Küste für den Aufbruch in eine ungewisse Zukunft, ein ›unentdecktes Land‹ oder, wie es sich in Shakespeares *Hamlet* aus dem Kontext ergibt, für den Tod. In der griechischen Mythologie bildet die Wasserlandschaft den Übergang in die Unterwelt. Auf dem Weg ins Totenreich gilt es, mittels des Fährmannes Charon und eines an ihn zu entrichtenden Obolus den Fluß Styx zum Hades zu überqueren.¹⁵ Die Wasserbarriere trennt die Lebenden von den Toten. Auch in Müllers Texten markieren nicht zufällig immer wieder Wasser- und Küstenlandschaften den Übergang vom Leben zum Tod. Sie bilden in Bezug auf den Landschaftsbegriff eine miteinander eng verwobene Motivebene. Küstenlandschaften sind in Müllers Texten Räume der Liminalität und Entgrenzung, wie im folgenden Abschnitt anhand von *Philoktet*, *Die Hamletmaschine*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* und *Traumtext Oktober 1995* gezeigt werden soll.

In *Philoktet* (1958/1964) wird im Zuge einer Negation des Mythos die jenseitige Welt nüchtern negiert, Konflikt und Tod ereignen sich dabei am Strand.¹⁶ Dem betrogenen Philoktet gegenüber verkündet Neoptolemos das nahende Unheil: »Odysseus wartet am Strand«.¹⁷ Als Neoptolemos sich aus seiner Zwangslage heraus schließlich am Ende des Stücks genötigt sieht, Philoktet für Odysseus hinterücks mit dem Schwert zu töten, wird die Leiche sogleich von letzterem ›realpolitisch‹ mittels einer Lüge instrumentalisiert: »Umstellt von sieben Troern auf dem Stein / Das Schwert in seinen Rücken stieß der achte« (W 3, 325). Dieser Weg »[i]ns Schwarze« (W 3, 295) durch das Schwert am Grenzort der Küste wird im Theater text bereits zuvor im Schicksal des ebenfalls von Odysseus betrogenen Ajax antizipiert, wie Neoptolemos Philoktet berichtet:

14 Aus Gründen der Lesbarkeit wird bei der Formulierung ›Grenzgänge(r)‹ nicht gegendert, sehr wohl sind die Figuren der Liminalität zum Tod in Müllers Texten, wie die Frau in *Bildbeschreibung*, keineswegs ausschließlich männlich.

15 Vgl. Edward Tripp: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übers. v. Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam 1974, S. 135.

16 Vgl. zu *Philoktet* auch der Beitrag von Marten Weise im vorliegenden Band, S. 269–288.

17 Heiner Müller: *Philoktet*. In: ders.: W 3, S. 289–328, hier S. 308.

Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwert
 Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren
 Ging, wusch sich in der fremden Brandung, wusch
 Sein Schwert auch, pflanzte es mit dem Griff, den Helfer
 Fest ein dem ausländischen Boden, ging
 Die Küste tränkend mit dem eignen Blut
 Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze. (W 3, 305)

Die vom Blut getränkte Küstenlandschaft speichert die Erfahrung des Sterbens und den Übergang zum Tod.

Müllers Auseinandersetzung mit der Küstenlandschaft als Grenz- und Übergangsbereich von Leben und Tod zeigt sich wie in einem Brennglas erneut gleich im zweiten Satz von *Die Hamletmaschine* (1977), in den Hamlets melancholischer und schließlich die Gewalt beschwörender Monolog an der dänischen Küste eingegangen ist:¹⁸ »Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.«¹⁹ Die Geschichtserfahrung mit ihren unzähligen Toten und dem ganzen Ausmaß ihrer Destruktionen wird im Angesicht der Küste reflektiert. Das auf die Zukunft gerichtete Pendant hierzu bildet am Ende von *Die Hamletmaschine* die in der »Tiefsee« (W 4, 553, Hervorhebung im Original) eingeschnürte und bis zur nächsten revolutionären Eruption lebendig begrabene Ophelia, die als Elektra »[i]m Namen der Opfer« (W 4, 554) ihren Rache-monolog hält: »Nieder mit dem Glück der Unterwerfung. Es lebe der Haß, die Verachtung, der Aufstand, der Tod. Wenn sie mit Fleischermessern durch eure Schlafzimmer geht, werdet ihr die Wahrheit wissen.« (W 4, 554) Ophelia/Elektra befindet sich in einem liminalen Zustand zwischen Leben und Tod. Trotz »Verbannung« in die Tiefsee bleibt die *femme révoltée* für die gängige Herrschaftsordnung potentiell bedrohlich, auch wenn sie dazu verdammt wird, »WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE« (W 4, 553) auf ihre Rache zu warten.²⁰

Auch in *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) zeigt sich die Verbindung von Landschaft, Küste, Grenze und Tod.²¹ Der erste Teil des metaphorisch dichten Triptychons *Verkommenes Ufer* ist am »See bei Strauß-

18 Vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 230-233.

19 Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 545.

20 Zur Thematik von Versehrung, Tod und Geschichtsphilosophie in *Die Hamletmaschine* vgl. auch: Till Nitschmann: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Epistemata Literaturwissenschaft 817), S. 343-379.

21 Vgl. hierzu auch der Beitrag von Florian Vaßen im vorliegenden Band, S. 151-175.

berg«²² angesiedelt. Die Geschichte von Medea und Jason – eine Grenzgeschichte von Flucht, Verrat, Vertreibung, Rache und Geschlechterkonflikt – wird im letzten Teil, *Landschaft mit Argonauten*, durch einen Zusatz von Geschichte und Autorschaftsfiktion flankiert, in dem die Zuordnung der Textflächen zu eindeutigen Figuren unmöglich wird, die Thematik von Wasser, Küste, Land und Tod jedoch zentral bleibt: »Ich meine Seefahrt / ich meine Landnahme / [...] Der Anker ist die letzte Nabelschnur / Mit dem Horizont vergeht das Gedächtnis der Küste / [...] Dünn zwischen Ich und NichtmehrIch die Schiffswand / SEMANNSBRAUT IST DIE SEE / Die Toten sagt man stehen auf dem Grund.« (W 5, 80) Während »[d]ie Kinder [...] Landschaften aus Müll [entwerfen]« (W 5, 81), was an *Der Auftrag* (1979) erinnert,²³ tritt das fiktionale Autor-Ich, ähnlich wie in *Bildbeschreibung*, in die Textlandschaft ein und wird zu einem Grenzgänger des Todes: »Ich spüre MEIN Blut aus MEINEN Adern treten / Und MEINEN Leib verwandeln in die Landschaft / MEINES Todes« (W 5, 83). In der metafiktionalen Anmerkung zum Text wird die zentrale Verbindung von Grenzüberschreitung, Landschaft und Tod noch einmal von Müller pointiert:

Wie MAUSER eine Gesellschaft der Grenzüberschreitung, in der ein zum Tod Verurteilter seinen wirklichen Tod auf der Bühne zur kollektiven Erfahrung machen kann, setzt LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet. Die Landschaft mag ein toter Stern sein, auf dem ein Suchtrupp aus einer andern Zeit oder aus einem andern Raum eine Stimme hört und einen Toten findet. Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv. (W 5, 84)

Auch in *Traumtext Oktober 1995* (1995), einem der letzten Texte von Müller, wird die Metaphorik von fester Begrenzung und Wasser als Grenz- und Übergangsort vom Leben zum Tod wieder aufgegriffen. In dem kurzen Prosatext begeht ein Ich ohne Aussicht auf Rettung mit seiner zweijährigen Tochter in einem Bambuskorb auf dem Rücken in umkreisender Bewegung »einen schmalen Betonstreifen [...] am Rand eines riesigen Wasserbeckens«,²⁴ wobei alle Seiten von einer »unersteigbar hohe[n] Wand, die ebenfalls aus Beton besteht« (W 2, 143) begrenzt sind (vgl. W 2, 143). Aus dem »Kessel« (W 2, 143) gibt es kein Entrinnen und beim Sturz ins Wasser droht zwangsläufig der Untergang, denn »aus dem Wasser führen keine Stufen.« (W 2, 143) Der Übergang zum Tod wird in dieser vermauerten Was-

22 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: W 5, S. 71-84, hier S. 73.

23 Vgl. Heiner Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 33.

24 Heiner Müller: Traumtext Oktober 1995. In: ders.: W 2, S. 143-145, hier S. 143.

serlandschaft durch den Blick auf einen sterbenden Mann im Liegestuhl auf der Terrasse eines Hochhauses eingeleitet (vgl. W 2, 144). »[W]ie durch einen Filmschnitt« (W 2, 144) ist das Ich »in das grundlose Wasser gestürzt« (W 2, 144), die Grenzüberschreitung ist eingeleitet, das Sterben hat unaufhaltsam begonnen. Die autobiographisch konnotierte Sorge des erzählenden Ichs gilt daher auch nicht mehr dem eigenen Ertrinken, sondern der durch glücklichen Zufall auf dem Betonstreifen verbliebenen Tochter, die, wie Ophelia (sprechend als Elektra), unter anderen Vorzeichen in *Die Hamletmaschine*, für eine mögliche Zukunft steht, welche unbedingt gerettet werden muss: »BLEIB WEG VON MIR DER DIR NICHT HELFEN KANN mein einziger Gedanke, während ihr fordernd vertrauender Blick mir hilflosem Schwimmer das Herz zerreißt.« (W 2, 145)

So unterschiedlich *Philoktet*, *Die Hamletmaschine*, *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* und *Traumtext Oktober 1995* in zahlreichen Aspekten sowohl inhaltlich als auch in Bezug auf ihre ästhetische Form sind; Liminalität, Entgrenzung und Tod im Zusammenhang mit den in den Texten in Szene gesetzten Wasser- und Küstenlandschaften bilden ein zentrales Bindeglied, das bei Müller im Kontext der Bewahrung einer utopischen Zukunft zu sehen ist.

3 Leichen/Berge – Sedimente einer utopischen Zukunft

Neben der Küstenlandschaft findet sich in Müllers Texten die Einlagerung der Toten und ihrer Geschichte(n) im Festland. Die Thematik von Land, Grenze und der Bedeutung des Bodens für die Menschen – dabei besonders die Bedeutung der Opfer, die in den Boden eingegangen sind – beschäftigt Müller, der von sich selbst mit Referenz zu Franz Kafka sagt »Ich bin ein Landvermesser«,²⁵ bereits in seinen frühen Texten. Der Fokus verschiebt sich im Laufe seiner Textproduktion von den Problemen und Fehlentwicklungen des sozialistischen Aufbaus hin zu überzeitlicheren geschichtsphilosophischen Überlegungen. Die in den Landschaften sedimentierten Toten spielen als Dialogpartner*innen für Wege zu einer utopischen Zukunft insbesondere in *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande*, *Wolokolamsker Chaussee*, *Der Auftrag* und *Bildbeschreibung* eine zentrale Rolle, wie der folgende Abschnitt zeigt.

In *Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande* (1961), dessen Uraufführung in der DDR einen großen Theaterskandal auslöste,²⁶ wird die »Bodenreform«²⁷ er-

25 Heiner Müller: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: ders.: W 12, S. 433-443, hier S. 443.

26 Vgl. Roland Weber: Dramatische Antipoden. Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR. Berlin: Helle Panke e. V. – Rosa-Luxemburg-Stiftung (= Hefte zur DDR-Geschichte 132), S. 18-20.

27 Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 184.

örtert und das Land bereits mit der Thematik von Flucht, Vertreibung und Tod in Beziehung gesetzt.²⁸ Die nach der Enteignung von Großgrundbesitzenden zugestandenen »[f]ünf Hektar Bodenanteil« (W 3, 185) werden von der Bauernfigur Kaffka akribisch vermessen, er »schleppt einen Grenzstein auf sein Feld.« (W 3, 184, Hervorhebung im Original) Der Bauer Ketzler erhängt sich hingegen aus Verzweiflung, da er sein Abgabesoll an den Staat nicht erfüllen kann; auch sein Großvater und sein Vater hatten sich bereits vor ihm erhängt (vgl. W 3, 190-194): Der Boden gebiert, fordert und speichert transgenerational Opfer. Für die Umsiedlerin Niet stellt sich schließlich die Frage nach neuem Boden und einem Platz für ihre Zukunft.

Im ersten Teil der *Wolokolamsker Chaussee, Russische Eröffnung* (1984), wird hingegen der Raum des Krieges und die Geschwindigkeit des deutschen Vormarsches vermessen: »Zweitausend Kilometer weit Berlin / Einhundertzwanzig Kilometer Moskau.«²⁹ Um die Bewegung im Raum umzukehren und nicht in Richtung Moskau zurückgedrängt zu werden, sondern nach Berlin zu marschieren, ist für den Kommandanten die Exekution eines Deserteurs ein schreckliches, aber aus seiner Sicht notwendiges Übel. Dieses abschreckende Beispiel formt und eint gewaltsam die Soldaten im Angesicht des Todes zu einer Kampfeinheit: »So ging den ersten Schritt mein Bataillon / Auf unserm Weg von Moskau nach Berlin / Und immer geht der Tote meinen Schritt« (W 5, 96). Im zweiten Teil, *Wald bei Moskau* (1985/86), wird die Rolle der Toten und des Todes im Zusammenhang mit der Landschaft vertieft. Die verzweifelte Lage verdichtet sich dabei – hier zeigt sich die Verbindung zur Küstenlandschaft und zum mit ihr im Zusammenhang stehenden Tod – in einer Inselmetaphorik, die Front erscheint als bedrohlich umschließende Küste: »Wir kommen nie heraus aus diesem Kessel / Und unsre Knochen schlagen Wurzeln hier / In diesem Niemandswald auf dieser Insel / [...] In diesem Wald der eine Insel ist / Im deutschen Meer das unsre Heimat weg-brennt / Sowjetische Insel und sowjetischer Wald.«³⁰ Doch es bleibt nicht bei der Insel. Die Expansion der Sowjetunion im weiteren Verlauf des Krieges führt zur Besetzung eines Teils von Deutschland in Form der SBZ und gefriert schließlich zwölf Jahre nach der Gründung der DDR in der Mauer, einer sichtbaren Grenze zwischen Staaten, Ideologien und einer bipolar geteilten Welt, in die die neuen Mauertoten (»Mein bester Freund erschossen an der Mauer«³¹) neben den historischen Toten der Roten Armee eingehen. Im letzten Teil, *Der Findling* (1985/86),

28 Vgl. zu *Die Umsiedlerin* auch der Beitrag von Marianne Streisand im vorliegenden Band, S. 387-402.

29 Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung*. In: ders.: W 5, S. 85-97, hier S. 87.

30 Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau*. In: ders.: W 5, S. 195-205, hier S. 204.

31 Heiner Müller: *Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling*. In: ders.: W 5, S. 237-247, hier S. 245.

wird die innerdeutsche Grenze in der Metapher »Stalins Denkmal / Für Rosa Luxemburg« (W 5, 243) gefasst. Die Mauer wird zum Ort des Todes, aber auch zum Denkmal der Toten, sie erscheint als Übergangsort für Grenzgänge und Grenzgänger*innen zum Tod.

In *Der Auftrag* ändert sich die Blickrichtung. Die revolutionäre Befreiung der sogenannten »Dritten Welt« in der Nachfolge der Französischen Revolution scheidet an dem bürgerlichen Verräter Debussion, einer der Intellektuellen in Müllers Texten, der als eine Art Wiedergänger Hamlets zu lange zögert und schließlich – wie Hamlet – die Gewaltspirale weitertreibt. Debussion verrät die Revolution, eine Thematik, die Müller bereits mit Landschaftsreferenz vor der Fertigstellung von Anna Seghers Erzählung *Das Licht auf dem Galgen* (1961) – der Grundlage für *Der Auftrag* – 1958 in dem Gedicht *Motiv bei A. S.* interessiert:³² »Christus. Der Teufel zeigt ihm die Reiche der Welt / WIRF DAS KREUZ AB UND ALLES IST DEIN. / In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön.«³³ In dem Intermedium *Mann im Fahrstuhl* wird die ausharrende Geduld der Landschaft nach der veraneten und verratenen Revolution deutlich, ihre Arbeit, den Menschen zu überwinden, liegt in der Zeit: »Ich [...] gehe weiter in die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten« (W 5, 33), heißt es im Text. Die Landschaft birgt sedimentierte Geschichte und zwar vor allem der in sie eingegangenen Toten. Sie besitzt in Müllers Texten ein Gedächtnis und kann nicht realisiertes revolutionäres Potential für eine mögliche Zukunft speichern. Der »Zeitfaktor« (W 5, 28) wird dabei von der kleinteiligen und hektischen Gegenwart im engen Fahrstuhl zu den enormen Zeitmassen gedehnt, die in den überwältigenden Landschaften eingelagert sind, die Müller als räumliche Erfahrung bei seinen Amerikareisen beeindruckten.³⁴ Während die gespeicherte Energie der

32 Vgl. Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980 (= Sammlung Metzler 197), S. 165.

33 Heiner Müller: *Motiv bei A. S.* In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 41.

34 Vgl. zu Müllers Amerikareisen Carl Weber: *Landschaft, Natur*. In: Lehmann/Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*, S. 108-113, besonders S. 112f. Auf S. 113 heißt es dort: »Die Amerikaerfahrung lehrte Müller Landschaft als ein menschliche Geschichte determinierendes Element zu erkennen, das anderen, z. B. ökonomischen, Zwängen ebenbürtig ist – eine Einsicht, die seinen frühen Begriff von Landschaft als nunmehr zu entwickelndes und dann beherrschendes Produktionsmittel nahezu verkehrt.« Vgl. auch folgendes Gespräch: Heiner Müller: *Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über Hamletmaschine, Auftrag, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe*. In: ders.: W 10, S. 145-152. Auf S. 150 erläutert Müller dort: »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft. Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft.« Vgl.

enormen Biomasse der Urzeit, der Pflanzen und Dinosaurier, als Kohle und Öl wiedererstehen und für die industrielle Revolution und die zwei Weltkriege des letzten Jahrhunderts gebraucht wurden und dem globalen Menschheitswachstum dienen, bedroht gleichzeitig ihr Nachleben nach der energetischen ›Nekrophilie‹ als unsichtbares CO₂ – wie eine an die Vergangenheit gemahnende Geisterfigur von Shakespeare – in Form der Klimakatastrophe die Existenz der Menschheit als Gattung insgesamt in zuvor unbekanntem Ausmaß. Zur Zeit des *Auftrags* konnte Müller diese Verbindung noch nicht sehen.³⁵ Sehr wohl wird jedoch vom Sklaven Sasportas ein zukünftiger »Krieg der Landschaften« heraufbeschworen. Die Opfer der Geschichte kehren zurück, die Landschaften haben ein Gedächtnis, die Toten können erwachen:

Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. Mit jedem Herzschlag der Revolution wächst Fleisch zurück auf ihre Knochen, Blut in ihre Adern, Leben in ihren Tod. Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt. Ich werde Wald sein, Berg, Meer, Wüste. Ich, das ist Afrika. Ich das ist Asien. Die beiden Amerika bin ich. (W 5, 40)

Den Beginn dieser Auseinandersetzung mit dem Zentrum erwartet sich Müller von der Peripherie her, global als sogenannte ›Dritte Welt‹, aber auch innerhalb der anderen Gesellschaften durch ihre Ausgegrenzten, Außenseiter und Armen. Diese hätten – so Heiner Müller – das Potential zur *Störung*, das sich in der Folge mit dem »Krieg der Landschaften« verbinden könnte: »[D]ie Ränder sind die Hoffnung, und die Ränder bröckeln zuerst ab. Da ist die erste Chance. Die Stö-

zu Müllers Landschaftserfahrungen im Rahmen seiner Amerikareisen auch der Beitrag von Janine Ludwig im vorliegenden Band, S. 233-249. Darüber hinaus spielt den Gedanken, dass man nach dem Tod zur Landschaft wird, bereits Hamlet in der Friedhofsszene als egalitär-humoristisches Gedankenexperiment durch. Er imaginiert, dass selbst Alexander der Große vielleicht dazu gedient haben könnte, nach seinem Tod in Lehm verwandelt, ein Bierfass zu stopfen: »Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, | the dust is earth, of earth we make loam, | and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?« Shakespeare: Hamlet, S. 276. Wenn die Menschen in die Landschaft eingegangen sind, gibt es keine sozialen Unterschiede mehr, eine gewissermaßen unproduktive Umsetzung des kommunistischen Gedankens, für den es allein die Arbeit der Zeit benötigt.

35 Rund ein Jahrzehnt später wird von Müller in *Shakespeare eine Differenz* (1988) »das Schweigen über die Bäume« nun »ein Verbrechen« genannt. Heiner Müller: *Shakespeare eine Differenz*. In: ders.: W 8, S. 334-337, hier S. 337.

rung von den Rändern her. Meine einzige Hoffnung [...] ist die Störung. Und es gibt immer mehr Leute, die sich gestört fühlen. Und die sind ein Reservoir.«³⁶

In *Bildbeschreibung* wird schließlich, wie es im bereits oben zitierten Nachsatz heißt, »eine Landschaft jenseits des Todes« betreten. Das Tote und Künstliche dieser Landschaft zeigt sich gleich zu Beginn, der Text eröffnet mit der Umgebungsbeschreibung: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwimmen darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten« (W 2, 112). Die Oder-Struktur des Textes und potentielle Gleichzeitigkeit und Überlagerung macht ihn zu einem experimentellen Spielmodell und Raum der Geschichtsphilosophie gleichermaßen, in dem die Abläufe der Gewalt gespeichert werden, das utopische Moment aber zugleich in der hermetischen Form des Textes für eine mögliche Zukunft konserviert bleibt.³⁷ Von der »Wanderungen der Toten im Erdinnern [...], die der heimliche Pulsschlag des Planeten sind« (W 2, 116), hat der Text dabei metareflexiv Kenntnis. Ähnlich wie in der Friedhofsszene in *Hamlet* erscheint »der Leib« (W 2, 114) der Frau, »geborgt aus dem Fundus der Friedhöfe« (W 2, 114). Der 11. Gesang der *Odyssee*, in dem Odysseus mit dem Opferblut der Schafe die Landschaft rituell zu einer Grenzregion macht, um den Weg ins Totenreich zu öffnen,³⁸ scheint in Müllers Text auf: »[D]ie Frau fällt nach vorn, mit dem blauroten Gesicht auf das Weinglas, aus dem die dunkle Flüssigkeit, Wein oder Blut, ihren Weg in den Boden sucht« (W 2, 115f.). Doch wie bei Ophelia/Elektra in der Tiefsee am Ende von *Die Hamletmaschine* bleibt die Frau nicht Opfer, sondern bereitet im Namen der Opfer die Rückkehr der Toten, den Aufstand und damit eine mögliche utopische Zukunft vor. Analog zu Sasportas' Diagnose in *Der Auftrag* wächst das Potential der Toten heran, bis es unaufhaltsam aus der Landschaft hervorbrechen und die Kraft entfalten kann, die bestehende Ordnung der Sieger zu (zer)stören:

[W]enn das Wachstum der Friedhöfe [...] seine Grenze erreicht hat, [...] kehrt die Bewegung sich um, wenn die Toten vollzählig sind, das Gewimmel der Gräber in den Sturm der Auferstehung, [...] ist die Frau [...] eine MATA HARI der Unterwelt, Kundschafterin, die das Gelände sondiert, auf dem das Große Manöver stattfinden soll,

36 Heiner Müller: Die Ränder sind die Hoffnung. Aus einem Gespräch zwischen Gregor Gysi und Heiner Müller – mit Zuhörern – am 5. Juni 1992 im Alexander Verlag Berlin. In: ders.: W 12, S. 188-238, hier S. 211f.

37 Hierzu Schneider: »Das Utopische bei Müller findet sich in keinem Bild, in keiner Rede; es ist Sache der Form geworden.« Schneider: Utopie, Unzeit, Verlangsamung, S. 59. Geformt wird jedoch auch die Landschaft durch die in sie eingegangenen Toten. In dieser räumlichen Form, die nicht zuletzt in der ästhetischen Form des Druckbildes von Müllers Texten mit seinen Versalien und Kleinschreibungen eine schichtartig-geologische Spiegelung erhält, bewahrt sich ein Teil des Utopischen.

38 Vgl. Homer: *Odyssee*. Übers. v. Roland Hampe. Stuttgart: Reclam 1995, S. 173.

das die ausgehungerten Knochen mit Fleisch überzieht, das Fleisch mit Haut, von Adern durchquert, die das Blut aus dem Boden trinken, die Heimkehr der Eingeweide aus dem Nichts (W 2, 116f.).

Diese Hoffnung auf das unauslöschbar utopische Potential der Toten, eingelagert in den Landschaften und besonders erfahrbar in Grenz- und Küstenregionen, verdichtet Müller in seiner zentralen Forderung nach einem ›Dialog mit den Toten‹.³⁹ Die enge Verflechtung mit Walter Benjamins Geschichtsphilosophie expliziert Müller 1986 in einem Gespräch mit Wolfgang Heise: »Marx spricht vom Alpdruck toter Geschlechter, Benjamin von der Befreiung der Vergangenheit. Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.«⁴⁰

Die Reflexion Hamlets über die Toten, wie sie in der Friedhofsszene mittels des Schädels vom Hofnarren Yorick anschaulich wird,⁴¹ ist der in einem Bild verdichtete Nukleus von Müllers Geschichtsphilosophie und seiner Theaterästhetik. Müller gräbt in seinen Texten nach den ›Schädeln‹ – dem Wissen – nichtrealisierter Zukunft in den unentdeckten Ländern jenseits des Todes: »Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.« (W 11, 613f.) Dabei tritt Müller schließlich selbst, vermittelt über seine theatrale Inszenierung als Autorfigur, in einen grenzüberschreitenden Dialog mit den Toten und dem Tod.

4 »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft« – Der Tod des Autors als Grenzerfahrung

Im September 1994 wird bei Heiner Müller nach einer Routine-Vorsorgeuntersuchung eine lebensbedrohliche Krebserkrankung der Speiseröhre diagnostiziert.⁴² Bereits in dem zwei Jahre zuvor verfassten Gedicht *Herzkranzgefäß* (1992) heißt es: »Der Arzt zeigt mir den Film DAS IST DIE STELLE / SIE SEHEN SELBST jetzt weißt du wo Gott wohnt / Asche der Traum von sieben Meisterwerken«⁴³ und: »Was

39 Vgl. Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier S. 613f.

40 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke 10, S. 496-521, hier S. 514.

41 Vgl. Shakespeare: Hamlet, S. 275f.

42 Vgl. Marcus Kreikebaum: Heiner Müllers Gedichte. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 359.

43 Heiner Müller: Herzkranzgefäß. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 154.

du nicht wissen wolltest ZEIT IST FRIST / Die Bäume auf der Heimfahrt schamlos grün« (WG, 154). Nach einer schweren Operation im Herbst 1994 berichtet Müller unter postoperativen Schluck- und Sprechbeschwerden im Krankenhaus auf der provisorisch arrangierten Fernseh Bühne von seinem »Rendezvous mit dem Tod.«⁴⁴ Dieser künstlerische Umgang mit dem eigenen Sterben erfolgt nicht wie im Sinne einer »Beschreibung des seligen Sterbens in der mittelalterlichen ars moriendi«,⁴⁵ sondern dem »Tod als letzter Erfahrung und paradigmatischer Grenzsituation schlechthin«⁴⁶ wird neugierig, produktiv und unsentimental begegnet. Implizit nimmt Müller hierbei Bezug auf Bertolt Brechts Gedicht *Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité* (1956).⁴⁷ Gleichzeitig antizipiert er die Arbeiten Christoph Schlingensiefels, der seine tödliche Krebserkrankung ästhetisch auf der Bühne be- und verarbeitete, z. B. in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008).⁴⁸

Müller selbst wird zu einem Grenzgänger des Todes und nimmt – auf der Schwelle stehend – vermittelt über seine Autorschaftsinszenierung am Dialog

44 Vgl. Kreikebaum: Heiner Müllers Gedichte, S. 359. Vgl. Heiner Müller: Mein Rendezvous mit dem Tod. In: ders.: W 12, S. 588-599. Vgl. ebenfalls das zugrundeliegende Fernsehgespräch: Heiner Müller/Alexander Kluge: Mein Rendezvous mit dem Tod. Gespräch mit Heiner Müller nach seiner Operation. In: Alexander Kluge. Kulturgeschichte im Dialog. Homepage: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/116> (Zugriff zuletzt am 10.9.2020). Zur Thematik des Sterbens in der Lyrik und in Bezug auf Müller auch darüber hinaus in Hinblick auf die Fernsehgespräche vgl. Debora Helmer: »Sterbender Mann im Spiegel«. Lyrisch reflektiertes Sterben bei Heiner Müller, Robert Gernhardt und Ernst Jandl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Epistemata Literaturwissenschaft 795), besonders S. 95-140.

45 Uli Wunderlich: Auf der Schwelle von Leben und Tod. Nahtot-Erlebnisse im Roman des 18. Jahrhunderts. In: ders./Dorothea Lauterbach/Uwe Spörl (Hg.): Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 187-202, hier S. 188. Debora Helmer vertritt ebenfalls die Auffassung: »Heiner Müller hat keine Anleitung zur Sterbekunst verfasst, sondern in der Kunst eine Möglichkeit aufgezeigt, der Auslöschung und dem Nichts etwas entgegenzusetzen.« Helmer: »Sterbender Mann im Spiegel«, S. 140.

46 Lauterbach/Spörl: Einleitung, S. 7.

47 Vgl. Bertolt Brecht: Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. in 32 Teilbden. u. ein Registerbd. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-1956. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 300. Müller deutet dieses Brecht-Gedicht in einem Gespräch mit Frank Raddatz folgendermaßen: »Alles, was nach mir geschieht, ist, als geschehe es nicht.« Diese Position des Genießenden zu erreichen, ohne Religion oder Jenseitsglauben, ist das eigentlich Ziel.« Heiner Müller: Ich wünsche mir Brecht in einer Peep-Show. Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz. In: ders.: W 11, S. 313-331, hier S. 327. Vgl. auch Helmer: »Sterbender Mann im Spiegel«, S. 130-132.

48 Vgl. Christoph Schlingensiefel: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensiefel im Rahmen der Ruhrtriennale 2008. Homepage: www.kirche-der-angst.de/ (Zugriff zuletzt am 10.9.2020).

mit den Toten teil. Er wird zum Kundschafter des Todes, zu einer männlichen »MATA HARI der Unterwelt« (W 2, 117). Alexander Kluge gegenüber berichtet er über seine Grenzerfahrung: »Im Grunde ist es so, man weiß, daß man täglich sterben kann aus irgendeinem Grund oder Zufall. Aber die Situation ist natürlich ganz anders. Wenn du weißt, es gibt einen Termin, an dem du entweder stirbst oder lebst, ist das eine neue Situation, ein neue Erfahrung. Und es hat mich schon interessiert als Erfahrung.« (W 12, 589)

In der späten Lyrik Müllers, die einen Großteil seiner Textproduktion vor seinem Tod ausmacht, tauchen vermehrt Porträts alter, sterbender oder todgeweihter Männerfiguren wie Seneca, Alexander Sergejewitsch Puschkin oder der Historiker Theodor Mommsen auf.⁴⁹ Diese Figuren sind philosophisch, literarisch oder historiographisch arbeitende Autoren, die – wie Müller – in ihren Texten Politik und Gesellschaft in ihren Tiefenstrukturen analysieren. Während durch einen Spiegel die leibliche Seite des Sterbens anhand von Puschkin in *Sterbender Mann im Spiegel* (1992) reflektiert wird,⁵⁰ bildet in *Mommsens Block* (1992) die Schreibblockade des Historikers Mommsen, der »[d]en vierten Band seiner RÖMISCHEN GESCHICHTE / Den lang erwarteten über die Kaiserzeit / Nicht geschrieben hat«⁵¹ den Ausgangspunkt.⁵² Das Verstummen des Historikers wird mit seiner Ablehnung der Kaiserzeit in Verbindung gebracht: »Er mochte sie nicht die Cäsaren der Spätzeit« (WG, 165). Doch gerade für diese Zeit der Tyrannei und Dekadenz wären Analysen des Historikers von Bedeutung, aber der Dialogpartner Mommsen schweigt: »Wie soll man den Leuten begreiflich machen / Und wozu daß das erste Jahrzehnt unter Nero / [...] Eine glückliche Zeit war für das Volk von Rom / Die glücklichste vielleicht seiner langen Geschichte / Es hatte sein Brot seine Spiele Die Massaker / Fanden in den oberen Rängen statt« (WG, 167). Das lyrische Autor-Ich imaginiert die Abscheu des Historikers vor der Gewaltherrschaft Neros und zeigt Verständnis für Mommsens Schweigen: »Wer wollte das aufschreiben« (WG, 171). Dabei wird im Text der Bogen zur Wiedervereinigung Deutschlands und der Durchsetzung der kapitalistischen Ordnung auch in der ehemaligen DDR gezogen. Die Sprechinstanz zeigt sich »gierig / Nach Futter für meinen Ekel am Heute und Hier« (WG, 170)⁵³ und äußert vor diesem Hintergrund

49 Vgl. Kreikebaum: Heiner Müllers Gedichte, S. 358.

50 Vgl. Heiner Müller: *Sterbender Mann im Spiegel*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 346.

51 Heiner Müller: *Mommsens Block*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 165-171, hier S. 165.

52 Vgl. zu *Mommsens Block* auch: Jutta Schlich: *À propos Weltuntergang*. Zu Heiner Müller u. a. Heidelberg: Manutius 1996, besonders S. 95-120.

53 Vgl. hierzu auch bereits die Artikulation des Ekels in *Die Hamletmaschine*. Dort heißt es u. a. »Ich bin / Ein Privilegierter Mein Ekel / Ist ein Privileg« (W 4, 552). Zum Affekt des Ekels bei Heiner Müller erläutern Helen Müller und Clemens Pornschlegel: »Dennoch ist der Affekt des Ekels nicht natürlich. Er ist *geschichtlich*. Affekte sind normativ kodiert und historisch modelliert. [...]

Verständnis für die »Schreibhemmung« (WG, 171) Mommsens. Doch gleichzeitig wird das Verstummen des Historikers kritisiert. Wenn der Ekel an der Geschichte überwiegt und die Sterbenden ihr Wissen ungeteilt mit ins Grab nehmen, kann aus ihm keine Zukunft bezogen werden. Als könne die Sprechinstanz Mommsen nachträglich dazu bewegen, sein Wissen über die Kaiserzeit doch noch zu teilen, formuliert sie den Anlass für den erhofften Dialog: »Für wen sonst schreiben wir / Als für die Toten allwissend im Staub« (WG, 168).

Senecas Tod (1993) figuriert mit dem sterbenden Philosophen die Gegenseite zu Nero. Nicht unähnlich dem Philosophen in Brechts *Der Schuh des Empedokles* (1935),⁵⁴ hatte sich der Stoiker Seneca intensiv mit dem Übergang und der Lehre vom Sterben beschäftigt.⁵⁵ Mit dem von seinem Schüler und Kaiser Nero befohlenen Suizid zeigt sich der Lehrer Seneca stoisch einverstanden: »TRÄNEN SIND UNPHILOSOPHISCH / DAS VERHÄNGTE MUSS ANGENOMMEN WERDEN.«⁵⁶ Müller beschreibt den sterbenden Seneca dabei als wissbegierigen Protokollanten seines eigenen Sterbens, der die Grenzerfahrung bis zum Übertritt dokumentieren will. Wenn Müller in seinem Gedicht *Ende der Handschrift* (1995) ein langsames Versiegen des eigenen schriftlichen Ausdrucks feststellt (»Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will / [...] Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang«),⁵⁷ korrespondiert dies mit dem Sterben Senecas: »Die Hand konnte den Schreibgriffel nicht mehr halten / Aber das Gehirn arbeitete noch die Maschine / Stellte Wörter und Sätze her notierte die Schmerzen« (WG, 155f.).⁵⁸ Die Unmöglichkeit, Senecas letzte Gedanken und den Moment des Todes als menschliche Erfahrung, für die sich das Gedicht besonders interessiert, tatsächlich vermittelbar zu machen, drückt sich in der mehrfach wiederholten Formel »Was dachte Seneca (und sagte es nicht)« (WG, 155) aus. Müller füllt diese Leerstelle schließlich mit einer

Der grundlegende Affekt, der diesen poetischen Blick [Müllers Blick, T. N.] auf die kapitalistische Welt begleitet, ist der des Eklers: angesichts ihrer Grausamkeit, Brutalität, Gier, Ungerechtigkeit, Arroganz und Asozialität, angesichts ihres Zynismus und geheuchelten Mitleids, vor allem aber angesichts der selbstzufriedenen, vulgären Satttheit, der obszön ausgestellten Unschuld (die ein monströser Wille zum Nicht-Wissen-Wollen ist) und der gepanzerten Fühllosigkeit ihrer Subjekte.« Helen Müller/Clemens Pornschlegel: II Ekel. Leben in diesem trüben Menschenbrei. In: dies. in Zusammenarb. mit Brigitte Maria Mayer (Hg.): Heiner Müller: »Für alle reicht es nicht«. Texte zum Kapitalismus. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 87-96, hier S. 89 u. 91. Hervorhebung im Original.

54 Vgl. Bertolt Brecht: *Der Schuh des Empedokles*. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. in 32 Teilbänden u. ein Registerbd. Bd. 12. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 30-32.

55 Vgl. auch Helmer: »Sterbender Mann im Spiegel«, S. 115-122.

56 Heiner Müller: *Senecas Tod*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 155f., hier S. 155.

57 Heiner Müller: *Ende der Handschrift*. In: ders.: *Warten auf der Gegenschräge*, S. 380.

58 Vgl. auch Helmer: »Sterbender Mann im Spiegel«, S. 108f.

poetischen Imagination – einem Landschaftsbild, das den Moment des Todes als intensive Naturerfahrung spiegelt: »Als er dem Tod entgegenging im Dampfbad / [...] Die Terrasse verdunkelt von wirrem Flügelschlag / Nicht von Engeln wahrscheinlich auch der Tod / Ist kein Engel im Säulengeflimmer beim Wiedersehn / Mit dem ersten Grashalm den er gesehen hatte / Auf einer Wiese bei Cordoba hoch wie kein Baum.« (WG, 156) Keine abstrakte philosophische Erkenntnis oder gar eine religiöse Verklärung, jedoch auch kein ›Engel der Geschichte‹⁵⁹ beschließt in Müllers Interpretation das Leben des Stoikers, sondern die Grenze, der Übergang zum Tod, verdichtet sich in einer Landschaftsbeschreibung, die gleichzeitig die frühe Kindheitserinnerung mit dem Alter verbindet. Die Landschaft der Kindheit erscheint im Moment des Todes als flimmerndes Bild vor Senecas Augen und schließt den Kreis seines Lebens.

Der obsessive Wunsch Müllers, in einen Dialog mit den Toten zu treten, da er die Möglichkeit für eine utopische Zukunft enthalte, verbunden mit der Furcht, dass dieser Dialog scheitern könnte, unterstreicht Müller bereits mit dem ebenso makabren wie für ihn typischen finsternen Humor des Gedichts *Gestern an einem sonnigen Nachmittag* (1970er Jahre),⁶⁰ das erneut die Haltung Hamlets als Ausgangspunkt für Müllers Dialog mit den Toten aufgreift und variiert. Inge Müller, die bei ihrer Verschüttung im Zuge eines Bombenangriffs im Zweiten Weltkrieg ein Trauma erlitten hatte, beging nach mehreren vorhergehenden Versuchen 1966 Suizid.⁶¹ Heiner Müllers lyrisches Ich imaginiert, den Schädel seiner Frau auf dem Friedhof auszugraben:

GESTERN AN EINEM SONNIGEN NACHMITTAG

Als ich durch die tote Stadt Berlin fuhr
 Heimgekehrt aus irgend einem Ausland
 Hatte ich zum erstenmal das Bedürfnis
 Meine Frau auszugraben aus ihrem Friedhof
 Zwei Schaufeln voll habe ich selbst auf sie geworfen
 Und nachzusehen was von ihr noch daliegt
 Knochen die ich nie gesehen habe
 Ihren Schädel in der Hand zu halten

59 Vgl. hierzu Walter Benjamins ›Engel der Geschichte‹ aus seiner IX. These *Über den Begriff der Geschichte*. Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I, 2. Unter Mitwirk. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704, hier S. 697f. Und vgl. Müller: *Der glücklose Engel*, S. 47. Ähnlich wie in *Senecas Tod* lautet bereits die Formulierung in *Motiv bei A. S.*: »Immer bleiben die Engel aus am Ende« (WG, 41).

60 Vgl. Heiner Müller: *Gestern an einem sonnigen Nachmittag*. In: ders.: *Warten auf der Gegenstraße*, S. 69. Vgl. auch Uwe Schütte: *Heiner Müller*. Köln u. a.: Böhlau 2010 (= UTB 3353), S. 95.

61 Vgl. Schütte: *Heiner Müller*, S. 19f.

Und mir vorzustellen was ihr Gesicht war
 Hinter den Masken die sie getragen hat
 Durch die tote Stadt Berlin und andere Städte
 Als er bekleidet war mit ihrem Fleisch.

Ich habe dem Bedürfnis nicht nachgegeben
 Aus Angst vor der Polizei und dem Klatsch meiner Freunde. (WG, 69)

Müllers Texte zeigen das Bedürfnis, die Landschaft des Todes, das »unentdeckte Land«, zu betreten, um in einen Dialog mit den Toten einzutreten. Sie veranschaulichen den Wunsch nach einer Differenz und einer mit ihr verbundenen anderen Zukunft, die eine Störung und Unterbrechung der Spirale der geschichtlichen Gewalt, der »Blutpumpe des täglichen Mords« (W 2, 118) ermöglicht. In *Shakespeare eine Differenz* heißt es: »Der Schrecken, der von Shakespeares Spiegelungen ausgeht, ist die Wiederkehr des Gleichen. [...] Unsre Aufgabe [...] ist die Arbeit an der Differenz. Hamlet der Versager, hat sie nicht geleistet, dies sein Verbrechen.« (W 8, 337)

Heiner Müllers Texte arbeiten mit ihrer Radikalität und Reflexivität, mit ihrem Geschichtsbewusstsein, ihrer beunruhigenden Sprachlichkeit und dichten Metaphorik produktiv an dieser Differenz. Die Texte beharren auf der Hoffnung auf das utopische Potential der Toten, das in den Landschaften und insbesondere in Grenz- und Küstenregionen sedimentiert ist. Die Textlandschaften Müllers immer wieder zu betreten, um die in sie eingelagerte utopische Kraft für eine mögliche Zukunft zu erschließen und fruchtbar zu machen, wäre der Auftrag, den man aus ihnen ableiten kann.

Literatur

- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. I, 2. Unter Mitwirk. v. Theodor W. Adorno/Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- Brecht, Bertolt: Der Schuh des Empedokles. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. in 32 Teilbdn. u. ein Registerbd. Bd. 12. Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 30-32.
- Brecht, Bertolt: Als ich im weißen Krankenzimmer der Charité. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. in 32 Teilbdn. u. ein Registerbd. Bd. 15. Gedichte 5. Gedichte und Gedichtfragmente 1940-

1956. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar: Aufbau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 300.
- Helmer, Debora: »Sterbender Mann im Spiegel«. Lyrisch reflektiertes Sterben bei Heiner Müller, Robert Gernhardt und Ernst Jandl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014 (= Epistemata Literaturwissenschaft 795).
- Homer: Odyssee. Übers. v. Roland Hampe. Stuttgart: Reclam 1995.
- Kreikebaum, Marcus: Heiner Müllers Gedichte. Bielefeld: Aisthesis 2003.
- Lauterbach, Dorothea/Uwe Spörl: Einleitung. In: dies./Uli Wunderlich (Hg.): Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 7-21.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Traumtext Oktober 1995. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 143-145.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Philoktet. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 289-328.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 85-97.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 195-205.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 237-247.
- Müller, Heiner: Shakespeare eine Differenz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 334-337.

- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Müller, Heiner: 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Ich wünsche mir Brecht in einer Peep-Show. Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 313-331.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: Die Ränder sind die Hoffnung. Aus einem Gespräch zwischen Gregor Gysi und Heiner Müller – mit Zuhörern – am 5. Juni 1992 im Alexander Verlag Berlin. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 188-238.
- Müller, Heiner: Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 433-443.
- Müller, Heiner: Mein Rendezvous mit dem Tod. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 588-599.
- Müller, Heiner/Alexander Kluge: Mein Rendezvous mit dem Tod. Gespräch mit Heiner Müller nach seiner Operation. In: Alexander Kluge. Kulturgeschichte im Dialog. Homepage: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/116> (Zugriff zuletzt am 10.9.2020).
- Müller, Heiner: Motiv bei A. S. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 41.
- Müller, Heiner: Der glücklose Engel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 47.
- Müller, Heiner: Gestern an einem sonnigen Nachmittag. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 69.

- Müller, Heiner: Herzkranzgefäß. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 154.
- Müller, Heiner: Senecas Tod. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 155f.
- Müller, Heiner: Mommsens Block. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 165-171.
- Müller, Heiner: Sterbender Mann im Spiegel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 346.
- Müller, Heiner: Ende der Handschrift. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 380.
- Müller, Heiner: »Für alle reicht es nicht«. Texte zum Kapitalismus. Hg. v. Helen Müller/Clemens Pornschlegel in Zusammenarb. mit Brigitte Maria Mayer. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Epistemata Literaturwissenschaft 817).
- Schlich, Jutta: Ä propos Weltuntergang. Zu Heiner Müller u. a. Heidelberg: Manutius 1996.
- Schlingensief, Christoph: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008. Homepage: www.kirche-der-angst.de/ (Zugriff zuletzt am 10.9.2020).
- Schneider, Manfred: Utopie, Unzeit, Verlangsamung. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 58-62.
- Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980 (= Sammlung Metzler 197).
- Schütte, Uwe: Heiner Müller. Köln u. a.: Böhlau 2010 (= UTB 3353).
- Shakespeare, William: Hamlet. Englisch/Deutsch. Hg., übers. u. komment. v. Holger M. Klein. Bd. 1: Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten. Stuttgart: Reclam 2006.
- Tripp, Edward: Reclams Lexikon der antiken Mythologie. Übers. v. Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam 1974.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur. Aus d. Englischen v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Mit einem Nachw. v. Eugene Rochberg-Halton. Frankfurt a. M./New York: Campus 1989 (= Theorie und Gesellschaft 10).
- Vaßen, Florian: Der Tod des Körpers in der Geschichte. Tod, Sexualität und Arbeit bei Heiner Müller. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. H. 73. Heiner Müller. München: Edition Text + Kritik 1982, S. 45-57.

- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 108-113.
- Weber, Roland: Dramatische Antipoden. Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR. Berlin: Helle Panke e. V. – Rosa-Luxemburg-Stiftung (= Hefte zur DDR-Geschichte 132).
- Wunderlich, Uli: Auf der Schwelle von Leben und Tod. Nahtot-Erlebnisse im Roman des 18. Jahrhunderts. In: ders./Dorothea Lauterbach/Uwe Spörl (Hg.): Grenzsituationen. Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 187-202.

Poetologisches Modell und geschichtsphilosophisches Denkbild

Zur Funktion der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller

Johannes Christof

Im Folgenden wird das Bild der Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller in den Blick genommen. Landschaft kommt in den Texten der beiden Autoren¹ auf sehr unterschiedliche Weise vor, und es sollte sich eine gemeinsame Betrachtung lohnen, nicht nur, weil Müller Stein-Leser war. In beiden Fällen steht Landschaft für eine Formauflösung und eine Verwischung der Grenzen, wird aber auch als Möglichkeitsraum für Neues verstanden. Dabei spielt der Aspekt der Unbestimmtheit für die Bedeutung der Landschaft eine wichtige Rolle. Bei Stein ist dieser Aspekt eng verbunden mit Überlegungen zur Wahrnehmung, wie an ihrem Verständnis von Landschaft und deren Verknüpfung mit ihren Theater texts zu sehen ist. Die Struktur der Landschaft und ihre Wahrnehmung entwickelt sie zum Modell dieser Texte. Das Moment der Unbestimmtheit drückt sich auch in den Landschaften Heiner Müllers aus. Es wird hier als Erweiterung des Menschlichen und Ermöglichung einer neuen Geschichte verstanden, in der bisher Ausgeschlossenes integriert sein würde. Neben Tod und Zerstörung enthalten seine Landschaften Bilder des Neuen.

Im Hinblick auf aktuelle Theorien der florierenden Landscape Studies steht Landschaft für einen offenen und wandelbaren, zugleich relativ stabilen Zusammenhang heterogener Elemente.² Dazu gehören nicht mehr nur die Topoi klassischer Landschaftsvorstellungen,³ sondern ebenso Autobahnen, Brücken oder

1 Im Text wird die weibliche und männliche Form im Wechsel verwendet.

2 Norbert Fischer: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Zeitschrift für Volkskunde 104 (2008) H. 1, S. 19-39; Ludwig Fischer: Landschaft – überall und nirgends? Nachdenklichkeiten zu ›alten‹ und ›neuen‹ Vorstellungen von Landschaft. In: Stefanie Krebs/Manfred Seifert (Hg.): Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 39), S. 23-36.

3 Vgl.: Manfred Smuda (Hg.): Landschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

Städte. Landschaften sind demnach auch Konstellationen, denen der innere Zusammenhang fehlt. Ihre heterogene Zusammensetzung, die Fülle der Strukturen und Details, die unscharfen Ränder und die Vielfalt der möglichen Perspektiven haben zur Folge, dass die Landschaft nicht mehr als Totalität wahrgenommen werden kann. Der von der Betrachterin hergestellte Zusammenhang bleibt immer vorläufig und prekär. Dass Landschaft etwas Unbestimmtes sei, ist eine genuin moderne Vorstellung. Mehr und mehr ist die *Möglichkeit* der Landschaft in den Mittelpunkt gerückt. Sie wird als Ort des Verlustes und der Genese verstanden und damit als etwas, das zu instabil ist, um gültig definiert zu werden: Landschaft ist, mit einer prägnanten Formel von Thomas Forrer, »Einheit ohne Synthese.«⁴ Ständig setzt der Blick neu an, um, leicht verschoben, anders zu sehen. So werden zwischen den unzähligen Elementen immer neue, andere Zusammenhänge gestiftet. Diese skizzenhafte Charakterisierung der Landschaft dient dem Folgenden als Grundlage.

Gertrude Stein: Landschaft und ›landscape plays‹

Solchen Theoremen nicht unähnlich sind einige Überlegungen Gertrude Steins, die 1934 in einer poetologischen Vorlesung Landschaft zum Strukturmodell ihrer Theatertexte erklärte: den ›landscape plays‹. Es handelt sich dabei um die Theatertexte ihres Bandes *Operas and Plays*, die zwischen 1913 und 1931 entstanden sind und einen Korpus von 22 Stücken umfassen. An dieser Stelle beschränkt sich die Betrachtung auf Steins poetologische Überlegungen, ohne auf die Texte selbst einzugehen.

Die schlicht mit *Plays*⁵ betitelte Vorlesung ist Teil einer ganzen Vorlesungsreihe, die Stein in den Jahren 1934 und 1935 gehalten hat und die als *Lectures in America* noch im selben Jahr erstmals publiziert wurde.⁶ Der Grundgedanke dieser dritten Vorlesung ist, dass dem traditionellen Repräsentationstheater eine wesentliche Ungleichzeitigkeit zwischen dem emotionalen Geschehen auf der Bühne und den Emotionen der Zuschauer innewohnt. Steins These lautet zugespitzt: Das Theater, so, wie es ist, stört. Jene Ungleichzeitigkeit, entstanden aus dem Zwang, der vorgegebenen dramatischen Struktur zu folgen, störe die gleichmäßige Wahrnehmung der Zuschauerin. So entstehe Nervosität (vgl. P 244). Stein setzt dem eine

4 Thomas Forrer: Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750. Göttingen: Wallstein 2013, S. 21.

5 Gertrude Stein: Plays. In: dies.: Writings. 2 Bde. Hg. v. Catharine R. Stimpson u. a. Bd. 2: 1932-1946. Hg. v. ders. u. a. New York: Literary Classics of the United States 1998, S. 244-269. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›P‹ und der Seitenzahl direkt im Fließtext.

6 Gertrude Stein: Lectures in America. New York: Random House 1935.

andere zeitliche Struktur entgegen, die sie anhand des räumlichen Modells der Landschaft illustriert. Als Stein aufgrund einer Sprachbarriere einmal einer Theateraufführung inhaltlich nicht folgen konnte, stattdessen aber das reine Spiel der Darstellenden, Kostüme, Requisiten und Kulissen genoss, resümiert sie: »I could rest in it untroubled« (P 258), »one was not longer bothered by the theatre« (P 259). Die Fremdheit der Sprache ermöglichte ihr die emotionale Erfahrung in ihrem eigenen Tempo. Sie fühlte sich befreit vom Zwang, der Handlung zu folgen. In der Folge entwickelte sie die non-lineare Struktur der Landschaft und den spezifischen Wahrnehmungsmodus zum Modell ihrer Theatertexte. Texte, in der die Sprache von ihrer repräsentativen Funktion befreit ist und sie selbstreferentiell funktioniert. In diesem Sinne spricht Stein von einer Landschaft, die ihr eigenes Bild enthalte: »a landscape that made itself its own landscape« (P 262).

Zwei Zitate aus *Plays* sollen die Verknüpfung von Landschaft und Text in nuce darstellen. Das erste lautet:

The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail to any other detail, the story is only of importance if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway. (P 264f.)

Stein versteht hier unter »landscape« zunächst einfach eine Ansammlung ganz verschiedener Gegenstände. »The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one thing to the other thing« (P 264); wenig später heißt es: »things are there« (P 267) und »a play is just there« (P 269). Diese Gegenstände (Menschen, Handlungen, Artefakte) stehen zwar in räumlicher Relation zueinander, ohne jedoch einem, z. B. narrativen, Zusammenhang zu gehorchen. Daher gelten ihr auch eine Straßenszene, die Dinge bei einem beliebigen Blick aus dem Fenster oder eben gewisse Texte als Landschaft. »Then as I said streets and windows are also landscape« (P 268). Landschaft verstanden als Ansammlung heterogener Gegenstände, seien sie natürlicher oder technischer Herkunft, die zwar eine Relation zueinander haben, aber keinen linearen Zusammenhang. Diese unbestimmte Relation wird erst durch einen Betrachter in einen bestimmten Zusammenhang überführt, der als subjektiver aber immer vorläufig ist.

Obwohl narrative Verknüpfungen im Alltag wie in der Kunst ständig praktiziert werden – »any one is always telling something« (P 264) – sind sie nicht notwendig, sondern »only of importance if you like to tell or like to hear a story« (P 265). Stein möchte keine Geschichten erzählen. Ihr Ziel ist es, jene verschiedenen (textuellen) Elemente, die sich in gleichsam räumlicher Relation zueinander

befinden, der Wahrnehmung in einer ›continuous present‹ zugänglich zu machen, ohne sie in eine lineare Bewegung zu integrieren, die kausalen Zusammenhängen gehorcht und auf ein Ziel ausgerichtet ist. Steins Landschaft und ihre ›landscape plays‹ enthalten zwar dramatisches, narratives Potential – so wie Landschaft eingangs als Möglichkeit oder als Möglichkeitsraum bezeichnet worden ist. Die heterogenen Elemente der Landschaft *können* zu einer Geschichte verknüpft werden: »it could be a story but it is a piece of the landscape« (P 268). Aber diese Verknüpfung ist allein der Betrachterin überlassen. Für Stein ist nur von Bedeutung, *dass* die einzelnen Elemente in Verbindung zueinanderstehen und noch andere Verbindungen als die bestehenden eingehen *könnten*. Nur im subjektiven, ästhetischen Blick wird Landschaft als Landschaft konstituiert, fügen sich die heterogenen Elemente zu einem vorläufigen Zusammenhang. Die Landschaft »is of no importance unless you look at it« (P 263). Die Landschaft bewegt sich nicht, sie unterliegt keiner Entwicklung, die in der Betrachtung nachzuvollziehen wäre.

Der zweite Teil des Doppelzitats zum Verhältnis von Theatertext und Landschaft lautet:

I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. You may have to make acquaintance with it but it does not with you. (P 263)

Landschaft fordert keine Aufmerksamkeit. Das Verhältnis zur Landschaft ist einseitig, mit einem Wort von Rainer Maria Rilke: »Sie weiß nichts von uns«. ⁷ Deshalb ist sie nebensächlich – »of no importance« (P 263) –, solange man ihr keine Aufmerksamkeit widmet. Sie hat keine Bedeutung außerhalb der immer wieder neu ansetzenden Tätigkeit des Sehens (respektive des Lesens) und Verknüpfens, die an kein Ende kommt.

Obwohl die Landschaft in ihrer Formation doch sehr beständig ist, bleibt sie in diesem Sinne unbestimmt und lässt immer andere Betrachtungen in immer anderen Perspektiven zu. Eine solche kontingente Form der Rezeption hat Stein in den ›landscape plays‹ zu simulieren versucht. So ist es auch mit dem Theatertext, dem die Rezipienten gegenüberstehen. Wie nach Steins Verständnis die Landschaft, lassen ihre Texte dem Leser oder Betrachter Raum und Zeit für eigene Empfindungen und Gedanken. Voraussetzung dafür ist Stein zufolge die Vermeidung von Erinnerung. Indem die ›landscape plays‹ eindeutige, bekannte Bedeutungen vorenthalten, kann die Wahrnehmung im Modus der reinen Gegenwart Neues aufnehmen. In den ›landscape plays‹ werden die verschiedenen Elemente

7 Rainer Maria Rilke: Worpswede. In: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 5: Worpswede-Rodin-Aufsätze. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Insel 1965, S. 8-134, hier S. 12.

semantisch nicht fest verbunden, so dass sie von der Rezipientin zu ganz unterschiedlichen, neuen Konstellationen arrangiert werden können. Ohne narrative oder dramatische Fixierung muss das Wahrgenommene nicht durch Erinnerung verarbeitet werden.

In Dramen, konstruiert entsprechend der aristotelischen Dramentheorie, aber auch in Erzählungen, ist der Fabel zu folgen. Die Aufmerksamkeit der Zuschauer wird gelenkt durch einen Spannungsbogen, durch die Stringenz der Erzählung. Dem entgegen ist das ›landscape play‹ der Versuch, dem dramatischen Text und dem Bühnengeschehen die Spannung zu nehmen, um ein freies Schwingen der Aufmerksamkeit zu ermöglichen; ein Zustand, in dem die Zuschauerin in jedem Moment ganz bei sich ist. Die Bedeutung wird in der Schwebelage gehalten, bleibt offen. Die adäquate Rezeptionshaltung einem solchen Text gegenüber wäre ein Sehen, ohne zu verstehen. Ein Sehen (oder Lesen) also, das nicht auf das Wiedererkennen von schon Bekanntem zielt, das nicht nach Ähnlichem, nach Repräsentation sucht. Ein meditatives Lesen, das empfänglich ist für die Wahrnehmung und Erfahrung von Neuem.

Auflösung und Neues

Kann das Konzept der Unbestimmtheit bei Stein auf die Wahrnehmung bezogen werden, ist es mit Bezug auf die Landschaft bei Heiner Müller anders zu formulieren. Hier ist die Landschaft weniger poetologisches Modell, als Denkbild mit geschichtsphilosophischem Inhalt. Als solches ist es ambivalent. Manche Bilder der Landschaft bei Müller zeigen Naturzerstörung, in anderen leistet die Landschaft den letzten Widerstand gegen diese Zerstörung; sie ist mit Zerfall, Auflösung und Tod assoziiert (der Körper als »Landschaft MEINES Todes«⁸; »Landschaft jenseits des Todes«⁹) und schließlich mit dem Verschwinden des Menschen (»die Landschaft, die keine andere Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten«,¹⁰ eine »Landschaft ohne Menschen, die ein Negativ unsres Planeten ist«¹¹); aber auch die Ankunft eines ›Neuen Menschen‹ und die Form des Kollektiven stehen im Zusammenhang mit der Landschaft. In dieser widersprüchlichen Gemengelage gibt es eine Ebene, auf der die Landschaft Bezugspunkt für die Ent-

8 Heiner Müller: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5: Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84, hier S. 83; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

9 Heiner Müller: Bildbeschreibung. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

10 Heiner Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 33.

11 Heiner Müller: Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten. In: ders.: W 8, S. 321-322, hier S. 322.

wicklung von Neuem ist. Es sind bedeutungsschwere Begriffe wie Geschichte, Kollektiv und der ›Neue Mensch‹, die Müller poetisch skizziert.

Landschaft als geschichtsphilosophisches Denkbild: ›Neuer Mensch‹ und Kollektiv

Dass die menschliche Emanzipation von der Natur zu irreversiblen Zerstörungen auch der eigenen Lebensgrundlage geführt hat, ist spätestens im 20. Jahrhundert unlegbar geworden. Wenn diese Entwicklung nicht gestoppt bzw. überwunden werden kann, wird die Menschheit aussterben, so der Tenor bei Müller. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als würden Müllers Landschaftsbilder nur den Zustand der Zerstörung, die Erde nach dem Aussterben des Menschen ausmalen. Allerdings gibt es bei Müller auch verstreute Andeutungen darauf, wie es trotz allem weitergehen könnte. Vermutlich ist sein Wort vom »Ende der Menschheit als Preis für das Überleben des Planeten. Eine negative Friedensutopie«¹² nicht wörtlich zu verstehen, das Verschwinden des Menschen könnte auch in anderer Weise gesehen werden: als Verschwinden nämlich eines bestimmten historischen Selbstverständnis des Menschen und einer damit verbundenen Gesellschaftsform, deren Ökonomie auf Ausbeutung nicht nur der Natur beruht und in der sich der Mensch als das Andere der Natur begreift.¹³ In diesem in der bürgerlichen und sozialistischen Ideologie gleichermaßen verbreiteten Selbstverständnis nimmt der Mensch zur Natur nur ein beherrschendes Verhältnis ein, ganz gleich, ob es die äußere oder die eigene innere Natur ist, die diszipliniert wird. Die Aufhebung dieses Weltverhältnisses und seine Transformation in ein nicht näher bestimmtes Kollektiv ist im Bild des Landschaftswerdens chiffriert.

Diesem Verständnis vom Sterben des Menschen liegt die hier vollzogene Lektüre einiger Stellen in den Texten von Heiner Müller zugrunde, an denen dieses Ende der Menschheit, das Verschwinden des Menschen als Auflösung in der Landschaft vorkommt. Wenn Sterben hier als Verwandlung in einen anderen Typus verstanden wird und dieses Sterben auf nun näher zu bestimmende Weise

12 Heiner Müller: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Oktober 1981. In: ders.: W 8, S 247-248, hier S. 247.

13 Bei Müllers Bild des Landschaftswerdens klingen Michel Foucaults Schlussworte der *Ordnung der Dinge* an, die betonen, dass das neuzeitliche Menschenbild aus bestimmten historischen Umständen hervorgegangen, also auch Veränderungen ausgesetzt ist. Deshalb »kann man sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand«, sollten jene Umstände sich wandeln. Was dann verschwände, wäre nur eine bestimmte Vorstellung des Menschen von sich selbst, das bürgerlich-humanistische Menschenbild, an dessen Stelle andere Bilder treten werden. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 462.

dasselbe ist wie Landschaftwerden – an einer Stelle sagt Müller: »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft«¹⁴ – dann könnte die Landschaft als Modell eines anderen Verhältnisses zur Natur dienen und der Mensch sterben, indem er sein Selbstverständnis wandelt.¹⁵

Eine mögliche Grundlage dieses neuen Selbstverständnisses bietet jene »Weisheit der Märchen, daß die Geschichte der Menschen von der Geschichte der Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen) nicht getrennt werden kann außer um den Preis des Untergangs [...]«¹⁶ Statt wie bisher Menschengeschichte und Naturgeschichte zu trennen, müsste diese Konstellation dialektisch aufgelöst werden. Denn Natur ist nicht nur als das Andere, Fremde oder Feindliche dem Menschen entgegengesetzt, sondern gleichzeitig Lebensgrundlage und Teil des eigenen Körpers. Dieser bildet eine Schnittmenge von Natur und Kultur. Der Körper ist der Aspekt, mit dem der Mensch unmittelbar mit der Natur verbunden ist. So gesehen heißt Landschaft werden auch, diese Realität des Körpers anzuerkennen. Denn nicht nur der menschliche Körper, sondern auch die Landschaft ist ein Bereich, an dem die Grenze zwischen Natur und Gesellschaft durchlässig ist.

Landschaft ist nicht identisch mit der Natur im Sinne einer vom Menschen unberührten Welt der Tiere, Pflanzen und Dinge, vielmehr ist sie Schnittmenge der natürlichen und der menschlichen Sphäre, als in diesem Sinne unbestimmtes Gebiet. Landschaft ist vom Menschen beeinflusst, zum Teil sogar bewusst geformte Natur. In der Landschaft ist die Grenze zwischen der »Geschichte der Menschen« (W 8, 290) und der Naturgeschichte als »Geschichte der Tiere« (W 8, 290) immer schon aufgelöst.

Das Verschwinden des Menschen als Eingehen in die Landschaft und der Eintritt des Individuums ins Kollektiv sind als verschiedene Seiten derselben Medaille zu betrachten. Die bekannte, aber unverändert rätselhafte Stelle aus der Anmerkung zu *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) deutet darauf hin: »Wie in jeder Landschaft ist das Ich in diesem Textteil kollektiv.« (W 5, 84) Demnach bewegt der Mensch sich in der Landschaft in einem Kollektiv. Nach dem gerade Gesagten, wäre es ein Kollektiv, das die Grenzen zwischen Natur und Menschenwelt überspannt. Das individuelle Ich ist darin nicht

14 Heiner Müller: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über Hamletmaschine, Auftrag, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: W 10, S. 145-152, hier S. 150.

15 Das Bild der Verwandlung in Landschaft besitzt eine gewiss nicht zufällige Nähe zum Abschnitt über die Einübung des Sterbens in Brechts *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929), wo es von einem heißt, »daß er sich auf den Boden legte. So überwand er den Sturm in seiner kleinsten Größe.« Vgl. Bertolt Brecht: *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 3: Stücke 3. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Suhrkamp u. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 25-46, hier S. 37f.

16 Heiner Müller: Taube und Samurai. In: ders.: W 8, S. 290.

mehr das Maß der Dinge. Auch der Mensch als Gattung ist es nach dem neuen Selbstverständnis nicht mehr. Das Ich erscheint in der Landschaft als kollektive Struktur, die heterogen und nicht mit sich selbst identisch ist. Es wird offengelassen, welcher Art das Kollektiv ist, welcher Herkunft die Mitglieder dieser Gemeinschaft sein könnten. Deutlich ist aber, dass mit ihr die Hoffnung verknüpft ist, einen – und sei es undefinierten oder unzulänglichen – Ersatz für das bürgerliche wie das sozialistische Individuum zu finden. Es ist der Anfang eines neuen Verständnisses des Menschen.

»Die Landschaft dauert länger als das Individuum. Inzwischen wartet sie auf das Verschwinden des Menschen, der sie verwüstet ohne Rücksicht auf seine Zukunft als Gattungswesen.« (W 5, 84) Im Kollektiv wie in der Landschaft steht das Subjekt in spannungsgeladenen Zusammenhängen, die größer sind und länger dauern als das einzelne Leben.

Vor dem Hintergrund dieser zeitlichen Struktur der Landschaft ist das Landschaftskollektiv virtuell. Allein im Landschaftsraum, der »länger als das Individuum [dauert]«¹⁷ ist für Müller Gemeinschaft möglich. In diesem Kollektiv würden außer den nicht-menschlichen Lebewesen auch die *zukünftigen* Lebewesen anerkannt und das Handeln entsprechend angepasst. Landschaft ist der (Zeit-)Raum, in dem der »Dialog mit den Toten« und den Ungeborenen möglich ist. Das Kollektiv bei Müller geht nicht nur über eine rein menschliche Gemeinschaft hinaus, sondern auch über eine Gemeinschaft in der Gegenwart. Müllers utopisches Kollektiv überspannt die Zeiten.

Die einschlägige Stelle, an der bei Müller der Begriff des Kollektivs explizit mit dem des Neuen Menschen verknüpft ist, aus dem *Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia* (1983), formuliert es so:

Die totale Zerreißprobe, der die menschlichen Kollektive in unserm vielleicht (wenn der Widerstand leerläuft und seinen Platz zwischen den Polen verfehlt) letzten Jahrhundert ausgesetzt sind, wird die Menschheit nur als ein Kollektiv überdauern. [...] Aber der erste Schritt zur Aufhebung des Individuums in diesem Kollektiv ist seine Zerreißung, Tod oder Kaiserschnitt die Alternative des Neuen Menschen. Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung.¹⁸

17 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 5-291, hier S. 253.

18 Heiner Müller: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: W 8, S. 259-269, hier S. 260f.

Konnte man bei der Verwandlung des Menschen in Landschaft bisher den Eindruck haben, dass es sich dabei um einen ruhigen und gewaltfreien Vorgang handelt, klingt das hier anders: Das Aufgehen des Menschen in der Landschaft und ins Kollektiv ist bei Müller kein harmonischer Vorgang. Auch wenn »Tiere (Pflanzen, Steine, Maschinen)« (W 8, 290) nicht mehr als Feind oder Gebrauchsgegenstand betrachtet werden, gibt es immer noch verschiedene, sich widersprechende Interessen, die unauflösbar sind. Müllers »Neuer Mensch« ist zerrissen, steht im Konflikt mit sich selbst wie mit anderen Menschen und ganz besonders mit der Geschichte; im Konflikt auch weiterhin mit der Natur. Die Grenzen zwischen den Gattungen verschwinden nicht einfach. Die Kollektive, wie sie in Müllers Texten vorkommen, können nur als Kollektive des Konflikts und der Differenz verstanden werden. Aber immerhin wären sie damit keine antagonistischen mehr, die sich unversöhnlich gegenüberstünden.

Somit wird das Kollektiv hier nicht einheitlich verstanden, als solidarischer Zusammenhalt, der die Lösung gesellschaftlicher Fragen garantiert. In diesem Sinne haben die Begriffe Kollektiv und Neuer Mensch im 20. Jahrhundert eine unheilvolle Rolle gespielt. Im sowjetischen Bild des Neuen Menschen wurde der Neue Mensch konstruiert, Kooperation und Hilfsbereitschaft waren dominierende Werte. Die Mitglieder dieser Kollektive wurden als fleißige, ungebrochene Menschen dargestellt, Personen, die eine Einheit ohne Widersprüche bilden und Vorbilder sind.¹⁹ Dies alles sind die Figuren bei Müller nicht, dies alles sind vor allem seine Texte nicht. Vor dem Hintergrund und mit der Landschaft denkt Müller jene Begriffe neu. Gesellschaftliche Konflikte werden im Kollektiv nicht einfach gelöst, sondern auf eine andere Ebene gehoben. Die Form des Kollektivs bleibt ambivalent, ihre Entwicklung offen. Auch wenn das Kollektiv die zum Überleben notwendige Form politischer Organisation sein sollte – »die Menschheit [wird] nur als ein Kollektiv überdauern« (W 8, 260) –, garantieren kann diese kollektive Form das Überleben nicht – denn auch das Gegenteil, »der gemeinsame Untergang«²⁰, geschähe kollektiv.

Ausgangspunkt ist die Überlegung gewesen, dass Landschaft bei Gertrude Stein und Heiner Müller sowohl für Formauflösung als auch die Genese von Neuem steht. Es dürfte deutlich geworden sein, dass dies auf sehr unterschiedliche Weise der Fall ist.

Das Aufbrechen der dramatischen Form und die Abkehr von der ästhetischen Totalität sind die Bedingungen einer Ästhetik, mit der Stein neue Formen

19 Müllers kritischen Umgang mit diesem Menschenbild hat Katrin Loeffler anhand der *Umsiedlerin* dargestellt. Vgl. Katrin Loeffler: Der alte Adam und das neue Paradies. Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* und der Diskurs über den »neuen Menschen«. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 20 (2012), S. 172-186.

20 Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 283.

der Wahrnehmung etablieren möchte, die sie anhand ihres Landschaftsmodells verdeutlicht. In ihrer letztendlich subjektiven Ästhetik wird dem Betrachter der Raum für eigene, individuelle Wahrnehmungen, Erfahrungen und Gefühle überlassen. Es gibt kein geschlossenes Werk, das diese gleichsam vorgeben würde. Ihr Neudenken der Wahrnehmung ist gleichzeitig der Entwurf einer neuen Theaterästhetik, in der die Leserin respektive Zuschauerin eine aktivere Rolle einnimmt und in der die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Autor und Leser verwischt wird. Es geht Stein um die *emotionale* Aktivierung der Zuschauerin im Theater, in letzter Konsequenz um Persönlichkeitsbildung. Der Text als Landschaft wird ein Projektionsraum für Empfindungen. Dabei versteht sie die Rezeption ihrer Texte als spannungsfreies, meditatives Lesen, das sich von vorgegebenen Bedeutungen und Handlungsbögen ungestört vollzieht. Texte, die, wie ihrem Verständnis nach die Landschaft, *nichts fordern* und dem Leser folglich erlauben, den eigenen Gedanken und Emotionen nachzuspüren.

Dabei geht es ihr um die unbedingte geistige und emotionale Präsenz im Moment. Durch die selbstreferentielle Sprache ihrer Texte soll der Leser zu einer Erfahrung reiner Gegenwart gelangen, indem der Blick nur Neues, Unbekanntes und Unverständliches erfasst und auf nichts Bekanntes zurückgreifen kann, eine Situation, die Stein auch beim Betrachten einer Landschaft gegeben sieht. Die Hermetik und Referenzarmut der ›landscape plays‹ erschwert jede Form der Erinnerung und des Wiedererkennens und damit des Verstehens. Steins Landschaft als Modell für eine andere Zeitlichkeit bleibt auf die Ästhetik bezogen, explizit denkt sie über das Verhältnis von Text und Leser nach. Das zeitliche Verhältnis der Betrachterin zur Landschaft ist ein gegenwärtiges.

An diesem Punkt wird ein wichtiger Unterschied zur Landschaftspoetik Heiner Müllers deutlich. Obwohl die Landschaft bei Müller als etwas gilt, das den Menschen überdauert, ist die Zeitlichkeit seiner Landschaften radikal geschichtlich. Landschaft steht ja gerade für die Untrennbarkeit von Natur- und Menschen-geschichte. Seine Texte sind durch mythologische, historische und politische Zitate und Allusionen maximal mit Geschichte und Bedeutung aufgeladen. Man könnte sagen, dass der einzige Anlass von Heiner Müllers Schreiben darin besteht, die Erinnerung an eine Geschichte offen zu halten oder wieder zu öffnen, deren Ereignisse noch die Gegenwart und selbst die Zukunft auf unabsehbare Zeit mitbestimmen werden und deren Unkenntnis, so seine Befürchtung, sich fatal auswirken wird. Darum sind die Texte bis zum Zerreißen gespannt vor Bedeutung. Sie enthalten eine Widersprüchlichkeit, die jeden Anspruch auf Werkgeschlossenheit in den Wind schlägt und durch Überbeanspruchung die Formsprengung herbeiführt. Es liegt nahe, bei Müller nicht nur das Bild des Landschaftwerdens, sondern schon die Erscheinungsform der Texte als poetischen Beitrag zum Diskurs um neue Lebensformen und ein anderes Verständnis des Politischen zu ver-

stehen, wie es oben skizziert wurde. Denn die Brüche, Verschiebungen und Fehler sind Ansatzpunkte für neue Perspektiven.

Während das Neue in Müllers Landschaften als kollektive und damit politische Kategorie zu sehen ist, bleibt bei Stein alles auf die subjektive Wahrnehmung beschränkt, die für sich noch nicht politisch ist. Die Einseitigkeit des Verhältnisses zur Landschaft, die in Steins Modell unverkennbar ist, ist bei Müller so nicht gedacht. Das Eingehen in die Landschaft und damit das Aufgeben der Vorstellung, sich klar vom Natürlichen abgrenzen zu können, sprechen eine deutliche Sprache. Bei Müller ist es gerade die Verschränkung heterogener Kollektive im Konflikt über die Zeiten hinweg, die er im Bild der Landschaft denkt.

Literatur

- Brecht, Bertolt: Das Badener Lehrstück vom Einverständnis. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. 30 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 3: Stücke 3. Hg. v. ders., Frankfurt a. M.: Suhrkamp u. Berlin/Weimar: Aufbau 1988, S. 25-46.
- Fischer, Ludwig: Landschaft – überall und nirgends? Nachdenklichkeiten zu ›alten‹ und ›neuen‹ Vorstellungen von Landschaft. In: Stefanie Krebs/Manfred Seifert (Hg.): Landschaft quer Denken. Theorien – Bilder – Formationen, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012 (= Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 39), S. 23-36.
- Fischer, Norbert: Landschaft als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Zeitschrift für Volkskunde 104 (2008), H. 1, S. 19-39.
- Forrer, Thomas: Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750. Göttingen: Wallstein 2013.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Loeffler, Katrin: Der alte Adam und das neue Paradies. Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* und der Diskurs über den »neuen Menschen«. In: Jahrbuch für Historische Kommunismusforschung 20 (2012), S. 172-186.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.

- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Oktober 1981. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 247-248.
- Müller, Heiner: Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoctet am Dramatischen Theater Sofia. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S. 259-269.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 321-322.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Rilke, Rainer Maria: Worpswede. In: ders.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. v. Ernst Zinn. Bd. 5: Worpswede-Rodin-Aufsätze. Hg. v. ders. Frankfurt a. M.: Insel 1965, S. 8-134.
- Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- Stein, Gertrude: Lectures in America. New York: Random House 1935.
- Stein, Gertrude: Plays. In: dies.: Writings. 2 Bde. Hg. v. Catharine R. Stimpson u. a. Bd. 2: 1932-1946. Hg. v. dies. u. a. New York: Literary Classics of the United States 1998, S. 244-269.

Müller ± Althusser: Die Intellektuellen, das Interview und die »Inseln der Unordnung«

Noah Willumsen

Im Frühjahr 1980 befindet sich Heiner Müller in Terni, einer mittelitalienischen Industriestadt, wo er auf Einladung von *GruTeaTer* und *Cronaca*, einem Team von sozial engagierten Dokumentaristen, an einer Konferenz teilnimmt. Im Zentrum der Diskussion steht die Pariser Kommune als Modell der »Eroberung der Macht durch die Arbeiterklasse,« dessen szenische und politische Brauchbarkeit untersucht werden sollen.¹ Obwohl Müller das »sehr abstrakt und sehr traditionell gedacht« findet, sind die Aktivist*innen und Künstler*innen in Terni nicht auf seine Meinung gespannt, sondern die des Stargasts Louis Althusser (W 8, 242). Die »Strategie des Kommunismus«, die er vorstellt, stößt jedoch auf Unverständnis und Betroffenheit – auch bei Müller. Unterhalb dieses offenen Dissens und durch die Serie von scheiternden Intellektuellen, der Müller den Philosophen voranstellen wird, findet allerdings unvermerkt ein Austausch statt, aus dem Müllers eigene paradoxe Strategie des Medienengagements zu Tage tritt.² Wie Althusser verlässt Müller die Küste des Gegebenen auf der Suche nach Inseln, wo Neues entstehen kann.

1 Heiner Müller: »Mich interessiert der Fall Althusser...«. Gesprächsprotokoll. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 241-246, hier S. 242; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet. Louis Althusser. Frühe Schriften zu Kunst und Literatur, S. 70-72. Transkript und Fahnen konnten im Deutschen Literaturarchiv Marbach eingesehen werden, Redaktionsarchiv »alternative«, Mappe 137; im Folgenden wird für das Literaturarchiv die Sigle ›DLM‹ verwendet.

2 Louis Althusser: Les vaches noires: Interview imaginaire (le malaise du XXIIe Congrès): Ce qui ne va pas, camarades! Hg. v. G. M. Goshgarian. Paris: Presses Universitaires de France 2016, S. 249-268, Übers. v. N. W.

1 Die Kommune von Terni

Die Einladung nach Terni verdankte Althusser seinen Interventionen in die Debatte über jene zögerliche und widersprüchliche Liberalisierung von kommunistischen Parteien, die als Eurokommunismus firmierte. Althusser, der lange als unnahbar abstrakter Theoretiker galt, hatte sich überraschend hervorgetan, um den begrifflichen Bestand eines politischen Marxismus zu verteidigen. Als die *Parti communiste français* 1976 die Diktatur des Proletariats, mit der Marx die Bedeutung der Kommune erfasst hatte, aus ihrem Programm strich, wittert er »die Gefahr einer faktischen Komplizenschaft« der Partei mit dem bürgerlichen Staat.³ Die »Organisationsform der Kommunistischen Partei« selber entlarvt er als Nachbau der »Staatsmaschine,« ein Apparat ohne demokratische Rückbindung an seine Aktivist*innen, in dem der Stalinismus weiter grassiere.⁴

Althusser verkündet damit eine »Krise des Marxismus«: Mit dem politischen und theoretischen Zerfall der kommunistischen Parteien sei »etwas »zerbrochen« zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der Geschichte der Arbeiterbewegung,« was »deren Zukunft ungewiß erscheinen« lässt.⁵ Dennoch betont Althusser den »befreienden Charakter« dieser Krise.⁶ Zu diesem kritischen Zeitpunkt, bekräftigt er in Terni, an dem die »Großmächte [...] gelähmt sind« und »die Arbeiterparteien selber sich in einer Sackgasse befinden,« sei »der Raum frei für die Revolution,« die Stunde »günstig.«⁷ Er fordert die kommunistischen Parteien dazu auf, ihre »Festung[en] zu verlassen [...], um sich entschlossen in der Massenbewegung zu engagieren.«⁸

Müller lässt sich von dieser Diagnose nicht beeindruckt: »Jedes denkende Wesen hier weiß doch, daß es in seiner Lebenszeit [...] keine Revolution geben wird« (W 8, 242). Seit Jahren argumentiert er, dass die kapitalistische wie die sozialistische Welt sich »in einer Zeit der Stagnation« befinde.⁹ Doch unterhalb dieser schroffen Ablehnung, wie gezeigt werden soll, hat diese Begegnung offenbar weitergewirkt.

3 Louis Althusser: Endlich befreit sich etwas Lebendiges aus und in der Krise des Marxismus. Diskussionsbeitrag, Venedig 1977. In: *alternative* 21 (1978), H. 119. *Krise des Marxismus*, S. 66-73, hier S. 72.

4 Louis Althusser: *Die Krise des Marxismus*. Hamburg: VSA 1978 (= Positionen 6), S. 75, 35.

5 Althusser: *Endlich*, S. 67.

6 Althusser: *Endlich*, S. 71.

7 Heiner-Müller-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, Berlin; im Folgenden wird die Sigle »HMA« mit der Mappennummer verwendet; HMA, 5465/266-267, Übers. v. N. W.

8 Althusser: *Krise*, S. 143.

9 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. In: *ders.*: W 10, S. 128-134, hier S. 134.

Aus der Podiumsdiskussion, die sich an Althusser's Redebeitrag anschließt, gewinnt man einen Eindruck, wie verstörend er auf sein Publikum gewirkt haben musste: »[S]ichtbar rasend« stellte der Philosoph fest, dass der Sozialismus »scheiße« sei, sprach sich für »soziale Anarchie« aus, und fand den »Kommunismus« ausgerechnet in den »Zwischenräumen der Gesellschaft«: »Wo immer [...] reale Verhältnisse hergestellt wurden, Inseln des Kommunismus, die durch drei Bedingungen gekennzeichnet sind: das Ausbleiben ökonomischer Ausbeutung, keinen Druck von der politischen Macht, keine ideologische Knechtschaft.«¹⁰ Selbst seine Freund*innen sind bestürzt. Maria Antonietta Macciocchi erinnert sich an Althusser's Auftritt als »eine Katastrophe«: »Er hat die Partei gelegnet, [...] sein eigenes Wort widerrufen.« Das konnte nur eines bedeuten: »Althusser war verzweifelt, er konnte den Lauf der Dinge nicht mehr ertragen, [...]«¹¹

2 Die Linke und der Tod

Dass Müllers Gedanken zu diesem fast vergessenen Vortrag festgehalten wurden, verdankt sich einem Interview, das er der Westberliner Studentenzeitschrift *alternative* Anfang des nächsten Jahres gab. Anlass dazu hatte ein Vorfall gegeben, der Macciocchi's schlimmste Befürchtungen weit übertraf: Am 16. November 1980 hatte Althusser seine Frau, Héléne Rytman, in ihrer Pariser Wohnung erwürgt. Hatten Althusser's Texte für Müller bisher »kaum einen Materialwert,« entdeckt er diesen jetzt in dessen Lebenslauf (W 8, 243). Nach Bekanntwerden des Mordes legt Müller eine Akte an, in der er Zeitungsausschnitte sammelt.¹² Althusser's Fallverdingung vollzieht sich also durch genau jene journalistischen Mittel, die Müller sonst als stalinistische Vertextung von Wirklichkeit verdächtigt: »die Verwandlung von Biografien in Vorgänge, von Menschen in Akten, von Realität in Papier.«¹³

Diese Medienberichte bereiten Müllers Darstellungen des Falls in mindestens drei Punkten vor. Althusser's Tat erscheint erstens als eine theatrale: K. S. Karol schreibt von einer »tragedy« oder einem »private drama,« *L'Humanité* von »un terrible drame.«¹⁴ Zweitens begreift man seine Handlung, sosehr sie ein anderes

10 So Nico Garrones Bericht in *La Repubblica*, zit.n. Cristian Lo Iacono: *Althusser in Italia: Saggio bibliografico (1959-2009)*. Mailand: Mimesis 2011, S. 67. Übers. v. N. W.

11 Claudio Castellacci: *La pop filosofia e il delitto di Rue d'Ulm*. In: *Oggi. Al coniglio agile*. Fassung: Internet <https://blog.oggi.it/claudio-castellacci/2010/05/25/la-pop-filosofia-e-il-delitto-di-rue-dulm/> (25.5.2010), (Zugriff zuletzt am 7.3.2020), Übers. v. N. W.

12 HMA, 6049.

13 Heiner Müller: [»Die deutsche Form der Revolution...«]. In: ders.: W 8, S. 603-609, hier S. 603.

14 K. S. Karol: *The Tragedy of the Althusser's*. In: *New Left Review* (1980), H. 124, S. 93-95; o. V.: *Des réactions*. In: *Le Monde* (19. November 1980). Beide HMA, 6049.

Opfer betraf, primär als eine selbstzerstörerische: Macciocchi etwa beschreibt sie »als zweifache[n] Selbstmord.«¹⁵ Und drittens bescheinigen sie dem Ereignis einstimmig symptomatischen Wert: Hans-Martin Lohmann glaubt, »der ›Fall Althusser‹ ginge die Linke insgesamt an«; für Macciocchi habe Althusser damit sogar »das Ende der Philosophie erklärt.«¹⁶

An dem Mord konkretisierte sich ein »Endzeitgefühl«, das in den Medien der westdeutschen Linken längst grassierte (DLM). Für die *taz* trat Althusser an die Seite der vielen »für unser Denken bedeutende[n] Menschen, wie Marcuse, Bloch, Sartre und nicht zuletzt Rudi Dutschke,« die in den letzten Jahren gestorben waren.¹⁷ Dem Zusammenhang widmete *alternative* ein ganzes Heft; die folgende Nummer, in der Müllers Interview erschien, war gänzlich Althusser vorbehalten. Im Redaktionsgespräch bekundeten die Mitarbeiter*innen Gefühle von »Beklemmung«, »Ratlosigkeit«, »Verzweiflung, ja Panik.«¹⁸ Es herrscht Belagerungsmentalität. »Viele Genossen machen Selbstmord,« erschrickt sich eine Autorin: »die Bedrohung hat uns alle erreicht.«¹⁹ Hinter diesen Todesfällen spüren sie zum ersten Mal »die Furcht, [...] daß sich unsere täglichen Revolten als nicht mehr kommunikationsfähig erweisen könnten.«²⁰

Damit wiederholte sich auf persönlicher Ebene die historische Sinnkrise der politischen Linken, die Althusser in der Zeitschrift *alternative* seziert hatte. Die Suizide bedeuten nicht nur die Preisgabe utopischer Hoffnungen im Einzelfall, sondern den drohenden Zusammenbruch der linken Überlieferungskette: Dem Versagen der Parteien folgt ein »Versagen von Intellektuellen« (W 8, 241). »Das könnte auch der Grund sein für Althusser's Mord oder für Poulantzas' Selbstmord,« vermutet Müller trocken: »Solange man glaubt, man kann anderen etwas sagen, etwas tradieren über andere, wird man sich nicht umbringen.« (W 8, 242)

Der Sturz Althusser's erschütterte zugleich das Selbstverständnis der Zeitschrift: Althusser's »theoretische Praxis,« Markenzeichen der *alternative*, geriet durch seinen Fall unter »Pathologieverdacht.«²¹ Dabei hatte der Deutsche Herbst den Kurswert materialistischer Theorie schon empfindlich gedrückt: Die Redak-

15 Maria Antonietta Macciocchi: Der Fall Althusser. Der Mord als zweifacher Selbstmord. In: *tageszeitung* (25. November 1980), S. 10.

16 Hans-Martin Lohmann: Der lange Schatten Josef Stalins. Zu einer Attacke gegen Louis Althusser und dessen Verrat an der linken Vernunft. In: *Frankfurter Rundschau* (7. März 1981), S. 11; Macciocchi: Althusser, S. 10 (HMA, 6049).

17 Redaktionsvorspann von Macciocchi: Althusser, S. 10.

18 O. V.: »Wir suchen uns nicht aus, Linke zu sein. Aus der Vorbereitung des Heftes. Redaktionsgespräch.« In: *alternative* 24 (1981). *Linke und Tod*, H. 136, S. 1-8, hier S. 3.

19 O. V.: »Wir suchen uns nicht aus, Linke zu sein«, S. 1.

20 O. V.: »Wir suchen uns nicht aus, Linke zu sein«, S. 7f.

21 Philipp Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960 bis 1990*. Frankfurt a. M.: Fischer 2016, S. 73-74.

tion beklagte eine »Austreibung des Marxismus aus den Köpfen.«²² Die »in ihrem Erklärungsanspruch aus ganz anderen Gründen erschütterte linke Theorie, wie ›Alternative‹ sie mitgetragen hat, ha[be] keinen Ort« mehr: damit verliere sie »nicht nur ihr Publikum, sondern auch ihre Funktion.«²³

3 »Stalin's Bar«²⁴

In dieser Situation theoretischer Beunruhigung wendet sich *alternative* an Heiner Müller, um »den Status quo der Theoretiker literarisch zu erfassen«.²⁵ Obwohl er beteuert, »kein Stück über Althusser schreiben« zu wollen, kann anhand von Archivalien nachgewiesen werden, dass dieses Interview die Erstaufführung eines virtuellen Dramas war, an dem er über Jahrzehnte hinweg arbeitete (W 8, 241). Die Horrormeldung, die Müller von seiner italienischen Reise berichtet, scheint vordergründig damit wenig zu tun zu haben:

In Italien sieht man Kinder, die sieben Stunden lang vorm Fernseher sitzen und japanische Trickfilme sehen, gegen die die amerikanischen noch von faustischer Tiefe und von großem humanem Gehalt sind [...]. Wenn diese Kinder das ein paar Monate oder über Jahre gemacht haben, dann ist mit ihnen in diesem Leben nie mehr was anzufangen, als das, was der Markt von ihnen will. (W 8, 243)

Doch genau diese mediale Gemengelage hatte er in Terni als dramatisches Gegenmodell zur Pariser Kommune vorgestellt:

Da gab es ein langes Hin und Her und viele Gespräche, was man da, wie man das machen könne. Ich war dabei und bin immer nur auf den einen Punkt gekommen, der mich interessierte. Als Szene gedacht: Da sitzt Marat in einem Flippersalon und versucht, den jungen Leuten das Flippern mies zu machen; er wird dann von der Corday erstochen, weil die gern flippern will. (W 8, 242)

Die fiktive Episode folgt demselben Muster: Als Gegenspieler einer durch Entertainment entstellten Jugend tritt ein Intellektueller auf, der sein Wort an den Arcade-Automaten und Fernsehbildschirmen des Spätkapitalismus messen muss.

22 So der Hefttitel von *Alternative* 20 (1977) H. 116. Die Intellektuellen und die Macht: Die Austreibung des Marxismus aus den Köpfen. Die sog. Neuen Philosophen in Frankreich.

23 O. V.: Zu diesem Heft. In: *alternative* 25 (1982), H. 145/146. Im Aufriß, S. 133.

24 HMA, 8906.

25 Moritz Neuffer: Das Ende der ›Alternative‹. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6 (2012), H. 4, S. 50-61, hier S. 56.

Aber da er ihr »für ihre Lebenszeit keine Versprechungen auf ein besseres und differenzierteres Vergnügen als das Flippern machen« kann, versagt er (W 8, 242). Müller kommt noch glimpflich davon; Marat nicht.

Dieser Entwurf trifft für Müller wiederum »den Kern des Interesses« an Althusser (W 8, 242). Die Handlung ist »Modell, nicht Historie«: ein Kampf mit den Medien um die Macht. Die gezeigten Haltungen »zitier[en] andere, gleiche, ähnliche Vorgänge in der Geschichte«. ²⁶ Um den Ernstfall des Intellektuellen, der sich in der Krise des Marxismus wiederholt, zu ergründen, werden im Folgenden die intermedialen Indizien dieser ungeschriebenen Tragödie gesammelt. Marats Szene unterzieht Müller einer Behandlung in unterschiedlichsten Formen, mit denen er den Fall Althusser zu fassen sucht. Diese Entwicklung wird hier nachgezeichnet, um zu zeigen, was für Müller den paradigmatischen Gehalt dieses Falls ausmachte, warum es nicht zum Theaterstück kommen durfte, und wie daraus eine Diagnose der Situation des Intellektuellen im 20. Jahrhundert entstand.

Schon Mitte der 1970er Jahre hatte Müller Notizen zu Marat und Corday im »HiB«-Komplex (»Hamlet in Budapest«) gemacht: Marat geht in einen Biergarten, wo Stalin (»Uncle Joe«) an der Theke steht und versucht, den Anstehenden ein politisches Referat zu halten, bis Corday antanzt, um ihn niederzustechen. ²⁷ »Stalin's Bar«, wie Müller die Szene nennt, ist offenbar der fünfteiligen Struktur der *Hamletmaschine* zum Opfer gefallen, als sich das Theaterstück aus seinem Zettelkasten herauskristallisierte. ²⁸ Als Müller aber »von der Althusser Sache« hört, hat er sie »sofort [...] in einen historischen Kontext einzuordnen versucht« und der Marat-Stoff wurde wieder aktuell (DLM): »Szene Marat (Robesp[ierre]) in Flippersalon* (owned by J. Stalin), von Corday ~~xxxx~~ getötet (Alth[usser] maskiert [...] als Marat (ami du peuple) wird getötet [...]).« ²⁹ Müller stellt sich jetzt eine »Performance« mit dem makabren Titel »D[er] Handarbeiter« vor, oder vielleicht ein »long poem (Wasteland of socialism) (incl. Marat in Flippersaloon)?« ³⁰ Das Gesprächsprotokoll in *alternative*, wo der Vergleich mit Althusser impliziert wird, bleibt aber vorerst die einzige öffentliche Spur des Projekts.

Die Szene wandert weiter durch Müllers Notizen, ohne einen endgültigen Ort zu finden, ein flottierendes Verhaltensmuster, das reale Fälle mit düsterer Komik erfasst. Die Unlösbarkeit der zentralen Aufgabe scheint dabei eine allegorische Anziehungskraft auf umstehende Figuren auszuüben. Als Müller die Episode in *Primetime* mit Alexander Kluge imaginär aufführt, hat sie weiteres Personal in ihre Umlaufbahn eingefangen:

26 Heiner Müller: Drei Punkte zu »Philoktet«. In: ders.: W 8, S. 158.

27 HMA, 3888.

28 HMA, 8906.

29 HMA, 3898.

30 HMA, 5183.

Folgende Situation: eine Kneipe oder Diskothek, hinter der Theke steht Stalin, macht die Cocktails, der Kellner ist Lenin. [...] Da gibt es eine Dame, die macht Striptease, das ist die Rosa Luxemburg. Und da sitzt ein Herr, der ist Marat. Und es gibt ein jugendliches Publikum an der Bar. Irgendwann wird Marat von einem Mädchen erstochen, weil die eine bestimmte Musik hören will, und die mag der Marat nicht.³¹

Bis in die letzten Wochen seines Lebens arbeitet Müller daran. In der letzten Fassung ist aus dem schlichten Erdolchen der früheren Versionen eine halluzinatorische Burleske geworden, die die ewig wiederkehrende Krise des Marxismus als Posse fasst:

Stalin's Bar/Marx (trinkender Gast/Stalin barkeeper/Lenin Kellner/R. Luxemburg Gesang + striptease + Animierdame/Maotsetzung Koch/Marat/Corday [...] Stalin (Lenin?) präsentiert Marx die Rechnung (nach Marx Eloge über Freiheit unser X Mangelwirtschaft »alte Scheiße« + erschießt ihn/Corday-text (ich will flippern) – Improvisationsteil/RL hat Schärpe Schriftband die Freih der Maßstab der wirklichen Freiheit in der Freiheit der Andersdenkenden/Lenin reißt es ab, sie ist nackt.³²

Für den Versuch, linke Theorie in Praxis zu übersetzen, wird Marx zur Kasse gebeten: Die Errungenschaften des Sozialismus, »Gleichheit auf Kosten der Freiheit,« sind mit der »Hypothek des Stalinismus« belastet, die jetzt nur mit Blut bezahlt werden kann.³³ Rosa Luxemburg, die mit dem sinnlichen Versprechen eines demokratischen Sozialismus animiert, wird vom taktischen Kalkül eines Lenins wie einst von ihren Mördern entblößt. Müller setzt damit eine politische Notlage in Szene, die Althusser zwei Jahrzehnte früher in gleicher Weise apostrophiert:

Die Zeit der *Abrechnung* ist gekommen [...]: all dies in einer beispiellosen politischen und theoretischen Scheiße [...], deren einziger Vorteil ist, dass sie nicht umgangen werden kann. Und auf jeden Fall muss man für sich selbst bezahlen (was verständlich ist) und für andere, aber was für Andere!³⁴

31 Heiner Müller: Pflugschar des Bösen. In: ders.: W 12, S. 293-300, hier S. 298.

32 HMA, 8939.

33 Heiner Müller: Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs »Berlin – ein Ort für den Frieden«. In: ders.: W 8, S. 319-320, hier S. 319f.

34 Louis Althusser: Lettre à Merab. In: ders.: Écrits philosophiques et politiques, Bd. 1. Hg. v. François Matheron. Paris: STOCK/IMEC 1994, S. 525-529, hier S. 526. Übers. v. N. W.

4 »Hamletfiguren des 20. Jahrhunderts«³⁵

In einem posthum veröffentlichten Interview gesteht Müller seinen »Stückplan« unumwunden ein, »der sehr alt ist« aber 1991 scheinbar noch aktuell: »[E]in Stück über Hamletfiguren des 20. Jahrhunderts. Althusser ist eine Hamletfigur, Pasolini ist eine Hamletfigur, [...]; dazu gehört auch Gründgens: das sind so drei Figuren, Gründgens, Althusser und Pasolini.«³⁶ Warum er aus diesem erweiterten Althusser-Stoff doch kein Theaterstück schreiben konnte, scheint Müller aber schon zehn Jahre vorher begriffen zu haben: »Mir ist aufgefallen, das was für mich als Stoff daran interessant ist, habe ich schon geschrieben im HAMLET« (W 8, 241). Deswegen kann er »kein Stück über Althusser schreiben, da[] da alles schon drin [ist], was darin paradigmatisch ist« (DLM). Dieses Paradigma, das in allen Variationen von »Stalin's Bar« durchdekliniert wird, hatte Müller in »eine[r] ganze[n] Reihe von ähnlich gelagerten Stoffen« gefunden: Althusser war nur »eine Facette einer Figur, [...] deren andere Facetten Pasonlini [sic!] sind oder Gründgens« (DLM).

Trotzdem gibt Müller zu, dass er »mit dem Stoff nicht fertig« ist (W 8, 241). Wenn das Theater, wie er behauptet, eine derartige Repetition nicht dulden kann, so stehen neben Müllers Stücken dichterische und publizistische »Bei-spiele«³⁷, die gerade von dieser traumatischen Wiederholungsstruktur leben: »zum Beispiel Althusser,« »Ajax zum Beispiel,« »LENIN« oder »NAPOLEON ZUM BEISPIEL.«³⁸ Hier blockiert das Paradigma nicht mehr die Produktion; vielmehr kann es, mit Giorgio Agamben, »kraft der ihm eigenen Singularität ein neues Ensemble erzeug[en], für dessen Homogenität es selbst einsteht.«³⁹ Und so lässt Hamlet eine Konstellation von tatenarmen und gedankenvollen Figuren sichtbar werden, die Müller liebevoll »our Hamlets« nennt.⁴⁰ Im *alternative*-Interview erklärt er, was er an ihnen so anziehend findet: »das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen« (W 8, 241).

Dies ist der Kern des Intellektuellenstoffs: eine Konstante des Scheiterns, die sich in immer neuen geschichtlichen Situationen konkretisiert. Die alte deutsche

35 Peter Kammerer: Der Epochenriss. Heiner Müller über Pier Paolo Pasolini. In: Neue Zürcher Zeitung, (9. Januar 1997).

36 Kammerer: Der Epochenriss.

37 HMA, 3898.

38 Heiner Müller: Notiz 409. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 376-378, hier S. 377; im Folgenden wird die Sigle »WG« mit der Seitenzahl verwendet; Heiner Müller: Ajax zum Beispiel. In: ders.: WG, S. 180-185, hier S. 180; Heiner Müller: Napoleon zum Beispiel. In: ders.: WG, S. 46.

39 Giorgio Agamben: Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 22 u. 25.

40 HMA, 5238.

Misere wird mit der Gutenberg-Galaxis von *Hamlet* nicht überwunden, sondern lebt in den neuen Medien als Unterhaltung weiter. Müllers Intellektuelle bewohnen eine paradigmatische Zeit, »Hybride,« wie Agamben schreibt, »zwischen Archetyp und Phänomen, Erstmaligkeit und Wiederholung.«⁴¹ Wenn die endgültige dramatische Formulierung das Archetypische betont und damit dem Mythos nahesteht, so nähern sich die Beispiele dem Phänomen, nehmen seine Details auf, werden anekdotisch.

Jede der drei Vitae, die Müller in *alternative* aufzählt, lässt sich auf einen »Kriminalfall oder [eine] private Tragödie« reduzieren, einen Grenzfall, in dem das Leben eines Intellektuellen plötzlich zum »Ereignis« wird: ein tödlicher »blinder Sprung in die Praxis« (DLM). Müller destilliert aus ihren Fällen eine »Dokumentation« heraus, für die sie als »Material« herhalten müssen (W 8, 244). Notizen dazu häufen sich über die nächsten 15 Jahre.⁴² Spätestens 1990 werden sie für *Germania 3* in Betracht gezogen,⁴³ um dann im postum veröffentlichten *NOTIZ 409* als Müllers »neue[s] Stück« vorgestellt zu werden (WG, 376). Obwohl das Dreigestirn nicht mehr in »Stalin's Bar« haust, bleibt das Marat-Muster deutlich erkennbar: Sie stehen mit dem lyrischen Ich den »glücklichen Idioten vor dem Bildschirm« gegenüber, dann gehen sie der Reihe nach unter (WG, 376). Die Kompossibilität von Intelligenz und Masse, für die die Partei einst Pate stand, geht mit.

Der Präzedenzfall Althusser bewahrt nicht nur die Kontinuität mit früheren Entwürfen, er steckt auch den Rahmen ab. Althussters Zerwürfnis mit der PCF setzt Müller mit dem Übergriff auf die als getreue Parteisoldatin geltende Rytman gleich, um den Mord als Realsymbol von Althussters »Widerstand gegen die Parteien« zu deuten.⁴⁴ Da sie keine positive »Form[] der Einheit zwischen Hand- und Kopfarbeit« mehr bildeten, bleibt Althusser nur eine schauerliche Synthese in Personalunion.⁴⁵ Nach einem »Graffito an der Mauer der école normale« (WG, 377) schließt Müller: »Althusser wollte immer ein Handarbeiter sein« (W 8, 244).

Wie Müller erzählt, wurde diese nahende Kurzschlusshandlung in der Zeit nach Terni nur deutlicher:

[I]ch hab' ihn mal getroffen in Rom, da war er schon etwas gestört. [...] Und dann hat er ein Interview gemacht mit »RAI«, im dritten Programm, hat danach aber darauf bestanden, daß sie das nie senden, – ich hoffe, die haben das noch –, wo

41 Agamben: *Signatura*, S. 35.

42 HMA, 3910; 3953; 4527; 5238; 8917.

43 HMA, 4527.

44 Louis Althusser: *La crisi del marxismo*. In: Radiotelevisione Italia. Fassung: Internet. www.conoscenza.rai.it/site/it-IT/?ContentID=280&Guid=24fd4fc5b4c2429eb793811897505d22 (30.4.1980 [1992]), 26 Min. (Zugriff zuletzt am 7.3.2020), Übers. v. N. W.

45 Althusser: *Krise*, S. 140.

er sprach über seine Ansichten zum Kommunismus, zum Beispiel, er sagte, wenn [George] Marchais ihn frage würde, was er für den Kommunismus tun kann, würde er ihm sagen, »Die kommunistische Partei auflösen« [...]. Und dann, ich glaube ein paar Monate später, war er in der Psychiatrie in Paris und hat seine Frau umgebracht, und die Frau war die Partei, die war die Stimme der Partei, die er irgendwann nicht mehr hören konnte.⁴⁶

Die bedrückende, weiblich konnotierte Macht der Partei, ihre »tyrannische Großmütterlichkeit,«⁴⁷ wird mit einem Shakespearezitat unterstrichen: »OH MUTTER MUTTER / WAS HAST DU GETAN.« (WG, 377)⁴⁸ Damit wird Althussers Beziehung zu Rytman (und zur PCF) mit Coriolans zu seiner Mutter gleichgesetzt, die ihn unter das verachtete Volk schickt, um Politik zu machen, nur um ihn an die gegen ihn aufgebrauchte Masse tödlich auszuliefern.

Coriolan wiederum bildet das Scharnier zum Fall Pasolini, der einen durch- aus parallelen Schritt von der Partei auf die Massen hin unternimmt:

GIB MIR DEINEN ARSCH PELOSI ICH
WILL DEINEN DRECKIGEN ARSCH SOHN ITALIENS
HURE VON MARLBORO UND COCA COLA (WG, 377)

Nach seinem Ausschluss aus der PCI wegen »sittlicher Unwürdigkeit,« verirrt sich Pasolinis Suche nach der Arbeiterklasse in die Prostitution und der Wunsch nach Überwindung der Klassengegensätze verkommt zu einseitiger Gier. In unvermittelter erotischer Kollision wird Pasolinis »Traum vom Volk« zur »Blutige[n] Hochzeit / mit der Klasse die die Zukunft trägt.« (WG, 377) Selbst im Tod wird die eiserne Arbeitsteilung nicht überschritten: Pasolini bleibt der »Besitzer« des Autos, das sein jugendlicher Mörder Giuseppe Pelosi »fährt,« wenn auch über ihn (WG, 377).

Der Fall Gründgens stellt schließlich den letzten Schritt dar, den Abstieg in Verrat, Verleugnung und Selbstzerstörung:

Gründgens speist mit Göring [...]

Im Keller erteilt die Geheime Staatspolizei

Dem Kommunisten Hans Otto Gesangsunterricht (WG, 376)

46 Heiner Müller: Die Stimme des Dramatikers. In: ders.: W 12, S. 612-645, hier S. 639f. In Althussers Interview mit RAI, das tatsächlich erst nach seinem Tod ausgestrahlt wurde, spricht er diesen Satz nicht. Allerdings stellt er fest, dass »das größte Hindernis für das Begreifen der sozialen Wirklichkeit in Frankreich die Kommunistische Partei Frankreichs« sei (Althusser: La crisi del marxismo). Vom Interview wird Müller durch seinen Freund Thomas Harlan erfahren haben, der im Hintergrund sichtbar ist.

47 Heiner Müller: Geist, Macht, Kastration. In: ders.: W 12, S. 301-311, hier S. 302.

48 Vgl. »Oh Mutter Mutter/(Coriolan)/quote Shakesp.« (HMA 8906).

Die Antipoden möglicher Beziehungen zwischen Theater und Staat werden hier unter ein Dach gebracht: gut belohnte Kollaboration im Speisesaal und Foltermord im Untergeschoss. Nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten hatte sich Gustav Gründgens von der Kommunistischen Partei distanziert, um sich als apolitischer Kulturproduzent zu geben: »ICH BIN SCHAUSPIELER KEIN VOLK sagt Hamlet / Wenn Laertes politisch wird.« (WG, 376) Klaus Manns *Mephisto* (1936), die stark verdichtete Vorlage dieser Episode, führt das gleiche Arrangement vor. Während der Kommunist Otto Ulrichs wie Laertes zum Volksaufstand ruft, wimmert der politisch biegsame Hamletdarsteller Hendrik Höfgen: »Was wollen die Menschen von mir? [...] Ich bin doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler.«⁴⁹ Nach dem Mord Althusser und dem ermordeten Pasolini führt Gründgens die Abdankung des Intellektuellen zum konsequenten Schluss im Freitod: seinen Abschiedsbrief (»Ich habe glaube ich zu viel Schlafmittel genommen, mir ist ein bißchen komisch, laß mich ausschlafen«⁵⁰) resümiert Müller im Schiller-Zitat: »ICH DENKE EINEN LANGEN SCHLAF ZU TUN.« (WG, 377) Der unentschlossene, opportunistische »HAMLETWALLENSTEIN« (WG, 377), durch »Masochismus [...] mißbrauchbar und gefährlich«⁵¹ geworden, schaltet sich endlich aus.

5 Repräsentanz und Massenmedien

Über die Krise des Marxismus hinaus bringt der tödliche Dreischritt dieser Fälle eine allgemeinere »Krise der Repräsentanz« zum Ausdruck, die Müller schon Anfang der 1980er Jahre beschäftigt.⁵² Gegenüber *alternative*, die »Foucaults These vom Ende des bürgerlichen Intellektuellen« im Anschluss an Althusser's Vortrag gedruckt hatte, bestätigt Müller: »Das ist ein wichtiger Aspekt auch für den Fall Althusser« (W 8, 244).⁵³ Michel Foucault hatte die traditionelle Rolle des Intellektuellen als »Repräsentanten des Universellen« angegriffen.⁵⁴ Müller sah in Figuren wie Thomas Mann und Bertolt Brecht die Verkörperung dieser Rolle ebenso wie ihr historisches Ende.⁵⁵ Da sie nicht Repräsentanten angeblich Stimmloser bleiben konnten, wurden sie zu »Repräsentant[en] dieses Übergangs«: statt Stell-

49 Klaus Mann: *Mephisto*. Roman einer Karriere. Reinbek: Rowohlt 1980, S. 344.

50 Thomas Blumbacher: *Gustav Gründgens: Biographie*. Leipzig: Henschel 2013, S. 17.

51 Heiner Müller: Was gebraucht wird: Mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. In: ders.: W 10, S. 318-345, hier S. 337.

52 Heiner Müller: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. In: ders.: W 11, S. 449-483, hier S. 454.

53 Michel Foucault. Der sogenannte Linksintellektuelle. Gespräch mit M. Fontana. In: *alternative* 21 (1978), H. 119, S. 74-85.

54 Foucault: *Linksintellektuelle*, S. 80.

55 Vgl. Heiner Müller: Man muß nach der Methode fragen. In: ders.: W 10, S. 280-288, hier S. 284.

vertretung, »stellvertretendes Versagen« (W 8, 241). Daraus ergibt sich für den Intellektuellen eine neue Daseinsweise: Da er »kein Repräsentant mehr sein kann, kann er nur noch Symptom sein« (W 8, 244).

Mit dieser Aburteilung der repräsentativen Rede der Intellektuellen stellt Müller implizit die Frage nach dem Status seiner eigenen medialen Interventionen. Sind die Interviews, in denen er Althusser's Positionen moniert, nicht ebenso problematisch? Erkrankt er nicht gleichermaßen an der »falschen Selbstüberschätzung« jener Intellektuellen, die eine »Rolle spielen [...] möchte[n],« die ihnen »gesellschaftlich gesehen längst nicht mehr« zukommt?⁵⁶

So sehr *alternative* ihn »als therapeutische[n] Gesprächspartner« in diese überholte Intellektuellenrolle zu drängen versucht, sowenig bietet sich Müller der Zeitschrift als Orakel an.⁵⁷ Ihre Fragen könne er »nur ganz subjektiv beantworten,« ihr Vorhaben findet er bedenklich: »[I]ch weiß auch nicht, wie wir ein echtes Gespräch in Gang kriegen sollen darüber« (DLM). Das gesamte Unternehmen einer theoretischen Praxis lasse ihn kalt: »Ich habe seit Jahren überhaupt keine analytischen Impulse mehr. Es fällt mir schwer, dafür ein Interesse aufzubringen« (W 8, 244). Während sich die Zeitschrift um Solidarität mit der existenzbedrohten linken Intelligenz bemüht, wird Müller klarstellen, dass er »nicht an Solidarität glaube«, sondern an »die Ausformulierung von Differenzen.« (W 10, 244) Schließlich sei der »Punkt erreicht, wo ihre Begriffe nicht mehr greifen« und »das begriffliche Denken« genauso »lebensfeindlich« wird wie jene »Ordnungsstaaten«, in denen es kein »Ereignis« mehr freizusetzen vermag (W 8, 245f.). Eine »andere Sprache als ihre begriffliche und [ein] anderes Instrumentarium« seien daher dringend erforderlich (W 8, 244). Denn auf die medialen Machtdispositive von »Industriegesellschaften« stelle Theorie keine hinlängliche Antwort dar (W 8, 245).

Während Althusser »»das Fernsehen« u. a.« zu »sekundäre[n] Faktoren«⁵⁸ herabstuft, sieht Müller darin gerade den »Haupttrend in den modernen Industrie-sozietäten, der [...] über die gesamte optische und akustische Umwelt, über die Medien« läuft.⁵⁹ Durch »diese Besetzung von Phantasie mit Klischees« wird eine kreative Entwicklung blockiert.⁶⁰ Der »Sog der technischen Medien«⁶¹ entspreche einer »Kulturpolitik« mit dem Zweck, »Ereignisse zu verhindern« (W 8, 245). Solche Analysen waren in der bundesdeutschen Linken um 1980 weit verbreitet: In

56 Heiner Müller: Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. In: ders.: W 10, S. 236-252, hier S. 245.

57 Neuffer: Ende, S. 53.

58 Althusser: Krise, S. 26.

59 Heiner Müller: Der Mystery Man. In: ders.: W 10, S. 291-297, hier S. 296.

60 Heiner Müller: Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. In: ders.: W 10, S. 158-167, hier S. 164.

61 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, hier S. 516.

der Besetzung von Phantasie lässt sich die Kulturindustrie als »Mittel der Fesselung des Bewußtseins«⁶² erkennen, in Müllers Spielautomaten und Zeichentrickfilmen eine »Gesellschaft des Spektakels.«⁶³ Um jedoch über die abstrakte und aporetische Ablehnung eines medialen Verblendungszusammenhangs hinauszugelangen, setzt Müller diesem eine konkrete Medienpraxis entgegen.

6 Inseln in der Medienlandschaft

Sowenig Müller sich jemals von seiner Fundamentalkritik am »schleichenden Verdummungsprozeß durch die [...] Massenmedien« verabschieden sollte, so sehr markiert die Begegnung in Terni einen Kristallisationspunkt in seiner Medienpraxis, die den Kampf ins feindliche Territorium trägt.⁶⁴ Er wird danach einsehen, dass es »schwachsinnig [ist], gegen die Medien zu polemisieren«: man müsse eine »andere Zeit [...], die Differenz dazu,« behaupten.⁶⁵ Die Formulierung für diese neue Konzeption von intellektuellem Medienengagement, die sich in einer konsequenten Interviewteilnahme schon ab 1975 ankündigt, findet er 1980 bei Althusser.

Entgegen der Suche der *alternative* nach theoretischer Neuausrichtung verschreibt sich Müller in ihrem Gespräch der »Kunst« (W 8, 244). Da sie »[i]n gewisser Weise [...] eine blinde Praxis« sei, sei sie den Zwangshandlungen eines Althusser im Prinzip gleichwertig: »Mord/Selbstmord ist einfach ein blinder Sprung in die Praxis« (DLM). Kunst hat den Vorteil, die Radikalität solcher Gesten in sich aufzuheben, ohne gleich auf das Äußerste zu gehen und Zukunft aufzuopfern: Sie ist ein vorletztes Mittel. Wenn »von einer anderen Konzeption her gesehen« diese »Fluchtbewegung« als »schlimmes Symptom« gelten könnte, so ist sie für Müller nichts anderes als die Suche nach Auswegen aus der Apokalypse (W 8, 243): So warnt er, »wenn nicht innerhalb der nächsten Jahrzehnte alles ~~zur~~ Kunst wird[,] wird die Welt bald ein einziges Konzentrationslager« (DLM).

Wenn es also stimmt, dass Müller hier »theoriemüde« scheint, bläst er höchstens taktisch zum »Rückzug.«⁶⁶ In Müllers Verständnis ist die Kunst, weit entfernt davon apolitisch zu sein, die Voraussetzung aller zukünftigen Politik. Sie soll

62 Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 7-412, hier S. 364.

63 Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Lutz Schulenburg 1978.

64 Heiner Müller: »Das westdeutsche Theater hat die Freiheit der Wirkungslosigkeit«. WAZ-Gespräch mit dem DDR-Dramatiker Heiner Müller. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung vom 31. Mai 1984.

65 Heiner Müller: Theater muß wieder seinen Nullpunkt finden. In: ders.: W 12, S. 476-491, hier S. 490.

66 Neuffer: Ende, S. 53.

Phantasieräume [...] produzieren, Freiräume für Phantasie – gegen diesen Imperialismus der Besetzung von Phantasie und der Abtötung von Phantasie durch die vorfabrizierten Klischees und Standards der Medien. Ich meine, das ist eine primäre politische Aufgabe, auch wenn die Inhalte überhaupt nichts mit politischen Gegebenheiten zu tun haben. (W 8, 244f.)

Gegen den »Sog« der Medien ist es die Funktion von Kunst, »Inseln zu bilden, wo Gedächtnis bewahrt wird, wo Fantasie sich noch reproduzieren kann« (W 10, 296). Die Künstler*innen sind nicht allein dafür verantwortlich: Es gibt noch »Inseln der Unordnung, wie die »Enklaven der dritten Welt« in den Großstädten oder »die Jugendrevolten,« wo »Reserven« von Phantasie aufbewahrt werden (W 8, 244-245). Aber »[f]ür den Widerstand [...] muss Kunst eine Kernzelle sein« (W 10, 296).

Gerade hier, mit der Geste einer Totalverweigerung, vollzieht sich Müllers verlegnete Althusser-Rezeption. Denn wenn Müller von ihm »keine Staatstheorie« gebrauchen konnte (W 8, 241), so hatte sich Althusser in Terni vom »Kontinent der Theorie« losgemacht, um zu unbekanntem Ufern aufzubrechen: »Inseln des Kommunismus,« die keine neue Theorielandmassen sein sollten, sondern interstitielle Räume befreiender sozialer »Praxis«. ⁶⁷

Die anarchischen Inseln als Hoffnungsträger gehören ab 1980 zur Grundausrüstung von Müllers rhetorischem Werkzeugkasten. In Landschaften wie der amerikanischen sieht er Risse entstehen, »weil das Land so riesig ist«: »Freiräume, [...] Inseln der dritten Welt.« ⁶⁸ Solche »Inseln der dritten Welt zu schaffen« hält er für »[d]ie wichtigste Funktion alternativer Bewegungen« (W 10, 198) im Westen. Die »Hausbesetzer« und Autonomen »der Kreuzberger Alternativszene« (W 10, 245f.) gehören wesentlich zum Archipel seiner insularen Politik, da »sie im Gegensatz zur Studentenrevolte [...] auf ein intellektuelles Durchdringen der Verhältnisse verzichten und statt dessen spontan Subjektivität und Unmittelbarkeit einklagen.« ⁶⁹ Auch im Theater gelinge es immer wieder »anarchistische Insel[n]« (W 10, 249) »auftauch[en]« zu lassen. ⁷⁰

Um die Aufgabe, solche »Phantasieräume zu produzieren,« auf globalem Maßstab erfüllen zu können, müssen Intellektuelle als Künstler*innen jedoch über die traditionellen Mittel der Kunst hinausgehen (DLM). Wenn das Theater, das lan-

67 Althusser in Duccio Trombadori: E' tutto da rifare questo socialismo? Dibattito con Luporini e Althusser. In: L'Unità vom 4. April, 1980, S. 3. Übers. v. N. W.

68 Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts. In: ders.: W 10, S. 175-223, hier S. 191.

69 Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern: Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers. Stuttgart: Metzler 1991, S. 137.

70 Heiner Müller: Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit. In: ders.: W 8, S. 250-254, hier S. 251.

ge dafür das geeignete Laboratorium bot, »überhaupt nichts mehr für Massen« sei, müsse man andere Medien verwerten, denn »es ist zunächst ziemlich gleichgültig, wie oder aus welchen Strukturelementen diese Freiräume für Phantasie gemacht werden« (DLM). Damit kündigt Müller einen langen Marsch durch die Massenmedien an, egal ob sie »nun böse sind oder gutartig« (DLM). Man muss lernen, in ihrem Innern zu arbeiten, weil es kein Außen mehr gibt.

Aus Sprechblasen wie dem Interview können »Inseln« werden, in denen die anarchische »Aufgabe der Intelligenz« erfüllt wird: »Freisetzung von Wahnsinn und von Chaos.« (W 12, 294) Wenn Medienkünstler*innen darin das Wort ergreifen, dann nicht mehr, um sich zu einer Sache »öffentlich [zu] erklären« (es wäre »reine Theologie, anzunehmen, daß das was bringt«), für die Sprachlosen zu sprechen (»Ich würde durch meine Stellungnahme nur verzögern, daß die selbst aktiv werden«), oder um eine Konfliktlage zu »zerreden« (sie muss viel eher »verschärft werden« (W 10, 245)). Sie sollen vielmehr »alle Illusionen, alle Koalitionen, alle Allianzen in Frage stellen, [...] daß andere sich daraus ergeben.« (W 12, 294) Im Interview findet Müller nicht nur ein bewegliches und populäres Format für dieses Projekt vor, das in Zeitungen und Büchern, auf Tonbändern und Videokassetten, im Rundfunk und Fernsehen kursieren kann, sondern auch das für ein unbändiges Sprechen geeignete Sprachspiel: Man kann »in Gesprächen etwas leichtfertiger formulieren [...], als wenn man schreibt. Man ist ja nicht so sehr in die Pflicht genommen. Man kann am nächsten Tag das Gegenteil sagen« (W 10, 318).

7 Pessimismus der Politik, Optimismus der Kunst

In der Begegnung mit Althusser und seinem späten Denken, die im Interview mit *alternative* gleichzeitig inszeniert und verschleiert wird, bringt Müller seine Praxis auf den Begriff. Damit kann die Kluft zwischen ihren jeweiligen politischen Programmen aber nicht verdeckt werden. Dieser liegt weniger in der Kartographie eines phantastischen Raumes, als in der Analyse einer strategischen Zeit.

Althusers Aufruf stellt entgegen der Berichterstattung keine Raserei dar, sondern eine überlegte Position, von der Althusser vor seinem Tod nicht mehr abrücken sollte. Einerseits schreibt Althusser die Initiative amorphen »Massenbewegungen« zu, um jene »Machtergreifung« des Parteiapparats zu verhindern, die er als »Sozialismus [...] des Staates« verwarf.⁷¹ Andererseits stellt Althusser durch die radikale Unzeitgemäßheit seiner Forderungen die Unmöglichkeit heraus, die Bedingungen anzugeben, unter denen sich die »isolierten Inseln im Meer des Ka-

71 Louis Althusser: Die Zukunft hat Zeit. In: ders.: Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte. Hg. v. Olivier Corpet/Yann Moulier Boutang. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 258.

pitalismus«⁷² miteinander »Verbindungen und Beziehungen aufn[ä]hmen,«⁷³ um ihr »Versprechen« zu erfüllen, »eine noch nie dagewesene Gesellschaftsordnung einzuführen.«⁷⁴ Diese Konjunktion geht über die leninistische Thematik einer günstigen Konjunktur weit hinaus: Sie verdichtet die skandalöse Hoffnung auf aleatorische Begegnungen, aus denen neue, undenkbare Welten entstehen mögen.

Müller hingegen wird bis zu seinem Tod auf einem Kairos verharren, dessen Stunde nie schlägt. Für das Subjekt ist diese »Differenz zwischen der Geschichtszeit und seiner eigenen« konstitutiv: Früher oder später kommt die Einsicht, dass sich »seine utopischen oder historischen Vorstellungen nicht mehr realisieren lassen in seiner Lebenszeit.«⁷⁵ Angesichts dieser Ungleichzeitigkeit kann das Unzeitgemäße nur gefährlich sein: Eine »zu frühe Revolution« könne »das Potential für Jahrhunderte zerschlagen« und damit zu schwerwiegenden historischen »Verspätung[en]« führen.⁷⁶

So überrascht es wenig, dass Müller in seinem Interview mit *alternative* einen historischen Determinismus gegen Althusser mobilisiert, nach dem die Chancen einer Revolution aus der gegenwärtigen Konjunktur direkt zu ermitteln sind. Dem setzt er die Spontaneität künstlerischer Schöpfung entgegen, die einer günstigeren Zukunft den Boden bereiten soll: selbst wenn das »schlimm und voluntaristisch« klingt, hält er es »im Moment [...] für allein wichtig, daß überhaupt etwas entsteht in diesen Ordnungsstaaten« (W 8, 245). Die paradoxe »Formel für so eine Arbeit«⁷⁷ findet er bei Antonio Gramsci: In einer ungünstigen Lage Kunst als virtuelle Politik herzustellen, erfordere »Pessimismus des Intellekts und Optimismus des Willens.« (W 10, 288) Müllers Inseln dienen dabei als Stützpunkte im »Stellungskrieg« gegen die Besetzung der Phantasie, ein »Krieg,« der dadurch geführt wird, dass man »die Entstehung einer anderen Kollektiverfahrung« provoziert.⁷⁸ Müller, wie die Jugendlichen, Autonomen und postkolonialen Peripherien, die er als Bundesgenossen reklamiert, »baut sich eine Insel« mit seinen Mitteln: »da gibt's dann noch einen anderen, der baut sich eine Insel mit andere[n], und

72 Althusser: *Les vaches noires*, S. 265.

73 Althusser in Tombadori: *E' tutto da rifare*.

74 Althusser: *Les vaches noires*, S. 265.

75 Heiner Müller: *Fragen an Heiner Müller*. In: ders.: W 10, S. 168-174, hier S. 169.

76 Heiner Müller: *Dem Terrorismus die Utopie entreißen*. *Alternative DDR*. In: ders.: W 11, S. 520-535, hier S. 524.

77 Heiner Müller: *Herzönigin am jüngsten Tag*. In: ders.: W 12, S. 734-744, hier S. 736.

78 Heiner Müller: *Wars*. In: ders.: *Germania*. Hg. v. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e) 1990, S. 62-88, hier S. 82. Über. N. W.

was sich aus einer Vielzahl von solchen Inseln ergibt, ob daraus ein Kontinent entsteht, das muß man wirklich abwarten.«⁷⁹

Althusser dagegen schließt sich »nicht dem Wort von [...] Gramsci« an. An einem solchen »Voluntarismus in der Geschichte,« wie die Phantasie von Müllers Insulaner*innen, glaubt er nicht. Er setzt vielmehr auf den Voluntarismus der Geschichte selber, dass, mit Marx gesprochen, »die Geschichte mehr Einbildungskraft [hat] als wir.« Seine Inseln entstehen ohne zureichenden Grund als Fluktuationen des ideologischen Vakuums, die neue soziale Verhältnisse ermöglichen (können). Unter dem darin ausgedrückten »Primat der Volksbewegungen« kommt den Intellektuellen eine bescheidene aber durchaus traditionelle Rolle zu: »sie davon abzuhalten, in alte Irrtümer zurückzufallen, und [...] ihnen zu helfen, wirklich demokratische und effiziente Organisationsformen zu finden.«⁸⁰

Das ist gleichzeitig mehr und weniger als Müller seinen Intellektuellen zutraut. Er endet sein Interview mit *alternative* – keinesfalls sein erstes, aber, wie dieser Beitrag gezeigt hat, dasjenige, in dem er das politische und künstlerische Potential des Interviews für die öffentlichen Intellektuellen, die er darin exemplarisch obduziert, zum ersten Mal formuliert – mit einem Urteil, das Althusser endgültig abschreiben soll: »Das erste Ereignis im Leben von Althusser war die Ermordung seiner Frau. Das spricht [...] gegen seine Biographie als Denker« (W 8, 246). Aber Müller verschweigt damit ihre Tage in Terni, in denen Althusser selbst zum Ereignis wurde: Seine vorletzte Praxis, in der er noch Künstler war. Die Sätze, mit denen Althusser sein Interview mit RAI abschließt und aus der Öffentlichkeit verschwand, bieten uns noch die Offenheit einer gemeinsamen Praxis: »Wollen wir nicht zum Strand gehen? Es ist ein schöner Tag.«⁸¹

Literatur

- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 7-412.
- Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Althusser, Louis: Endlich befreit sich etwas Lebendiges aus und in der Krise des Marxismus. Diskussionsbeitrag, Venedig 1977. In: *alternative* 21 (1978), H. 119. Krise des Marxismus, S. 66-73.
- Althusser, Louis: Die Krise des Marxismus. Hamburg: VSA 1978 (= Positionen 6).

79 Heiner Müller: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: ders.: W 11, S. 354-370, hier S. 358.

80 Althusser: Die Zukunft, S. 259.

81 Althusser: La crisi del marxismo.

- Althusser, Louis: La crisi del marxismo. In: Radiotelevisione Italia [1992]. Fassung: Internet. www.conoscenza.rai.it/site/it-IT/?ContentID=280&Guid=24fd4fc5b4c2429eb793811897505d22 (30.4.1980 [1992]), 26 Min. (Zugriff zuletzt am 7.3.2020).
- Althusser, Louis: Die Zukunft hat Zeit. In: ders.: Die Zukunft hat Zeit. Die Tatsachen. Zwei autobiographische Texte. Hg. v. Olivier Corpet/Yann Moulier Boutang. Übers. v. Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 19-326.
- Althusser, Louis: Les vaches noires: Interview imaginaire (le malaise du XXIIe Congrès): Ce qui ne va pas, camarades! Hg. v. G. M. Goshgarian. Paris: Presses Universitaires de France 2016.
- Althusser, Louis/Étienne Balibar: Das Kapital lesen I. Reinbek: Rowohlt 1972.
- Blumbacher, Thomas: Gustav Gründgens: Biographie. Leipzig: Henschel 2013.
- Castellacci, Claudio: La pop filosofia e il delitto di Rue d'Ulm. In: Oggi. Al coniglio agile. Fassung: Internet <https://blog.oggi.it/claudio-castellacci/2010/05/25/la-pop-filosofia-e-il-delitto-di-rue-dulm/> (25.5.2010), (Zugriff zuletzt am 7.3.2020).
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Lutz Schulenburg 1978.
- Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte. 1960 bis 1990. Frankfurt a. M.: Fischer 2016.
- Foucault, Michel: Der sogenannte Linksintellektuelle. Gespräch mit M. Fontana. In: *alternative* 21 (1978), H. 119, S. 74-85.
- Kammerer, Peter: Der Epochenriss. Heiner Müller über Pier Paolo Pasolini. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 9. Januar 1997.
- Karol, K. S.: The Tragedy of the Althusser. In: *New Left Review* Jg. 21 (1980), H. 124, S. 93-95.
- Lohmann, Hans-Martin: Der lange Schatten Josef Stalins. Zu einer Attacke gegen Louis Althusser und dessen Verrat an der linken Vernunft. In: *Frankfurter Rundschau* vom 7. März 1981, S. 11.
- Lo Iacono, Cristian: Althusser in Italia: Saggio bibliografico (1959-2009). Mailand: Mimesis 2011.
- Macciocchi, Maria Antonietta: Der Fall Althusser. Der Mord als zweifacher Selbstmord. In: *tageszeitung* vom 25. November 1980, S. 10.
- Mann, Klaus: Mephisto. Roman einer Karriere. Reinbek: Rowohlt 1980.
- Müller, Heiner: »Das westdeutsche Theater hat die Freiheit der Wirkungslosigkeit«. WAZ-Gespräch mit dem DDR-Dramatiker Heiner Müller. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* vom 31. Mai 1984.
- Müller, Heiner: Wars. In: ders.: *Germania*. Hg. v. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e) 1990, S. 62-88.
- Müller, Heiner: Drei Punkte zu »Philoktet«. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 158.

- Müller, Heiner: »Mich interessiert der Fall Althusser...«. Gesprächsprotokoll. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 241-246.
- Müller, Heiner: Blut ist im Schuh oder das Rätsel der Freiheit. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 250-254.
- Müller, Heiner: Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs »Berlin – ein Ort für den Frieden«. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 319-320, hier S. 319f.
- Müller, Heiner: [»Die deutsche Form der Revolution...«]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 603-609.
- Müller, Heiner: Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln. Ein Gespräch mit Wend Kässens und Michael Töteberg über Terrorismus und Nibelungentreue sowie das »Fatzler«-Fragment. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 128-134.
- Müller, Heiner: Mich interessiert die Verarbeitung von Realität. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 158-167.
- Müller, Heiner: Fragen an Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10, Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 168-174.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10, Gespräche 1. 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Müller, Heiner: Ich scheiße auf die Ordnung der Welt. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 236-252.
- Müller, Heiner: Man muß nach der Methode fragen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 280-288.
- Müller, Heiner: Der Mystery Man. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 291-297.
- Müller, Heiner: Was gebraucht wird: Mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 318-345.

- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Nach Brecht. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 790-800.
- Müller, Heiner: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 354-370.
- Müller, Heiner: Gleichzeitigkeit und Repräsentation. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 449-483.
- Müller, Heiner: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. Alternative DDR. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 520-535.
- Müller, Heiner: Pflugschar des Bösen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 293-300.
- Müller, Heiner: Geist, Macht, Kastration. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 301-311.
- Müller, Heiner: Theater muß wieder seinen Nullpunkt finden. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 476-491.
- Müller, Heiner: Die Stimme des Dramatikers. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 612-645.
- Müller, Heiner: Herzkönigin am jüngsten Tag. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 734-744.
- Müller, Heiner: Napoleon zum Beispiel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 46.
- Müller, Heiner: Ajax zum Beispiel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 180-185.
- Müller, Heiner: Notiz 409. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 376-378.
- Neuffer, Moritz: Das Ende der ›Alternative‹. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 6 (2012), H. 4, S. 50-61.
- o. V.: Des réactions. In: Le Monde (19. November 1980).
- o. V.: Wir suchen uns nicht aus, Linke zu sein. Aus der Vorbereitung des Heftes. Redaktionsgespräch. In: alternative 24 (1981), H. 136. Linke und Tod, S. 1-8.

- o. V.: Zu diesem Heft. In: *alternative* 25 (1982), H. 145/146. Im Aufriß, S. 133.
- Raddatz, Frank-Michael: *Dämonen unterm Roten Stern: Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*. Stuttgart: Metzler 1991.
- Tonelli, Anna: *Per indegnità morale: Il caso Pasolini nell'Italia del buon costume*. Rom: Laterza 2015.
- Trombadori, Duccio: *E' tutto da rifare questo socialismo? Dibattito con Luporini e Althusser*. In: *L'Unità* vom 4. April, 1980, S. 3.

»Die weißen den Toten«

Natur- und Landschaftsbilder bei Heiner Müller

Kristin Schulz

In frühen Texten Heiner Müllers wird Natur ›erkannt‹ und anschließend in Dienst genommen; in späteren Texten werden die Landschaften zunehmend unwirtlicher, und die Natur fängt an, sich gegen ihre Domestizierung zu wehren. Allerdings eröffnet ein 30 Jahre altes Blumengedicht Müllers einzigen zu Lebzeiten publizierten Lyrik-Band (1992): »Auf Wiesen grün / Viel Blumen blühn / Die blauen den Kleinen / Die gelben den Schweinen / Der Liebsten die roten / Die weißen den Toten«.¹ Und in seiner hinterlassenen Bibliothek liegen hin und wieder eingelegte, gepresste Blüten und Blätter in verschiedenen Bänden; Sammlungspraxis und Widmung zugleich – auch dies ein »Dialog mit Toten«,² wie ihn Müller immer wieder forderte, der der eigenen Landschaftswerdung vorausgeht.³ Der folgende Text versteht sich als ein Auskundschaften dieser und ähnlicher Spuren und Irritationen in Müllers Texten, Nachlass und Bibliothek.

1 Heiner Müller: Auf Wiesen grün. In: ders.: Gedichte. Berlin: Alexander 1992, S. 5.

2 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279, hier S. 276; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

3 Vgl. auch: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, vor allem S. 514.

1 Müllers Bibliothek als Poesiealbum?⁴

Das Gedicht *Auf Wiesen grün ...* aus dem Jahr 1962, das auch in seinem Stück *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976) zitiert wird,⁵ setzte Müller 30 Jahre später als Motto an den Anfang seines Gedichtbandes. Lyrik bildete – gegenüber den dramatischen Texten – nur einen Nebenschauplatz, auch wenn er sie zeit seines Lebens verfasste. Gedichte als Ich-Genre gibt es bei ihm vor allem am Anfang und am Ende. Dazwischen wird Gedicht, was auch Kommentar oder Prolog sein könnte, Anlass oder Vorspiel der dramatischen Arbeit.

Müller stellte damit eine ganze Gattung unter Generalverdacht – den der Subjektivität par excellence: »Seit 19898 habe ich nichts mehr geschrieben / außer Gedichte, was man schreiben / nicht nennen kann, es ist (eine) Lieb- / haberei + hat keinen Zweck«⁶ (1994).

Wie kommt es, dass ausgerechnet ein Blumengedicht Müllers schmalen Lyrik-Band eröffnet, der damit zum Poesiealbum wird? In dem Gedichtband von 1992 ist das Mottogedicht eine Ausnahme, doch schrieb Müller in den 1950er Jahren etliche Kinderlieder und Verse,⁷ die in ihrer einfachen Versform mit Anklängen an Abzählreime und andere Kinderlieder dem Blumengedicht ähneln. Folgen die eingelegten Blüten und Blätter in Müllers Bänden dieser Spur?

Neben Annotationen und Anstreichungen sind eingelegte Zettel Heiner Müllers bevorzugtes Mittel der Markierung. Allerdings tauchen in der ca. 8.200 Bände zählenden Bibliothek⁸ in insgesamt sechs Büchern auch getrocknete Laubblätter bzw. Blüten auf: *Fragen des Leninismus* von Joseph Stalin (1938) – 14 Blätter verschiedener Laubbäume, *Sämtliche Werke* von Friedrich Nietzsche, Bd. 3, (1980) – mehrere vierblättrige Kleeblätter; *Der Aufstand der Massen* von José Ortega Y Gas-

4 Ausgangspunkt dieser Überlegungen war das Seminar »Zettel, Notate, Spuren. Über eine Wissenschaft der Notiz am Beispiel der Bibliothek Heiner Müllers« zusammen Anke te Heesen im Wintersemester 2013/14 am Institut für deutsche Literatur der Humboldt Universität zu Berlin. Mein Dank gilt Anke te Heesen und ihren Anregungen.

5 Heiner Müller: *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei*. In: ders.: *W 4*, S. 509-537, hier S. 518.

6 Heiner Müller Archiv, Akademie der Künste Berlin, Signatur: 5290/28. Im Folgenden zitiert mit der Sigle »HMA« und einer anschließenden Signatur in Klammern im Fließtext direkt nach dem Zitat.

7 Vgl. dazu Bertolt Brechts *Kinderlieder* (1925-1938, in den *Svendborger Gedichten*) und *Neue Kinderlieder* (1950), von denen sich verschiedene Ausgaben in Heiner Müllers Bibliothek befanden (s. nachfolgende Fußnote), in: ders.: *Werke*. 30 Bde. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 12. *Gedichte 2*. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp, S. 19-23 u. 289-303.

8 Die Bibliothek Heiner Müllers ist als Arbeits- und Forschungsstätte »Heiner Müller Archiv/Transitraum« an das Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin angebunden. Vgl. <https://www.literatur.hu-berlin.de/de/forschung/archive-forschungsstellen/heiner-mueller-archiv-transitraum/ort> (Zugriff zuletzt am 3.3.2020).

set (1953) – zwei Ahornblätter; *Erinnerungen an die Zukunft* von Erich von Däniken (1968) – ein Ahornblatt; *Die Wunder der Urwelt* von W. F. A. Zimmermann (1880) – Kleeblätter; *Von der Natur der Dinge* von Lukrez (1947) – eine getrocknete Stiefmütterchenblüte und ein Notizzettel (mit handschriftlichen Notizen von Inge Müller).

Verfolgt man die Bedeutungsgeschichte von getrockneten Laubblättern, Blüten und Gras sowie ihre Ikonographie, so muss als erstes das Herbarium genannt werden. Bei einem Herbarium handelt es sich um einen »getrockneten Garten«, eine Sammlung getrockneter Pflanzen, die mit entsprechender Beschriftung und Einordnung in die bestehende Nomenklatur die Grundlage naturkundlicher und biologischer Untersuchungen bilden. Herbarien existieren seit dem Mittelalter und wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts und der Etablierung bürgerlicher Erziehungsideale vor allem im schulischen Unterricht eingesetzt. Dazu wurden kommerzielle Vorlagen entwickelt und Anleitungen entworfen. Viel öfter aber dienten dicke, durch Aufnahmefähigkeit und Gewicht besonders geeignete Bücher zum Pressen. Ähnlich verhält es sich mit den Büchern Müllers: Auch wenn wir nicht von einem Herbarium sprechen können, alle Systematik fehlt, so zeigt doch die Verschiedenheit der Laubblätter ein gewisses Interesse an der Morphologie: Buche, Pfaffenhütchen, Eiche, Hartriegel, Spitz-Ahorn, Blut-Ahorn, Fächer-Ahorn und Ulme lassen sich vorläufig identifizieren.

Wenn schon die Blattsammlung bei Müller aus dem typischen Müller-Bild herausfällt, so erst recht die romantische Anwendung eines eingelegten Stiefmütterchens. Ihre Bedeutungsgeschichte als einer sehr verbreiteten und eher schlichten Blüte wird mit Bescheidenheit und innerer Schönheit, mit Fleiß und Unscheinbarkeit verbunden. Sie taucht in getrockneter Form vor allem in Poesialben auf.

Es ist nicht eindeutig zu ermitteln, ob die eingelegten Blüten und Blätter in den Büchern in allen Fällen von Heiner Müller selbst stammen. Zeitzeuginnen und Zeitzeugen (u. a. B. K. Tragelehn, Renate Ziemer) erinnern verschieden, aber schließen Heiner Müller nicht aus. Inge Müller, Müllers Ehefrau bis 1966, kommt ebenfalls in Frage. Ein Gedicht von Inge Müller: »TRÜMMER 45 / Da fand ich mich / Und band mich in ein Tuch; / Ein Knochen für Mama / Ein Knochen für Papa / Einen ins Buch.«⁹ Inge Müller rettet die Fragmente eines (kriegs)versehrten Körpers ins Buch, das somit stellvertretend zum Gedächtnis- und Sammlungsort sowie zum letzten Ort der Stärkung wird, wenn auch die Generationsumkehrung des Kinderverses auf die generelle Verkehrtheit der Situation verweist. Das Buch, nicht zuletzt als Aufbewahrungsort des Gedichtes, wird zur Kostbarkeit.

Ginka Tscholakowa, Müllers Ehefrau nach Inge Müller, sammelte selbst keine Blüten oder Blätter. Sie erinnert sich vielmehr, dass sie Heiner Müller hin und wieder einzelne Blüten und vierblättrige Kleeblätter geschenkt und er sie in Bü-

9 Inge Müller: Wenn ich schon sterben muß. Gedichte. Berlin/Weimar: Aufbau 1985, S. 30.

cher gelegt habe. Ihr Garten in Bulgarien habe eine große Rolle für Müller gespielt, ebenso wie die Berge und das Meer und der Kontakt mit den Archäologen und Matrosen, den Ginka vermittelt habe, die Natur sei zum Erlebnis geworden, auch als geschichtsträchtiger Ort – unmittelbar zum Ausdruck gebracht bspw. in Müllers Gedicht *Fahrt nach Plovdiv* (Ende 1960er Jahre).¹⁰

Trümmer/Knochen vs. vierblättrige Kleeblätter – es bleibt ein und dieselbe Sammlungspraxis, auf die hier angespielt wird – und sie kommt in Müllers Bibliothek zum Tragen, wenngleich in unterschiedlicher Funktion.¹¹

Müller war selbst kein ausgewiesener Sammler, darin sind sich Müllers Freundinnen und Bekannte einig, aber sie können sich vorstellen, dass er sich bspw. einen Stein aus Delphi mitgebracht habe. Und immer wieder habe er die Arbeit an der Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* (1992) auf La Palma unterbrochen und die Mitarbeiterinnen (u. a. Renate Ziemer und Katja Lange-Müller) auf die Terrasse genötigt, die Sonnenuntergänge und Wolkenschauspiele am Himmel zu betrachten.¹²

Schriftstellerinnen und Schriftsteller haben ihre eigenen Schreibräume. Häufig finden Naturdinge dort auch ihren Platz. Blickt man auf Müllers Schreibplätze, dann wird schnell deutlich, dass solche Repräsentanten eines Ereignisses, einer Stimmung oder der Natur schlechthin nicht auftauchen. Hier dominieren die Statthalter der Grundbedürfnisse (Kaffeetasse, Brille, Aschenbecher) und das

10 »FAHRT NACH PLOVDIV. Straße der Kreuzfahrer. / Mariza. Hier wurde Orpheus zerrissen / Von den thrakischen Weibern mit dem Pflug. / Flußab trieb sein singender Schädel. Der Fluß / Hat kein Wasser mehr. Auch Flüsse sterben. / Über thrakischem Grabhügel drei Gräber / Mit dem roten Stern. Der Kommunismus: / Befreier der Lebendigen und der Toten. / Plovdiv. Trimontium. Philippopolis. / Auf drei Hügeln drei Jahrtausende. / Geschichte: hungriger Leichnam. Gestern / Das mit der Liebe des Vampirs nach Morgen greift. / (Wer war Orpheus. In seinem Lied kein / Platz für einen Pflug.) Alexander der Große / Sohn Philipps, den in Plovdiv keine Straße nennt / Konnte den gordischen Knoten nicht lösen. / Zerhaun kann ihn jeder, der nichts gelernt hat. / Glücklich das Volk, das seine Toten begräbt / Kalt gegen die Umarmung aus den Gräbern. / Ruhm den Helden. Dem Staub keine Träne.« In: Heiner Müller: *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 64. Im Folgenden wird die Sigle »WG« verwendet.

11 Bucheinlagen dienen der Markierung und verweisen, in loser, oftmals nicht eindeutiger Kopplung auf den Träger = das Buch, andererseits sind sie in vielen Fällen selbst Medium (wenn es sich bspw. um beschriebene Zettel handelt) und dienen der Speicherung/Sicherung und damit der Überlieferung von (Kon)texten. Müllers Bucheinlagen sind derart vielfältig, dass eine systematische Erschließung noch aussteht. Vgl. dazu eine erste wichtige Arbeit: Maximilian Pötzsch: *Heiner Müllers Bucheinlagen*. Masterarbeit HU. Prüfende: Prof. Dr. Joseph Vogl, Prof. Dr. Ethel Matala de Mazza, 2020. [Unpubl.]

12 Vgl. dazu u. a. Zeitzeugengespräch mit Katja Lange-Müller, geführt von Laura Heimann, Yevgen Oks, Kristin Schulz, September 2018 [unpubl.] sowie Telefongespräch mit Renate Ziemer im Vorfeld des Vortrags.

pure Papier in Stapeln. Einen Bezug zur Naturform ergibt sich allenfalls über einen als Blatt stilisierten Aschenbecher.¹³

Überschaut man die genannten Beispiele, ist auf den ersten Blick keine systematische Sammlung von Blättern und Blüten zu erkennen. Es lässt sich kein unmittelbarer Bezug zum jeweiligen Buch herstellen, vielmehr scheint die Einlage zufällig; nicht einmal ausschließlich dicke Bücher wurden gewählt, um den Pressvorgang zu beschleunigen. Auch die Spur einer Lektüererfahrung ist nicht auszumachen. Alles deutet darauf hin, dass es sich um ein nicht weiter reflektiertes, in der Kindheit erlerntes Verhalten handelt. Gewissermaßen ein anerzogener Affekt zur Natur, den man nicht unterdrücken muss oder kann. Lassen sich die Einlagen jedoch auf verschiedene Urheberchaften zurückführen (nämlich auf Inge und Heiner Müller), sieht es auf einen zweiten Blick vielleicht noch einmal anders aus. Ist es wirklich zufällig, dass ausgerechnet das vierblättrige Kleeblatt bei Nietzsches Lied des liebeskranken Ziegenhirten bzw. der Kleinen Hexe eingelegt ist? Dass ein Ahornblatt bei den ›falschen Morgenröten‹ des Bolschewismus und des Faschismus in Ortega Y Gassets *Aufstand der Massen* (1929/dtsch. 1931) liegt und ein dreiblättriges Kleeblatt bei der Sage, dass das Meer eines Tages die Wüste Gobi zurückerobert wird und die Mongolen daher als Gäste nomadisch leben?

Zeitzeuginnen und Zeitzeugen berichten von Müllers Aberglauben bzw. Hang zum Spiritismus, der schon vom Vater vorgeprägt gewesen sei, durch Ginka Tscholakowa jedoch verstärkt wurde – »Ginka kannte Frauen mit übersinnlichen Fähigkeiten und beschäftigte sich selbst gern mit Zahlenmystik«, schreibt Jan-Christoph Hauschild in seiner Müller-Biographie.¹⁴ Müllers Aberglauben kommt allerdings vor allem im Zusammenhang mit seinem Schreiben zum Tragen. Der Autor stieg in kein Flugzeug, ohne ein unvollendetes Manuskript dabeizuhaben: Es garantiere ihm die sichere Landung, da er es vollenden müsse. Er konnte angeblich nur mit einem silbernen Parker-Kugelschreiber gut schreiben (wenn dieser verloren ging, wurde er durch einen Nachfolger ersetzt).¹⁵ Und man denke an

13 Vgl. Oliver Schwarzkopf/Hans-Dieter Schütt (Hg.): Heiner Müller. 1929-1995. Bilder eines Lebens. Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf 1996 u. a. S. 146, 300, 340-341. Abgesehen davon bestehen auch die von Müller bevorzugten Zigarren aus getrockneten Blättern und sind somit Teil einer bearbeiteten und verarbeiteten Landschaft. Müllers Anmerkung zum Tod von Zino Davidoff, in der er Zigarren aus kubanischer Produktion höheren Genuss bescheinigt, gerät zum politischen Statement: »Der Qualität seiner Zigarren entsprach ihr Preis, der den Genuß zur Erfahrung machte. Die Qualität entspricht nicht mehr dem Preis, seit er sein Imperium von Kuba in die Dominikanische Republik verlegt hat. Daß der große Davidoff seine Zigarren aus dem allgemeinen Werteverfall nicht heraushalten konnte, gehört zu den Tragödien des Jahrhunderts.« Heiner Müller: Werteverfall. In: ders.: W 8, S. 466.

14 Jan-Christoph Hauschild: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2003, S. 514.

15 Vgl. Hauschild: Heiner Müller, S. 515.

die berühmte Anekdote, der zufolge ihm eine alte Mexikanerin in Texas aus der Hand las und ihn mit dem Satz kaperte: »Sie machen so was wie Shakespeare!«¹⁶ Auch in seinem Exemplar des 10-bändigen *Handwörterbuchs des deutschen Aberglaubens* markiert Müller u. a. jene Stichworte, die im Zusammenhang mit Schreiben/Schrift/Geschriebenem stehen.¹⁷ »In den letzten Monaten vor seinem Tod wird die Beschäftigung mit Zahlenmystik und Chiromantie geradezu obsessiv«, so wieder Hauschild.¹⁸ Zahlen werden ausgerechnet, die sich aus Geburtsdatum und Namen ergeben, die Handlinien werden studiert – vor dem Hintergrund der Frage, »ob es weitergeht oder nicht«.¹⁹ Müllers Erkenntnis aus diesem Studium: »Mein Leben lang habe ich meine Handlinien betrachtet / Die zwei verschieden Leben links + rechts. / Zerklüftet beide aber das linke mit Vorsprung / Als Rechts-händer wäre ich älter geworden«,²⁰ so schreibt er in einem Gedichtentwurf im November 1995. Natur bzw. ihre Bruchstücke fungieren hierbei als symbolische Platzhalter, die auf einen ursprünglichen (Natur)Zusammenhang verweisen, der so nicht länger gegeben ist, könnte man zusammenfassend behaupten.

2 Zur Rolle der Natur in Müllers Texten

Dazu einige wenige Beispiele, auf die zum Teil auch Carl Weber in seinem prägnanten Überblickstext im Heiner-Müller-Handbuch verweist.²¹ Natur bei (dem frühen) Heiner Müller wird »erkannt«, unterworfen und anschließend in Dienst genommen, da werden Städte der Steppe entrissen, Flüsse reguliert und gelenkt, und alles zum Aufbau einer neuen Gesellschaft, die im Entstehen um ihr Überleben kämpft; die Menschheit – im sozialistischen Teil der Welt – nimmt »Ihren Platz ein [...] am Steuer des Planeten« (so etwa in dem Langgedicht *Winterschlacht*

16 Heiner Müller: Erich Fried – Heiner Müller. Ein Gespräch In: ders.: W 11, S. 114-223, hier S. 133.

17 Vgl. u. a. den in Band 9 eingelegten Zettel zwischen den Seiten 324-325 [bei Schreiben, Schrift, Geschriebenes] in: Hanns Bächtold-Stäubli/Eduard Hoffmann-Krayer/Christoph Daxelmüller: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 10 Bde. Bd. 9. Berlin: de Gruyter 1987 (Reprint). Heiner Müller Archiv/Transitraum, Signatur: HMA/T 3/4/0/9. Im Folgenden zitiert mit der Sigle »HMA/T+ Signatur und gegebenenfalls einer folgenden Seitenzahl in Klammern im Fließtext direkt nach dem Zitat.

18 Hauschild: Heiner Müller, S. 515.

19 Hauschild: Heiner Müller, S. 515.

20 Heiner Müller: Mein Leben lang habe ich meine Handlinien betrachtet. In: ders.: WG, S. 382.

21 Carl Weber: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003, S. 108-113.

1963²² nach Johannes R. Becher).²³ Im Archiv sehen die Notizen dazu etwas differenzierter aus:

à la Träume, Goldnes Wenn // Natur – Parteidisziplin / D[ie] Kämpfer / Beratung
ging weiter + Scheiße / Rhetorische Stellen / Bilder usw. / ausbauen / Bildverallgemeinerung / Metaphorik / (dafür: Beschreibung einschränken) / Winterschlacht
= Probe aufs Exempel / die Schwerfälligkeit des Apparats / Volkssprache /
›kommt auf jede Schraube an‹ / Wasser ist ›selbstverständlich‹ / nichts [ist ›selbstverständlich‹] / kommt auf jeden an — / nicht nur bei Katastrophenalarm / materielle Interessiertheit funktioniert / nicht ohne ›Kopf-Moment‹ / einstreuen: lyrische Kurzverse / (Landschaft + Verallgemeinerung) ausbauen, als selber schon beinah [...] (HMA 4927/24).

Natur und Parteidisziplin stehen einander konträr gegenüber, »Beratung«, aber auch »Scheiße« werden fortgesetzt, das Ganze ist nicht erreicht, sondern nur »beinah« – als ein »Goldnes Wenn«.

Ein Text wie *Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe«* (1958) liest sich vor so einem Hintergrund auch nicht mehr ungebrochen:

[...]

Gegen Mittag der Bauplatz, die neue schönere Landschaft:

Schornsteine. Montagehallen. Stahl und Beton.

Erde, aufgerissen, Berge, versetzt mit Maschinen und Händen.

Lärm und Staub.

[...] ²⁴

Zwar verändert Fortschrittsglaube und -willen zwangsläufig den Blick auf die Landschaft: sie wird als schön bzw. ›schöner‹ wahrgenommen, wenn sie nicht naturbelassen, sondern nutz- und urbar gemacht wurde. Doch ist Heiner Müller die Kehrseite und damit die Dialektik solcher Nutzung früh bewusst, wenn sie auch in den Texten nicht ausformuliert wird, sondern in Notizen dazu auftaucht:

Schwedt – Natur maximal verändert / Winter ›aufgehoben‹ / Mensch als Lenker
(+ Produzent) / seiner selbst / (seiner ›Natur‹) / Verse Leuna II / Der erste Mann im

22 Heiner Müller: Winterschlacht 1963. In: ders.: WG, S. 132-134, hier S. 134.

23 Vgl. auch Müllers Stück *Herakles 5*, in dem Herakles' Flussregulierung als Ermächtigung menschlichen/heroischen Handelns gelesen wird. In: ders.: W 3, S. 397-409.

24 Heiner Müller: *Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe«* (1958). In: ders.: WG, S. 129.

Staat jeder ist / sei an seinem Platz / der erste / Mensch ist Zweck, nicht Mittel /
Dialektik v[on] Mittel + Zweck / in Relation / zu Dialektik v[on] Weg + Ziel (um 1963,
HMA 2507/2).

Voraussetzung dafür ist eine (natur-)wissenschaftliche Weltanschauung, die zudem ein Abdriften in romantische Schilderungen bukolischer Landschaften verhindert und diese, wo sie sie trifft, kritisiert bzw. parodiert.

Zwar ist auch der ›sozialistische Mensch‹ nicht frei von Empfindsamkeit angesichts der Natur, doch reflektiert er diese mit seinem anderem ›Bewusstsein‹ bzw. stellt sie aus. Ein kurzer Auszug aus Heiner Müllers Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) dazu, ins Komische gewendet: »Wiese. Nacht. Auftreten Flint und Flinte 1. Setzen sich ins Gras.«²⁵ Was nun folgt, ist keine romantische Szene zweier Liebender, sondern ein Erklärungsversuch Flints seiner ehemaligen Frau gegenüber, warum jetzt alles anders sei als vor 31 Jahren, als sie das letzte Mal in den Wiesen waren. Seine Erklärung: »Du weißt zu wenig. Das macht sauer. Lern was.« (W 3, 242) Und er beginnt, sie zu agitieren, ohne zu merken, dass sie geht.

Da gibts die Widersprüche zum Beispiel. [...] Der Imperialismus und wir, das ist ein Widerspruch, der ist antagonistisch. [...] Was unsern Streit angeht: der ist nicht antagonistisch. Verstehst du? Was du nicht verstehst, frag. He, warum fragst du nicht? [...] *Bemerk, er ist allein, steht auf.* Weg ist sie. Und ich hab' den Mond agitiert. Das ist auch so ein Mitläufer und kleinbürgerliches Element. *Ab.* (W 3, 242. Regieanweisung in kursiv)

Natur taucht hier als traditionelles Setting für Liebesszenen auf, aber nur noch in der Karikatur, zumindest aus männlicher Perspektive. Eine andere Rolle spielt Natur in der Kindheit, ich zitiere das gleichnamige Gedicht:

KINDHEIT

Der die Katze hielt unter den Messern der Spielkameraden, war ich.

Ich warf den siebenten Stein nach dem Schwalbennest, und der siebente war der, der traf.

Wenn der Mond stand weiß gegen das Fenster der Kammer, im Schlaf

War ich ein Jäger, von Wölfen gejagt, mit Wölfen allein.

Einschlafend hörte ich in den Ställen die Pferde schrein.

(vermutlich Anfang/Mitte 1950er Jahre)²⁶

25 Heiner Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 239. [Regieanweisung].

26 Heiner Müller: *Kindheit*. In: ders.: WG, S. 58.

Natur erscheint als potentielle Bedrohung: hier wehrt sich das Kind gegen das Gefühl des Ausgeliefertseins mit Hilfe von Gesten der Stärke und Brutalität, nicht zuletzt, um sich in einer feindlichen Welt zu behaupten. Erst die Indienstnahme der Natur überwindet deren Schrecken. Dass Naturbezwungung zugleich deren Zerstörung bedeutet, wird spätestens in den 1970er Jahren selbst zum Thema Müllers in seinen Texten. Erster Schritt – der Mensch als Individuum/Körper kann bei der Umgestaltung von Landschaft in Landwirtschaft (und damit beim Umbau der Gesellschaft) auf der Strecke bleiben bzw. zerrissen werden, exemplarisch verhandelt in seinem Stück *Traktor* (1955/61/74).²⁷

3 Eine radikal neue Sicht von Landschaft

Noch später wird die Natur in Müllers Texten anfangen, sich gegen ihre Domestizierung zu wehren. Ihr Vorteil, sie hat den längeren Atem und der Mensch wird in ihr verschwinden: »und gehe weiter in die Landschaft / die keine andere Arbeit hat als auf / das Verschwinden des Menschen / zu warten ...«. ²⁸ Diese »radikal neue Sicht von Landschaft«, so Carl Weber im Handbuch,²⁹ wurde möglich durch Müllers Amerikareisen 1975-1977.

Die Erfahrung der Landschaft / Das hätte ich wahrscheinlich / auch in Rußland / haben können, aber / ich war nur 2 x / ein paar Tage lang / in Moskau. Auch eine Ver- / weigerung vielleicht, / weil ich wußte, daß man / mir in der sozial[istischen] / UdSSR s / meinen Marxismus / leichter verlieren / abhanden kommen konnte als in / den kapitalistischen USA (1992) (HMA 5067/1)

Diese Erfahrung von Landschaft schlägt sich unmittelbar in den Stücken nieder (u. a. in *Leben Gundlings*, *Der Auftrag* (1979)), aber spiegelt sich auch in zahlreichen Notizen wider: »Die Bäume in Pankow werden aussehen wie Bleisoldaten / Nachdem ich die Bäume gesehen habe in Texas, verkrüppelt + schön.« (1975, HMA 2786/1)³⁰

27 Die minenverseuchten Felder müssen nach dem Krieg gepflügt werden – das fordert Opfer, nicht alle sind dazu bereit bzw. bereuen es im Nachhinein. So muss der beinamputierte Traktorist erinnert werden: »BESUCHER 2 Der einzige bist du nicht der Haare läßt. / Hier löffelt mancher manche Suppe aus / Die er nicht eingebrockt hat.« Heiner Müller: *Traktor*. In: ders.: *W 4*, S. 483-504, hier S. 498.

28 Heiner Müller: ... und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: *WG*, S. 161.

29 Carl Weber: *Landschaft*, S. 112.

30 Vgl. Faksimile-Abdruck. In: Müller MP3. Heiner Müllers Tondokumente 1972-1995. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Alexander 2011, S. 47.

Der Mensch als Entgleisung wird zur weltgeschichtlichen Episode und kann überwunden werden. Die zivilisatorische Fehlentwicklung würde damit gestoppt. Müllers Metapher dafür: die »Hoffnung, daß der Hund als Wolf wiederkehrt«. ³¹ Die Landschaften tragen ihrerseits diese zivilisatorischen Zeichen wie Wunden, die vernarben bzw. überwuchert werden, Müllers wiederkehrendes Gras, »das über die Grenze wächst«. ³²

Noch ein Blatt aus dem Archiv:

Wir befinden uns in einer Vorstadt: die gewohnte / Landschaft / Wüste aus Bauschutt Abraum + Betonresten / Anfängen / verwesendem / faultem Beginn + beginnender / Verwesung gestern + morgen geflochten an d[as] Rad v[on] heute / v[on] Heute gerädert – // Eine streunende Herde v[on] Wüstenbewohnern, der übliche Lichtblick: / eine Frau, schwarze Büschel / Strähnen / über hohen / hungrigen / Augen in einem / knochigen / hohlen Gesicht. / Ich hörte sie, mit einem kalt interessierten / Blick auf mich, zu einer andern sagen: (der ist) / gut / etwas für eine / die Nacht. Geiles Glücksgefühl (ich ›lebe auf): der Hund riecht / einen Knochen (wieviel Selbsthaß ist in meinen Texten / wen hasse ich nicht. (um 1980, HMA 5327/13)

Interessant daran ist Müllers Verklammerung von Alt und Neu bzw. Gestern und Morgen im ersten Teil. Es erinnert an Müllers Brechtverweis »Die Keller sind noch nicht ausgeräumt, und schon werden Häuser drauf gebaut«, ³³ eine Status-Quo-Situation, der schon die Instabilität und Nichthaltbarkeit der neuen Gebäude eingeschrieben ist. Jahrzehnte nach dem schwierigen bzw. unmöglichen Aufbau einer neuen Gesellschaft werden »Bauschutt Abraum + Betonreste[]« als Relikte kenntlich, und auch die Menschen scheinen als »streunende Herde« Tieren ähnlich zu werden. Der »übliche Lichtblick: eine Frau« – erinnert an die bekannte Konstellation aus *Der Mann im Fahrstuhl* (1978/1979) ³⁴ – hier im Traumprotokoll anders gewendet. Aber auch einer der späten Müller'schen Traumtexte *Traumtext. Die Nacht*

31 Vgl. Heiner Müller: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: W 8, S. 281-283, hier S. 283.

32 Heiner Müller: Der Vater. In: ders.: WG, S. 37. »Das Gras muß ausgerissen werden«, damit es grün bleibt. Dieses Motiv führt Müller in seinem Stück *Mauser* (1970) aus und weiter; vgl. Heiner Müller: *Mauser*. In: ders.: W 4, S. 242-260.

33 So Müllers Erinnerung eines Interviews von Brecht und T. S. Eliot, das sich ihm »ungeheuer eingepägt« hat, »besonders diese Antwort Brechts auf eine Frage, die ich nicht mehr weiß: ›Das Weitermachen schafft die Zerstörung, die Kontinuität schafft die Zerstörung. Die Keller sind noch nicht ausgeräumt, und schon werden Häuser drauf gebaut. Man hat sich nie Zeit genommen, die Keller auszuräumen, weil immer neue Häuser über denselben Kellern stehen.« In: Heiner Müller: Man muss nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz. In: ders.: W 10, S. 280-288, hier S. 288.

34 Vgl. »Diese Frau ist die Frau eines Mannes«. Heiner Müller: *Der Mann im Fahrstuhl*. In: ders.: W 2, S. 104-110, hier S. 109.

der Regisseure (1994) zeigt eine ähnlich unwirtliche Landschaft als Hintergrund für einen Generations- bzw. Vater-Sohn-Konflikt, der blutig ausgetragen wird:

Ich stehe auf einem schmalen Schlammweg zwischen Müll- und Schrotthalden einem der jungen Männer aus dem Café gegenüber. [...] Er hebt ein abgebrochenes Brett vom Boden auf [...] und schwingt es über seinem Kopf. Dabei führt er in dem aufspritzenden Schlamm einen wilden Tanz auf. Dann erstarrt er für Sekunden, sie kommen mir wie Stunden vor, warum laufe ich nicht weg, holt weit aus und schlägt plötzlich zu. Ich kann den Schlag abwehren, aber ein Nagel, der aus dem Brett heraussteht, reißt mir die Handfläche auf. [...] Beim zweiten Schlag gelingt es mir, ihm das Brett aus den Händen zu reißen. Ich vergesse nicht es umzudrehn und schlage ihm den Nagel in den Kopf. Brüllend reißt er das Brett aus der Wunde, fällt blutend mit dem Gesicht in den Schlamm, der seine Stimme langsam erstickt. Der Weg ist eine Sackgasse, eine Müllwand schließt ihn ab. Ich gehe ihn zurück in der Richtung, aus der wir, der Tote und ich, in einer Zeit, die aus meinem Gedächtnis gelöscht ist, gekommen sein müssen. Der Schlamm saugt an meinen Schuhn. Erschreckt von einem Ton in meinem Rücken, ein Zischlaut oder ein Flüstern, drehe ich mich um und sehe meinen Toten auf Händen und Knien hinter mir herkriechen, sein Gesicht eine Maske aus Blut und Schlamm.³⁵

Die zerstörte Landschaft ist damit nicht nur zur Landschaft des Todes, sondern auch der Toten geworden, die sowohl Autorfigur als auch Leserinnen und Lesern als Wiedergängerfiguren begegnen.

4 Landschaft der Toten

Bilder / – + the corpses die zu Besuch kommen / 3-4 täglich – ohne zu klingeln / oder anzuklopfen / In Julinächten mit schwacher Gravitation / Wenn sein Friedhof über die Mauer tritt / Kommt der tote Schuhflicker zu mir / Der Großvater der vielgeprügelte Alte // klumpfüßiger Fortschritt (HMA 4527/36)

Der Großvater ist – neben der »Frau mit dem Kopf im Gasherd«,³⁶ dem Vater und Anna Seghers – vermutlich das prominenteste Beispiel der Wiedergängerfiguren, in dessen Folge sich Müller von seinem frühen Text über ihn distanziert, so in

35 Heiner Müller: Traumtext. Die Nacht der Regisseure. In: ders.: W 2, S. 136-140, hier S. 137f.

36 Eine Ophelia-Figuration, vgl. dazu Heiner Müllers Stück *Die Hamletmaschine* (1977). Heiner Müller: Die Hamletmaschine. In: ders.: W 4, S. 543-554, hier S. 547.

Krieg ohne Schlacht.³⁷ Diese Landschaften im Übergang, zum Panorama ausgemalt im Stück *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), konfrontieren die Lebenden mit den Toten und umgekehrt, Begegnungen mit ungewissem Ausgang finden statt – »einer von uns wird überleben« heißt es im *Mann im Fahrstuhl* (W 2, 110), und auch dieses ›Überleben‹ bleibt nur ein vorläufiges, die Trümmer und Ruinen nehmen das kommende Ende vorweg. Aber es sind immer noch irdische, von Zivilisation gekennzeichnete Landschaften, keine »Landschaft[en] jenseits des Todes« wie etwa in *Bildbeschreibung* (1984) durchgespielt.³⁸ Ein Gedichtentwurf aus dem Herbst 1995 aus dem Nachlass dazu:

BUKOLISCHE LANDSCHAFT / der Frieden der Kühe / Verduns das Gedächtnis / der Toten / begraben / Unter dem Kitsch der Monumente / — das schlechte Gewissen / der Überlebenden / braucht d[en] Kitsch – / auf der Autobahn zwischen / den (Hoch)Leitungsmasten / zum erstenmal wieder das / schöne Gefühl / Am L[eben] zu sein über den viel- / tausend Toten³⁹

Das Aufatmen, (noch) zu den Lebenden zu gehören und damit angeschlossen bzw. Teil von Bewegung (»Autobahn«) und Energie (»Hochleitungsmasten«) zu sein, dominiert, doch die »Toten« haben bzw. sind das letzte Wort im Text. Noch trennt die Erde die Lebenden von den Toten, aber es ist nur eine Frage der Perspektive und der Zeit, bis alles ins Gegenteil kippt.⁴⁰

Anders sieht das Ganze aus, wenn sich der Blick ändert und Abstand gewonnen werden kann:

Manchmal vom Flugzeug aus / siehst du / Die Erde ist schön egal welche / Landschaft / (Suche nach Bedeutung) / warum / problem / du willst sie (es/alles) soll / etwas bedeuten / dies die crux / (of meaning) / Jesus am / d[as] Kreuz der Bedeutung / (Vorteil des Fliegens) / (nicht an den Boden (der/Fakten) genagelt / (egal ob es abstürzt du hast die / Erde gesehn frei v[om] Kreuz der Bedeutung (HMA 5369/2)

Erst die bedeutungslose Landschaft kann als »schön« empfunden werden, sie ist weder an Zeit noch Produktions- bzw. Eigentumsverhältnisse im marxistischen Sinn gekoppelt, die zwangsläufig eine Positionierung und ein Agieren des (dar-

37 Vgl. Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. In: ders.: W 9, S. 5-291, hier S. 11f. u. Heiner Müller: *Bericht vom Großvater*. In: ders.: W 2, S. 7-10.

38 Heiner Müller: *Bildbeschreibung*. In: ders.: W 2, S. 112-119, hier S. 119.

39 Heiner Müller: *Bukolische Landschaft*. In: ders.: WG, S. 429.

40 Vgl. dazu Müllers Gedicht *Drama*: »die toten warten auf der gegenschraege / manchmal halten sie eine hand ins licht / als lebten sie eh sie sich ganz zurueckziehn / in ihr gewohntes dunkel das uns blendet«. Heiner Müller: *Drama*. In: ders.: WG, S. 383.

in sich aufhaltenden) Subjekts erfordern (wie in *Der Auftrag*⁴¹). Im heterotopen Raum des Flugzeugs ist die Loslösung komplett, die Autorfigur kann von sich absehen (und dem, was sie produziert: Text/Bedeutung), und sie vermag dadurch erst *anders* zu sehen.

Noch eine andere Flugzeugnotiz (zu datieren auf nach September 1993), notiert auf die innere freie Rückumschlagsseite eines Krimis aus Müllers Bibliothek:

Landung – was habe ich / mit dieser Welt zu schaffen / mit diesen Ameisen- / bauten, fleißig + / (dumm) // Blick aus dem Flugzeug / mit dem Auge des Alien / >die / ihre geordneten Maulwurfshaufen / Oberfläche des Planeten, an der sie / kleben, sich festhalten (klammern) / + wissen nicht was darunter ist / + darüber: wir (HMA/T 2/2/2/4)

Auch hier wird der losgelöste, distanzierte Blick des »Alien« (in wortgetreuer Bedeutung) ermöglicht durch die maximale Entfernung vom Boden, kein Horizont, sondern die »Oberfläche des Planeten« ist die Scheidelinie in »darunter« und »darüber« – Tote und Lebende. Aber die Zugehörigkeit zu den Lebenden scheint, trotz des verwendeten »wir«, hier schon in Frage zu stehen.

5 Ein Exkurs: Der Mond

Der Mond wäre gesondert zu betrachten – Müller beschreibt ihn in dem aufschlussreichen Gespräch *Charakterpanzer und Bewegungskrieg* (1990/1993) mit Alexander Kluge folgendermaßen:

Das erste wäre, daß der Mond etwas wäre, was man nicht betreten sollte. Erstmal alle anderen Planeten, dann den Mond. Der Mond ist etwas, was man nicht kolonisieren sollte, was man nicht anfassen sollte, das sollte man einfach so stehen lassen, wie es ist, oder so laufen lassen, wie es ist⁴²

Der Mond ist »etwas, was man zum Schlafen braucht« und »eine Beunruhigung, aber auch eine Sicherheit« – nicht zuletzt gegen die Schwerkraft der Geschichte, die Müller schon als fünfjähriges Kind erlebt (W 12, 416, 418). Eine Notiz aus dem Archiv dazu:

41 Vgl. dazu auch das stückverwandte Gedicht *Motiv bei A. S.* (1958) Hier kippt die Wahrnehmung im Moment einer anderen ideologischen Positionierung: »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön.« Heiner Müller: *Motiv bei A. S.* In: ders.: WG, S. 41.

42 Heiner Müller: *Charakterpanzer und Bewegungskrieg*. In: ders.: W 12, S. 413-418, hier S. 416.

Natur (... ohne Geduld) / – last image bei Verhaftung: / Mond über, dann hinter Wolke / (die aussah wie ein/langgestrecktes sanftes/Tier) / sanfte geduldige Tiere / Dann keine Wolke mehr 20 Jahre lang / + keinen Mond (um 1986, HMA 5194/10)

Hier löst ein tatsächlich biographisch einschneidendes Erlebnis, die Verhaftung des Vaters 1933, Müllers sogenannte »erste Szene meines Theaters«,⁴³ eine Wahrnehmungskrise aus, die, nimmt man die Notiz ernst, erst 20 Jahre später, also Anfang der 1950er Jahre, beendet ist. Die Wolkenverwandlung wird Hamlet im Dialog mit Horatio (in Müllers *Hamlet*-Übersetzung)⁴⁴ erneut beschäftigen, und die »sanfte[n] geduldige[n] Tiere« verwandeln sich in *Bildbeschreibung* in »riesige Wolken [...] wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von unbekannter Bauart« (W 2, 112).⁴⁵ Der Mond tritt schon in den 1950er Jahren im Gedicht wieder auf, unter anderem in: »nature morte / der mond war noch nicht aufgegangen / drei sollten ihn nicht mehr sehn / als ihre leiber in den ästen schwangen / stand er über den bergen schön.«⁴⁶ Hier ist die Autorfigur der ungenannte Betrachter des Stilllebens, der die Lesenden in die Komplizenschaft des Blickes und damit der irritierend ausgestellten »Schönheit« einbezieht und einweiht. Der Mond bzw. die Landschaft fungiert vordergründig als Kulisse, vor dem menschliches Handeln sich (als fremdes, künstliches, störendes) abhebt und kenntlich wird. In anderen Texten gehört er zum romantischen Vokabular, das übernommen, beherrscht, teilweise auch karikiert wird (wie im vorab zitierten *Umsiedlerin*-Auszug), ohne dass dabei jemals von Naturlyrik zu sprechen wäre wie etwa bei Oskar Loerke, Günter Eich oder anderen Dichterinnen und Dichtern der naturmagischen Schule.

6 Der Versuch, einen Bogen zu schlagen – ins Offene

Wenn die Landschaft zum Protagonisten und der Mensch darin als Marginalie bzw. Relikt erscheint, dessen Verschwinden anzunehmen ist, gehen Trümmer und Ruinen diesem Vorgang voraus als Werke menschlicher Schöpfung, denen ein Verfallsdatum schon im Moment ihrer Herstellung eingeschrieben ist. Damit korrespondiert Müllers immer wieder thematisierte

43 Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. In: ders.: W 10, S. 175-223, hier S. 202.

44 Vgl. Heiner Müller: Hamlet. In: ders.: W 7, S. 439-565, hier S. 509.

45 Ähnlich in Müllers Zwischenspiel [*film: Der Hof war verlassen...*] (1984) für Robert Wilsons *the CIVIL warS* (1984): »Die Wolken waren sanfte, gewaltige Tiere in dem schwarzen Blau.« Heiner Müller: [*film: Der Hof war verlassen...*]. In: ders.: W 2., S. 111.

46 Heiner Müller: nature morte. In: ders.: WG, S. 344.

Unzucht mit d[er] M[aschine] aus Angst v[or] d[em] Tod./Der Computer (Android)
 der / sterben will. // Im Park die Pappeln schwirrn / Wer haust / (Was denkt) in mei-
 ner Stirn⁴⁷ // Suche nach Landschaft jen- / seits des Todes / Wenn ich sie gefunden
 habe / schenk(e) ich sie dir (um 1985, HMA 5081/12)

Die Maschine, vielfältig variiert von der *Hamletmaschine* bis zur »Kreuzung aus Dampfmaschine und Lokomotive« im *Mann im Fahrstuhl* (W 2, 109), wird am Ende des Lebens zur lebensverlängernden Maßnahme – gegen die Natur (des Todes):

ENDE DER HANDSCHRIFT

Neuerdings wenn ich etwas aufschreiben will
 Einen Satz ein Gedicht eine Weisheit
 Sträubt meine Hand sich gegen den Schreibzwang
 (Dem mein Kopf sie unterwerfen will)
 Die Schrift wird unlesbar Nur die Schreibmaschine
 Hält mich noch aus dem Abgrund dem Schweigen
 Das der Protagonist meiner Zukunft ist⁴⁸

Der »Dialog mit den Toten« (oder der Versuch der Wiederaufnahme des Gesprächs) wird zum Monolog des Sterbenden, bevor auch er die Seiten wechselt – unter »die Oberfläche des Planeten«,⁴⁹ eingegangen in den Atem der Landschaft.⁵⁰ Spiegelbildlich dazu lassen sich die eingelegten Blüten und Blätter in Müllers Büchern betrachten – als getrocknete und solcherart konservierte Relikte: dem ursprüng-

47 Vgl. dazu auch das Gedicht *Neujahrsbrief 1963* (Anfang der 1960er Jahre): »Manche Dinge kommen wieder und manche nicht / Das Herz ist ein geräumiger Friedhof / IM PARK DIE PAPPELN SCHWIRRN / WER HAUST IN MEINER STIRN«. Heiner, Müller: *Neujahrsbrief 1963*. In: ders.: *WG*, S. 57.

48 Heiner Müller: *Ende der Handschrift*. In: ders.: *WG*, S. 380.

49 Vgl. oben erwähnte Notiz Heiner Müllers, eingeschrieben in HMA/T 2/2/2/4.

50 »Irgendwann stirbt man und wird Landschaft. Der andere Punkt ist, daß mir die Bedeutung von Landschaft in den USA zum ersten Mal begrifflich aufgegangen ist, wo durch die Ausdehnung Landschaft riesig vorhanden ist, wo sie eine Quantität hat, daß sie zur politischen Qualität wird. Die kann man nie wirklich industrialisieren. Das ist nicht drin. Da bleibt immer noch etwas übrig. So ein Eindruck von der Mississippi-Mündung, wo Industrieanlagen verrotten in den Sümpfen. Da ist etwas ungeheuer Schönes in diesem Kapitalismus, der da bis an seine Grenze gelangt. Die Grenze ist die Landschaft. Dazu braucht es aber die Qualität von Landschaft. Die kann man eben nicht in den Supermarkt verpflanzen. Da bleibt immer noch ein Rest samt seinen Naturkatastrophen. Die sind dann ein Moment der Hoffnung. Sie sind belebend.« Heiner Müller: *Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über Hamletmaschine, Auftrag, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe*. In: ders.: *W 10*, S. 145-152, hier S. 150.

lichen Naturzusammenhang und -kreislauf entrissen bleiben sie der Erinnerung, Überlieferung und Deutung anheimgestellt.

Literatur

- Bächtold-Stäubli, Hanns/Eduard Hoffmann-Krayeru/Christoph Daxelmüller: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. 10 Bde. Berlin: de Gruyter, 1987 (Reprint).
- Brecht, Bertolt: Kinderlieder. In: ders.: Werke. 30 Bde. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 12. Gedichte 2. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp, S. 19-23.
- Brecht, Bertolt: Neue Kinderlieder. In: ders.: Werke. 30 Bde. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 12. Gedichte 2. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp, S. 289-303.
- Hauschild, Jan-Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2003.
- Müller, Heiner: Auf Wiesen grün. In: ders.: Gedichte. Berlin: Alexander 1992, S. 5.
- Müller, Heiner: Bericht vom Großvater. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 7-10.
- Müller, Heiner: Der Mann im Fahrstuhl. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 104-110.
- Müller, Heiner: [film: Der Hof war verlassen...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 111.
- Müller, Heiner: Bildbeschreibung. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112-119.
- Müller, Heiner: Traumtext. Die Nacht der Regisseure. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 136-140.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Herakles 5. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 397-409.
- Müller, Heiner: Mauser. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 242-260.
- Müller, Heiner: Traktor. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 483-504.

- Müller, Heiner: Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 509-537.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4. Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 543-554.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 71-84.
- Müller, Heiner: Hamlet. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 7. Die Stücke 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 439-565.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 281-283.
- Müller, Heiner: Werteverfall. In: ders.: Werke 8. Schriften. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 466.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: Kunst ist die Krankheit, mit der wir leben. Ein Gespräch mit Horst Laube über *Hamletmaschine*, *Auftrag*, über Depressivität und über das Schreiben aus Lust an der Katastrophe. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 145-152.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Silvère Lothringer über Drama und Prosa, über *Philoktet* und über die Mauer zwischen Ost und West. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Müller, Heiner: 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. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 266-279.
- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987 Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.

- Müller, Heiner: Man muss nach der Methode fragen. Gespräch mit Werner Heinitz. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008. S. 280-288.
- Müller, Heiner: Charakterpanzer und Bewegungskrieg. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 413-418.
- Müller, Heiner: Der Vater. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 37.
- Müller, Heiner: Motiv bei A. S. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 41.
- Müller, Heiner: Neujahrsbrief 1963. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 57
- Müller, Heiner: Kindheit. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 58.
- Müller, Heiner: Fahrt nach Plovdiv. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 64.
- Müller, Heiner: Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe« (1958). In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 129.
- Müller, Heiner: Winterschlacht 1963. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 132-134.
- Müller, Heiner: ... und gehe weiter in die Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 161.
- Müller, Heiner: nature morte. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 344.
- Müller, Heiner: Ende der Handschrift. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 380.
- Müller, Heiner: Mein Leben lang habe ich meine Handlinien betrachtet. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 382.
- Müller, Heiner: Drama. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 383.
- Müller, Heiner: Bukolische Landschaft. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 429.
- Müller MP3. Heiner Müllers Tondokumente 1972-1995. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Alexander 2011.
- Müller, Inge: Trümmer 1945. In: dies.: Wenn ich schon sterben muß. Gedichte. Berlin/Weimar: Aufbau 1985, S. 30.

- Pötzsch, Maximilian: Heiner Müllers Bucheinlagen. Masterarbeit. Prüfende: Prof. Dr. Joseph Vogl, Prof. Dr. Ethel Matala de Mazza. Berlin: HU 2020. [Unpubl.]
- Schwarzkopf, Oliver/Hans-Dieter Schütt (Hg.): Heiner Müller. 1929-1995. Bilder eines Lebens. Berlin: Schwarzkopf u. Schwarzkopf 1996.
- Weber, Carl: Landschaft, Natur. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2003, S. 108-113.

Intermedium 3

»Im Rücken die Ruinen von Europa«

Roundtable-Gespräch mit *Alexander Eisenach*,
Joachim Fiebach, *Jürgen Kuttner*, *Frank Raddatz*
und *Lars-Ole Walburg* unter der Leitung von *Thomas Irmer*

IRMER Fangen wir mit der aktuellen Inszenierung von Alexander Eisenach an. Es ist in den letzten zwanzig Jahren eine Spezialität im deutschen Theater geworden, Müller-Texte zu collagieren. Müller selber hat mit seinen eigenen Texten damit ja schon angefangen, und Frank Castorf hat dann ab Mitte der 1990er Jahre Müller mit völlig konträrem Material verbunden, z. B. *Die Schlacht* mit *Pension Schöller* oder Karl Grünbergs frühes »Produktionsstück« *Golden fließt der Stahl* mit Teilen aus Müllers *Wolokolamsker Chaussee*. Alexander Eisenach, wenn ich mir das Programmheft zu Ihrer Inszenierung *Räuber – Ratten – Schlacht. Eine deutsche Tragödie* ansehe, dann scheint es, dass Sie die Idee dazu schon vor zwei Jahren entwickelt haben. Oder war das anders?

EISENACH Na, die Idee wurde vielleicht vor etwa einem Jahr entwickelt, aber die tatsächliche Ausformulierung ist doch eigentlich erst in den Proben entstanden. Es gab natürlich eine gewisse Vorauswahl von Texten und auch einige Überlegungen, wie sie zu montieren seien, ich hatte also eine grundsätzliche Struktur im Kopf. Am Anfang standen die Teile noch relativ nebeneinander, sie haben sich dann eigentlich erst in der letzten Phase der Arbeit stärker verschränkt.

IRMER Wie kam es überhaupt zu der Idee, gerade diese drei Stücke so zusammenzustellen? Und welche Absicht verbindet sich damit?

EISENACH Der Ausgangspunkt war erstmal *Die Schlacht* von Heiner Müller. Ich glaube, dass Müller so gern collagiert wird, liegt auch daran, dass er selber auch so gern collagiert und dass seine Texte immer sehr viele intertextuelle Bezüge haben. Für mich war dann besonders der Gedanke interessant, den Müller immer wieder auch in den Gesprächen formuliert, dass der Faschismus im Prinzip nicht eine isolierte Katastrophe ist, sondern eine Episode in vierhundert Jahren Weltkapitalismus. Er sagt ja auch, dass Hitler im Prinzip nur das gemacht hat, was die Europäer in den Kolonien schon seit hunderten von Jahren machen. Auf jeden Fall war das für mich der eigentlich interessante Punkt. Das, was du in *Die Schlacht* liest, bedeutet für mich nicht: »Schaut her – die

Monstrosität des Dritten Reichs«, sondern eher: »Schaut auf die Monstrosität, mit der sich die Menschen in der Vorteilsnahme und der Ökonomisierung von Beziehungen zueinander verhalten.« Wie sie sozusagen Opportunisten sind, wie sie Verrat üben im Eigeninteresse, im Interesse des Eigennutzes. Meine Überlegung war dann: Kann man nicht unter diesem Aspekt versuchen, diesem Stück nahezukommen und neue intertextuelle Bezüge finden? Da ist dann natürlich das Brudermotiv in *Die Räuber* gewissermaßen naheliegend. Ebenso diese Atmosphäre des missgünstigen Panoptikums in *Die Ratten*. Darin spiegelt sich für mich auch das Panoptikum in *Schlacht*. Beide Stücke verhandeln auch Militarismus, gewissermaßen auch Kannibalismus und Massaker. Man bekommt einen großen historischen und literaturgeschichtlichen Bogen, bei dem die Personage aus *Die Schlacht* aus Räubern und Ratten besteht. Das hat mich interessiert. Ein zweiter Gedanke, der dazukam, bezog sich auf diesen Text, der auch in die Inszenierung aufgenommen worden ist, so ein ›Adorno-Gedanke‹, der besagt: Im Idealismus bei Schiller liegt im Prinzip schon der Faschismus begründet. Damit war eigentlich der erste große Bogen geschlagen, und *Die Ratten* stehen dann für die Ökonomisierung von Menschheitsbeziehungen, und dass an so einem Punkt des Frühkapitalismus eine ökonomische Wende in den Menschheitsbeziehungen stattfindet. In dem Stück selber stehen die Dimensionen ›Humanismus‹, ›Idealismus‹, ›Menschenbild der Größe und der Göttlichkeit‹ gegen ein auf den Hund gekommenes oder auf die Ratte gekommenes Menschenbild der absoluten Ausnutzung, Vorteilsnahme und Intriganz. Ein dritter Punkt war dann noch, dass ich das sprachlich wahnsinnig interessant fand, die verschiedenen Arten von ›Deutsch-Sein‹ nebeneinander zu stellen.

IRMER Das Motiv der feindlichen Brüder als einem zentralen Motiv in der deutschen Geschichte ist mit Händen zu greifen – von Schillers *Räubern* bis hin zum geteilten Deutschland und den heutigen Verhältnissen und Verhängnissen und Verhärtungen. Die Hinzunahme von Gerhart Hauptmanns *Ratten* fand ich da schon weniger eingängig. Aber vielleicht ist der Theaterdirektor Hassenreuter eben diese Kippfigur, bei der Schillers Idealismus nicht mehr funktioniert und auch nicht mehr in dieses 20. Jahrhundert passt. Funktioniert hat dagegen – aus meiner Sicht – in ihrer Inszenierung die Geschichte von der Pauline Piperkarcka und ihrem Kind. Frank Raddatz, was kann man aus dem ›Innenraum‹ von Frank Castorf berichten, wie hat er in den letzten Jahren mit Müller gearbeitet? Pointiert gesagt: Es war ja fast ein Prinzip, dass in seine Inszenierungen wenigstens ein Zitat aus Müllers *Auftrag* eingebaut wurde, auch wenn es sonst gar nicht um Müller ging. Daneben hat er natürlich auch verschiedene ›Großcollagen‹ mit Müller-Texten gemacht.

RADDATZ Vermutlich steckt ja eine ›ganze Menge‹ Müller in Castorf selbst. Auf dessen Proben gibt es keine Strichfassung oder ein Manuskript, sondern der Regisseur hat ein Buch mit Anstreichungen, und daraus entwickelt sich die Szene. Die Prinzipien, die Castorf als Regisseur anwendet, haben insofern etwas mit Müllers Schreiben zu tun,

als es immer auch um Assoziationen geht, nichts ist eindeutig. Castorf reizt diese assoziative Technik ganz stark aus. Oder das Prinzip der Montage. In Müllers Schreiben ab den siebziger Jahren prallen öfter verschiedene Zeiten bzw. Epochen aufeinander. Auch Castorf arbeitet mit unterschiedlichen Zeitebenen; so verbindet er etwa Victor Hugos Roman *Les Misérables* aus dem 19. Jahrhundert mit einem Roman aus Kuba aus den 1950er Jahren. Dazu kommt noch etwas Drittes. Müller will den Zuschauer mit Assoziationen überschwemmen, damit der Rezipient seine gängigen Ordnungs- und Orientierungsschemata aufgibt und anfängt, Denk- und Assoziationswege jenseits der Routinen einzuschlagen. Bei Castorf ist diese Vorgehensweise in ein ewig langes Mäandern umgesetzt. Abende mit sechs oder sogar acht Stunden überfordern die Schauspieler, aber auch die Zuschauer, die dadurch in einen ganz besonderen nicht-alltäglichen Zustand kommen. Alexander Garcis Düttmann spricht mit ausdrücklichem Bezug zu Castorf von »Trance«. Das sind drei Regie-Prinzipien, die Castorf in Analogie zu Müllers literarischen Verfahren als Strategien der Regie entwickelt hat.

IRMER Im Grunde könnte man sagen, dass es ein Nachwirken des Dramatikers Müller als Dramaturg anderer Produktionen ist, was auch keine Überraschung ist, da der Regisseur Castorf den Dramaturgen in sich integriert hat. Man kann das in Castorfs Genesis seit seiner ersten Theatertätigkeit in Senftenberg sehen, wie er sich entwickelt hat, und es ist ein Beleg dafür, dass Müller ein produktiver Dramaturg war und bleibt, der solche Programme an Regisseure weitergegeben hat.

RADDATZ So gesehen, handelt es sich um die Übertragung von literarischen Techniken auf das Theater-Machen. Es ist ein autonomer künstlerischer Zugriff, der in einer ganz eigenen und unverwechselbaren Regie-Handschrift kulminiert.

IRMER Von Lars-Ole Walburg würde ich gerne wissen, wie er diesen Aspekt der Collage und der anderen ästhetischen Verfahren sieht.

WALBURG Auch meine erste Inszenierung als Intendant am Schauspiel Hannover war eine Collage, und zwar von Müllers *Wolokolamsker Chaussee* und Ilja Ehrenburgs *Das Leben der Autos*, einem Essay aus den 1920er Jahren, der den Börsencrash jener Zeit zum Gegenstand hatte. Ich fand es notwendig, dem Scheitern des sozialistischen Gedankens bei Müller in unserer Zeit die Krise des Kapitalismus, des anscheinend einzig verbliebenen Systemgedankens, entgegenzustellen. Letztendlich war es eine Entscheidung, die damals sehr belächelt wurde; viele haben gesagt: »Naja, Hannover, was soll jetzt ein normaler Westler mit dem Müller anfangen?« Die Inszenierung ist erstaunlicherweise zwei Jahre mit großem Erfolg gelaufen. Was Frank Raddatz zu der Arbeit mit Assoziationen gesagt hat, stimmt in jeder Hinsicht, deshalb bleiben auch viele Gedanken von Müller im Gedächtnis haften. Bei meiner letzten Arbeit am Berliner Ensemble blieb bei mir z. B. der Satz hängen: »Hoffnung ist nur der Mangel an In-

formation.« Von solchen Formulierungen strotzen ja Müllers Texte. Und selbst, wenn man vielleicht nicht alles im Zusammenhang versteht, ist die Assoziation meistens klüger als man selbst, abgesehen davon, dass diese Texte eine Kraft haben wie wenige Texte aus der Gegenwart, die ich kenne.

IRMER Wie geht man damit um, wenn man mit *heiner 1-4* von Armin Petras das erste biografische Stück über Heiner Müller inszenieren soll, und das mit einem Text, der offenbar kein eingängiges Angebot macht?

WALBURG Aber der Text ist eben nicht rein biografisch, das Biografische konzentriert sich auf die Gespräche und Interviews, meistens mit Frank Raddatz im zweiten Teil der Inszenierung. Wenn man Müller anschaut, gibt es ja unterschiedliche Stationen, die frühen Stücke aus der DDR sprechen eine ganz andere Sprache als die späteren Texte ab den 1980er Jahren. Armin Petras hat etwas geschaffen, das so bei Müller gar nicht vorkommen kann, er hat die letzten fünf Lebensjahre von Müller zum Anlass für sein Stück genommen. Dahinter steht deshalb eine ganz andere Frage, nämlich der Moment der Schreibkrise: Müller schreibt keine Stücke mehr. Es entsteht dann noch *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, aber das Stück wird »zugrunde gerichtet« erst in der Inszenierung in Bochum, dann in Berlin. In der Zwischenzeit aber ist Müller unzufrieden mit der Situation, unzufrieden, weil er nur Gedichte schreibt. Diese sind allerdings so gut, dass man gar nicht versteht, warum er als Autor damit unzufrieden war. Auch das versucht Armin Petras aus verschiedenen Interviewantworten herauszudestillieren. Und dahinter scheint jetzt eine Frage auf: Was wird dem Autor weggenommen mit dem Wegfallen der DDR, mit ihrer Auflösung? Wieso fehlt jetzt auf einmal die Wand, gegen die er laufen kann, an der er sich abarbeiten kann und gegen die er anschreiben kann? Was ist ihm entzogen worden? Wir wissen ja alle, dass er vorher einen privilegierten Status hatte, er konnte immer reisen, aber er kehrt letztendlich immer wieder in den »Käfig« DDR zurück. Und in diesen letzten fünf Jahren vor seinem Tod passiert etwas, was das Leben von Müller vorher so nicht bestimmt hat, nämlich eine bewusste Entscheidung, bis hin zur Heirat, zu einem Kind, um das er sich auch tatsächlich kümmert. Und dann diese seltsam vielen gesellschaftlichen Aktivitäten, Präsident der Akademie der Künste, Intendant des Berliner Ensembles. Viele mutmaßen, das sei Folge der fehlenden Kreativität. Aber ich glaube dahinter verbirgt sich noch etwas Anderes, und das ist für mich das eigentliche Zentrum dieser ganzen Frage, nämlich: Welche Bedeutung hat Kunst und Kultur letztendlich in den kapitalistischen Zeiten, in denen wir jetzt leben? Und haben wir Kunstschaffenden überhaupt noch eine Bedeutung? Bis zur Selbsthinterfragung, nicht nur des Theaters, sondern der Kunst und Kultur insgesamt. Haben wir noch eine Möglichkeit auf die Gesellschaft einzuwirken, so wie Müller das wollte, und warum ist ihm diese Möglichkeit abhandengekommen?

IRMER Joachim Fiebach, Sie haben Müller über Jahrzehnte sozusagen begleitet, und lange Zeit war es in der Literaturwissenschaft absolut verpönt, sich biografische Zugänge zu schaffen. Wie würde das jetzt in Bezug auf Müller aus Ihrer Arbeitsperspektive aussehen?

FIEBACH Auffällig ist, dass Müller ab 1983 keine Theatertexte im engeren Sinne mehr geschrieben hat, ab '86, '87, '88 kamen dann noch die letzten fünf Stücke hinzu, ursprünglich sollten es ja mal zwölf werden. Diese erste große Collage, die er 1976 gemacht hat, war im Grunde schon der große Einschnitt. Müller hat sich von den Konfrontationstexten verabschiedet, weil er so nicht mehr schreiben konnte (oder wollte), und die Form der Collage bot natürlich ganz andere Möglichkeiten. In dieser Zeit hat er vor allen Dingen den Surrealismus richtig kennengelernt. Davor aber lag das Jahr 1968, und danach war im Grunde genommen eigentlich auf absehbare Zeit der Versuch einer Reformierung, eines Weiter-Gehens, einer sozialistischen Revolution beendet. Das hatte eine immense Wirkung auf ihn, so wie auf alle kritischen Intellektuellen in der DDR. Für Müller war das Schreiben sozusagen eine Auseinandersetzung mit diesem – heute ist immer von Utopie die Rede – strategischen, realen Programm der sozialistischen Transformation der Gesellschaft, der Geschichte. Die Hoffnung, dass da noch irgendetwas passieren könnte, war erloschen. Und das hat Müller nicht nur in Bezug auf die Entwicklungen in den sozialistischen Ländern gesehen, sondern in ganz Europa. Wir wissen ja alle, was passiert ist nach diesem großen Aufbäumen '68. Es herrschte wieder die Restauration, im weitesten Sinne. Und sein berühmtes Erlebnis in Italien, wo er sagt: »Die Jugend hat überhaupt gar kein Interesse, die macht eine Revolution, wenn sie nicht Kicks haben kann«, da gibt es so eine berühmte Stelle aus Italien. Also das war die Situation.

IRMER Dann möchte ich Jürgen Kuttner fragen, der die beiden »Enden« in der Hand hält: *Die Umsiedlerin* in der einen – wahrscheinlich der linken – und *Der Auftrag* in der rechten Hand. Es spannt sich ein Bogen von der Zeit der *Umsiedlerin* und der Zeit heute –, B. K. Tragelehn, der Regisseur der Uraufführung, ist ja auch hier unter uns. Kannst Du uns verraten, wie man in der heutigen Zeit an den Text herangeht, ein Stück über die sozialistische Kollektivierung der Landwirtschaft fast sechzig Jahre später ausgerechnet in Berlin zu inszenieren?

KUTTNER Das war schon auch eine Herausforderung. Ich bin ja immer ziemlich »unglücklich«, wenn es heißt »Müller, Müller, Müller«, aber alle sprechen nur von ein paar kanonischen Werken wie *Bildbeschreibung* und *Die Hamletmaschine*. Dann denke ich immer: »Ihr Feiglinge, das macht doch jeder.« Diese Texte auf die Bühne zu bringen, ist doch easy, aber sich mit Material auseinanderzusetzen wie *Die Umsiedlerin*, *Der Lohn-drucker*, *Der Bau* oder ähnliche alte Geschichten, das ist schwierig. Ich habe damals in München Gotscheff getroffen und ihn gefragt: »Was machst denn du?« Er antwortete:

»Zement«, und ich dachte: »Wow, das ist cool!« in München ein Stück über die russische Revolution zu inszenieren. Die Frage nach dem Stoff halte ich sowieso für völlig falsch, ob das Stück nun in der DDR spielt und unter Bauern oder sonst wo, ist doch egal. In *Hamlet* geht es doch auch nicht um irgendeine dänische Hofintrige! Und ich teile auch nicht diese quasi Genealogie bei Müller, die es zwar irgendwie gibt, aber Du liest *Die Umsiedlerin*, und der Text hat dieselbe Härte, dieselbe Dichte, dieselbe Präzision wie die späteren Texte, da ist kaum eine Differenz. Das liegt, glaube ich, an einem anderen Punkt, ein Satz, den ich erst vor Kurzem gelesen habe und der mir total eingeleuchtet hat, lautet in etwa: »Heiner Müller ist – nach Brecht – der einzige deutsche Autor, der nicht über Gesellschaft, sondern über Politik schreibt.« Und genau das merkt man auch in der *Umsiedlerin*. Man denkt ja, das ist so eine Bauernkomödie mit prallen Bauerngestalten, aber es ist ihre Sprache, es sind die Texte, die eben eine besondere ›Höhe‹ haben und nicht nur so am Küchentisch in einem Bauernhaus stattfinden. Greif irgendeinen Text heraus und du kannst ihn als einzelnes geschichtsphilosophisches Gedicht lesen. Und was außerdem so berührend und so toll an diesen Texten ist, sind die Frauenfiguren. Das Stück heißt *Die Umsiedlerin* und auf den ersten Blick ist das, wenn du willst, eine Frechheit, denn sie spricht insgesamt nur sehr wenige Sätze. Sie spielt nicht die zentrale Rolle, aber sie ist der Hintergrund, der Fluchtpunkt, der Bezugspunkt für alles. Man sieht da eine männlich dominierte Produktionswelt und sie ist gewissermaßen die Vertreterin einer anderen Produktionsweise. Deswegen finde ich es wichtig, immer wieder den Fokus auf diese angeblichen DDR-Stücke, diese angeblichen Produktionsstücke zu richten. Ausgangspunkt unserer Arbeit am Deutschen Theater war in gewisser Weise eine Kränkung: Das Deutsche Theater weiß einfach nicht, wer Heiner Müller war und dass er dort hingehört. Außerdem ist es 60 Jahre später auch ein Akt historischer Notwendigkeit.

TRAGELEHN [aus dem Publikum] Ein Vers im Stück schreibt ja das Vorgehen vor.

KUTTNER Welcher?

TRAGELEHN »Zeig mir ein Mausloch und ich fick die Welt.«

KUTTNER Und das »Mausloch« ist jetzt das Deutsche Theater oder was? Wir ficken die Welt, ja super.

TRAGELEHN So lautet das Motto über der Arbeit.

KUTTNER Ich hasse ja diese Aktualisierungen bzw. diese aktuellen Anlässe: »Jetzt müssen wir im Theater etwas zur Migration machen.« »Jetzt wegen ›MeToo‹ irgendwas mit Frauen.« Klar kannst du sagen: »*Umsiedlerin*, das kommt mir doch bekannt vor, das sind doch auch Migranten, das spielt doch eigentlich heute.« Nein! Es spielt eben nicht

heute. Jetzt wird in Berlin überlegt, die Wohnungen zu vergesellschaften oder zu enteignen. Einerseits denkst du: »Super!«, aber andererseits wäre dieser Bezug zu banal. Was man aber merkt – und darin finde ich auch immer wieder den Kern von Müller –, ist, dass es einen Denkraum des Utopischen gib. Es ist etwas Anderes möglich, eine andere Welt ist vorstellbar, und es gab mal Leute, die daran gearbeitet haben. Wir können uns problemlos das Ende dieser Welt vorstellen, durch einen Riesenmeteoriten oder das Klima, ein Ende des Kapitalismus aber können wir uns nicht vorstellen. Aber die Gesellschaft, in der wir leben, liegt ja in unserer Hand. Wenn jetzt ein Meteorit kommt, da kann man nun wirklich nichts machen. Aber dass hier irgendwie Leute arbeitslos sind oder aus Verzweiflung aus dem Fenster springen oder Milliarden sind und andere krepieren, dagegen kann man sehr wohl etwas machen. Es wird aber immer so getan, als wenn es ein Meteorit sei und man eigentlich nichts machen könne.

IRMER Es gibt jetzt eine Art Redewendung: »Was würde Müller heute sagen? Was würde er darüber schreiben? Was hätte er denn dazu gesagt?« Etwa zum Dieselskandal oder zu der Migrationskrise. Als ich mich anlässlich von Müllers neunzigsten Geburtstag am 9. Januar mit Kuttner unterhalten habe, hat er mich mit dem Satz verblüfft: »Ich warte gar nicht mehr auf Texte, die jetzt vielleicht noch auftauchen könnten. Er hat doch alles geschrieben, was man brauchen kann, auch im Theater.«

FIEBACH Ich möchte Kuttner unterstützen, es geht um den politischen Dichter Heiner Müller, eben weil er Geschichte, Gesellschaft, die Beziehungen Individuum und Gesellschaft als politische beschrieben hat und zwar als solche, die absolut widersprüchlich sind. Der Widerspruch ist der Kern, gerade auch in den ersten Stücken. Wenn Du die Sprache bei der *Umsiedlerin* genauer untersuchst, dann merkst Du, dass sie voller Paradoxien ist. Nach dem *Bau* kam eine neue Metaphorik hinzu. Gerade wenn man von der Sprache redet, sollte man bei den älteren Theaterstücken von Müller nicht von Produktionsstücken sprechen. Die Bezeichnung Produktionsstück ist eine unangemessene Reduzierung.

IRMER Wir sind ja von der Collage ausgegangen, und da stellt sich die Frage, ob dieses Prinzip wirklich eine größere politisch-ästhetische Sprengkraft hat bzw. die Eigenschaft, eine tiefer gehende Konfliktfläche anzubieten. Wie sieht das in der Inszenierungspraxis aus?

KUTTNER Ich glaube die Ausgangsthese, dass Müller-Texte ständig collagiert werden, stimmt nicht. Klar, Versatzstücke von Müller werden oft irgendwo reinmontieren, weil – wegen der Dichte der Sprache – fünf Zeilen ausreichen, um ein anderes Stück zu »entzünden«. Wir haben von Castorf ja schon gesprochen. Und Alexander Eisenachs Inszenierung ist ja auch ganz offensichtlich eine Collage. Aber ansonsten kenne ich nicht so viele Collagen und würde nicht sagen, dass Müller ständig collagiert wird.

RADDATZ Man kann sagen, dass das Prinzip der Collage von Müller im Theatertext stark gemacht worden ist. Das ist ein künstlerisch-literarisches Verfahren, dem oft eine eher linear orientierte Regie entgegensteht.

IRMER Die Frage war, ob dieses Prinzip noch eine besondere politische Dimension oder Sprengkraft oder Erkenntnis haben kann.

EISENACH Ich weiß nicht, ob man da von politischer Sprengkraft sprechen sollte. Was mich erst einmal interessiert, ist der Aspekt, dass es ein anderes Prinzip der Narration ist, nicht eines der Folgerichtigkeit, der Logik und der Kausalität, sondern eben – wie ja auch schon gesagt wurde – eines der Assoziation. Das lässt auch viel unverschämte und brisante Schlüsse zu, ganz andere Denkmuster. Es gibt ja diesen Text *Engel der Geschichte* von Walter Benjamin, der auch für Müller wichtig war, in dem Benjamin sagt, dass die Revolution immer das Erkennen von Vergangenheiten im Jetzt ist, dass da ein »Tigersprung« stattfindet. Ich glaube, dass durch die Collage im Prinzip dieses Erweitern der Wahrnehmung einer Zeit oder eines Themas oder die Übertragung von einem Stoff in einen anderen, dass also eine Erweiterung des Horizontes entsteht; dass ich also nicht im Theater sitze und sage: »Am Ende habe ich gelernt, das Bürgertum muss sich gegen den Adel behaupten und der Adel nutzt seine Privilegien aus«, sodass ich am Ende etwas zum »In-die-Tasche-Legen« und Mitdenken habe. Sondern, dass man Vorstellungskraft wieder möglich macht und auch eine andere Form des Denkens. Letztendlich beruht unsere Geschichtswahrnehmung darauf: Sieger oder Herrschende sind daran interessiert, den Status quo als ein logisches Resultat von Geschichte darzulegen und als Konsequenz zu erzählen, dass der Faschismus überwunden ist und durch die Nachkriegsgesellschaft aufgearbeitet wurde; dass sich die Gesellschaft, in der wir jetzt leben, als eine logische Konsequenz ergeben hat und historisch richtig ist, dass sie das gelungene Ende der Geschichte ist. Ich glaube, dass es da extrem wichtig ist, um eben diesen Meteoritengedanken wegzukriegen, zu erkennen, dass es Veränderlichkeit gibt und Millionen von Abzweigungen; und dass man über diesen Denkkosmos der Zwangsläufigkeit von Geschichte oder von Geworden-Sein von Gesellschaft hinausdenken kann. Das wäre für mich die politische Dimension.

IRMER Joachim Fiebach hat sich in seinem Buch *Inseln der Unordnung* sehr intensiv mit dieser Collage- und Fragment-Theorie beschäftigt, die ja von Müller selbst kommentiert und erklärt wurde. Ich glaube, dass es sich hierbei um den Realismus unserer Zeit handelt. Unsere Wahrnehmung hat nicht mehr die ganze Welt und ihren Verlauf im Blick, sie ist vielmehr mehrschichtig. Wir sind vermutlich dahin gekommen, dass dieser Ansatz in der Theaterpraxis von besonderem Interesse ist, auch wenn er sicherlich nicht überall praktiziert wird.

EISENACH Ich habe auch das Gefühl, dass die Wahrnehmung extrem vielschichtig geworden ist, die Erklärungsmodi aber immer simpler und reduzierter werden. Vermutlich auf Grund von Überinformation oder von vielschichtiger Wahrnehmung hat man nicht das Gefühl, dass ein gewachsenes Bewusstsein für den Dauerkriegszustand der Welt vorhanden ist, wie es zum Beispiel in den siebziger Jahren der Fall war.

FIEBACH Müller war selbstverständlich nicht der erste, der mit der Collage gearbeitet hat, denken wir zum Beispiel an Piscators Politisches Theater. *Der Auftrag* ist im Grunde genommen von Müller surrealistisch konstruiert worden, diese Geschichte kann man ja auch linear erzählen; das ist etwas anderes als etwa die Collage des *Gundling*. Piscator hat mit der Montage von Theater und Film gearbeitet, in dem z. B. Trotzki auftrat, und auch in den sechziger Jahren finden wir viele derartige Ansätze im europäischen Theater, z. B. bei Besson, um ein frühes DDR-Beispiel zu nennen, auch Castorf hat daran angeknüpft.

IRMER Ich möchte hier in unser Roundtable-Gespräch, das ja ein Teil des Symposiums *KüstenLANDSCHAFTEN* ist, den Begriff Landschaft einbringen und mit Eurer je unterschiedlichen Praxis verbinden. Es geht dabei vor allem um den Begriff der Küste als eine Abgrenzung zwischen Wasser und Land, zwischen fest und flüssig. Ganz konkret bezieht sich dieser Aspekt auf *Die Hamletmaschine*, dort heißt es im ersten Vers: »Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA.« Wie ich später herausgefunden habe, ist der Ausgangspunkt vermutlich, dass Müller am Schwarzen Meer in Sosopol war und aus so einer Randlage heraus »die Ruinen von Europa« gesehen hat und aus dieser Perspektive dann den Hamlet-Stoff neu bearbeitete.

RADDATZ Ich möchte noch einmal auf diese Inseln in der Zeit zurückkommen. Lars-Ole Walburg hat gesagt, dass Müller nach 1989 tolle Texte darüber geschrieben habe, obwohl er keine Perspektive mehr sah. Daran ist er auch verzweifelt und letztlich gestorben. Er hat seine Krebserkrankung in einen Zusammenhang mit seiner Schreibblockade gestellt, die er zum Beispiel in *Mommsens Block* und verwandten Texten literarisch enorm hochwertig verdichtet. Seine Blockade führt sich auf den Verlust von Zukunft zurück. In *Mommsens Block* nennt er das Kommende »die faulenden Jahrhunderte«. Letztlich ist er an dem Totalverlust von Utopie zerbrochen. Wie Jürgen Kuttner sagt, ist uns die Zukunft abhandengekommen. Müller ging es aber darum, Zukunft herzustellen. Er hat sich z. B. gefragt: »Wie man Krieg wieder möglich machen kann.« Das gehört in diesen Kontext. Und vor diesem Horizont lese ich diese *Umsiedlerin*-Idee. Das ist eine Idee, wie man Zukunft wieder möglich machen kann. In dieser Hinsicht ist das Collage-Prinzip eine Technik, mit Zeit zu spielen, um Lücken zu eröffnen, Möglichkeitsräume aufzuzeigen.

IRMER Bei der Inszenierung von *Räuber–Ratten–Schlacht* ist das Zeit-Prinzip, das ja ca. 200 Jahre umfasst, besonders wichtig. Aber wie sieht es mit dem Raum-Prinzip aus, konkret mit dem Landschaftsbegriff? Einer der wichtigen Sätze von Heiner Müller im Kontext von *Der Auftrag*, der aus dem Gedicht *Motiv bei A. S.* stammt, lautet: »In der Zeit des Verrats / Sind die Landschaften schön«. Habt ihr euch auch mit diesem Aspekt beschäftigt?

KUTTNER Ich habe mich mal eine Weile mit japanischen Filmen aus den sechziger und siebziger Jahren beschäftigt, bei denen es eine eigene Kategorie gibt, die *Pinku eiga* heißt. Das waren kleine Studios, die Softpornos produziert haben, und linke, radikale Filmemacher wie Kōji Wakamatsu, Masao Adachi, und später auch Shūji Terayama haben das als Medium genutzt, um da politische Angelegenheiten zu verhandeln. Als diese politische Bewegung Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre zusammenbrach und es klar war, dass das nicht mehr funktioniert, setzte eine Form von politischer Enttäuschung ein. Und es entstand unter diesen Filmemachern eine relativ breit diskutierte *landscape theory*, die Landschaftstheorie *Fukeiron*. Die erste künstlerische Realisierung war *A.K.A Serial Killer*, ein Film von Masao Adachi, in dem sie den Weg eines achtzehnjährigen Arbeiters nachzeichnen, der durch Japan fährt, in einer amerikanischen Kaserne eine Waffe klaut und dann völlig grundlos vier Leute erschießt. Es gibt kein klares Warum, kein Motiv. So beschäftigen sich diese ehemaligen Linksradikalen, die teilweise selber durchaus terroristisch Agierende waren, mit dieser Figur des Arbeiters, zeigen aber nicht ihn und seine Aktion, sondern filmen, was er gesehen hat, filmen also die Landschaft und fahren all die Stationen ab, an denen er gewesen ist. Im Kontext einer derartigen Sichtweise von Landschaft wird sie eben als etwas begriffen, in das gewissermaßen die ökonomischen und politischen Strukturen eingeschrieben sind, die im Verhältnis zu dem Tun dieses Protagonisten stehen. Meine Frage wäre, ob sich jemand von den Müller-Experten hier damit beschäftigt hat. Also entweder kannte Müller diese Filme, oder es ist eine Art Parallelbewegung. Japan ist zwar relativ weit weg von uns, aber die Ähnlichkeiten im Kontext der 68er-Bewegung, der Popmusik und der Befreiung des Films vom Theater sind auffällig. Shūji Terayama, der das Buch *Theater contra Ideologie* (1982 auf Deutsch bei S. Fischer erschienen) geschrieben hat, war ja in den siebziger Jahren in Deutschland, er hat Benjamin gelesen und machte schon damals ein Theater nach der Art von Schlingensiefel. Es gibt also durchaus Parallelen. Ich glaube auch, dass man über diesen Landschaftsbegriff bei Müller nur sinnvoll reden kann, wenn man diese japanische Entwicklung zur Kenntnis nimmt und diesen Parallelen nachgeht. Ansonsten wird Landschaft zu einem Motivbegriff, indem man z. B. sagt: der Regen bei Schiller, die Landschaft bei Müller und der Nebelschleier bei Goethe.

IRMER Alexander Eisenachs Theatercollage spielt fast nur in Kellerlöchern, Landschaft spielt da keine Rolle. Und es gibt selbstverständlich Texte von Müller, bei denen

die Szenenbeschreibungen mit den ersten Worten gesetzt werden: »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne«. Müllers Beschäftigung mit dem Landschaftsbegriff spannt sich über mehr als vierzig Jahre, und es ist klar, dass sich der Landschaftsbegriff wandelt und im Grunde keine Ordnungskategorie für Müllers Theater ist.

EISENACH Was ich interessant fand, war, diesen Begriff von Geschichte als eine Landschaft zu denken, also als verschiedene Schichten von Zeit, die übereinanderliegen. Unser gängiges Bild ist ja der Zeitstrahl, den wir seit der Schulzeit kennen. Für unsere Arbeit war eben der Gedanke interessant, was es bedeutet, wenn man gräbt, Schichten abträgt, archäologisch vorgeht, so wie Müller auch selbst gearbeitet hat. In einem Text von Frank Raddatz über Anthropozän und Bühne fand ich den interessanten Gedanken, dass wir jetzt im Prinzip an einem Punkt angelangt sind, an dem die Natur für uns als historische Kategorie erstmals eine Rolle spielt, jetzt, wo wir mit den Folgen des Klimawandels konfrontiert sind und uns selbst bald als die Sedimentschicht erkennen werden, weil wir nämlich nicht untrennbar mit der Geschichte der Erde verbunden sind, sondern lediglich ein winziger Teil dieser uralten Erdgeschichte sind. Im Stück findet dieser Gedanke vom Ende der Menschheit und ihrer Beschreibung als Sedimentschicht Eingang. Dieses Bild macht für mich die Überlagerung der Zeitschichten sehr greifbar und führt in der Inszenierung zu einer völligen Auflösung und Überlagerung von Handlungssträngen und Motiven. Die Figuren sind *lost*.

RADDATZ Wir leben in einer Zeit, in der die Landschaften in Bewegung kommen, die Pole schmelzen ab, die Ozeane versauern. Wir wissen nicht, wie in fünfzig Jahren die Küstenlinien aussehen; Landschaft und andere topologische Termini sind keine unschuldigen oder selbstverständlichen Kategorien mehr. Seit elftausend Jahren ist die Landschaft stabil. Das war das Holozän. Heute sind die planetarischen Parameter – anthropogen angestoßen – in Bewegung, so wie sie seit vielen Hunderten von Millionen Jahren in Bewegung sind. Es gab erdgeschichtlich mehrere große Artensterben, auch enorme Temperaturstürze. Jetzt in unserer Gegenwart, in der Geschichte als operatives Konzept lahmgelegt ist, kreuzen sich Natur- und Menschengeschichte. Der Mensch muss durch diese einsetzenden Transformationen navigieren. Noch ist allerdings völlig unklar, welche Rolle dabei das Theater spielt. In der Bildenden Kunst versetzt z. B. Ólafur Elíasson Eisberge aus den schmelzenden arktischen Gebieten nach London, stellt sie auf die Straße vor die Tate Gallery, und die Passanten setzen sich darauf, umarmen das Eis oder lecken daran. Irgendwann findet man adäquate Formen für das Theater. Vielleicht lohnt es von den Texten auszugehen. Für Bruno Latour handelt es sich beim Anthropozän basal um einen ödipalen Mythos: Der Mensch hat etwas angerichtet, was er gar nicht verstanden hat. Insofern ist er unschuldig schuldig. In Müllers *Der Auftrag* erweist sich Sasportas als enorm hellsichtig, wenn er den »Krieg der Landschaften« beschwört: »[U]nsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt.« Es ist eine extrem militante Situation, wenn sich die Natur in Bewe-

gung setzt und das System, die moderne Lebensweise usw. herausgefordert wird. In diesen Kontexten sagt Bruno Latour mit Michel Serres: »Jetzt kommt Geschichte wieder in Gang.«

KUTTNER Wenn Sasportas die Natur als Waffe begreift oder als »Krieg der Landschaften«, meinst du wirklich, damit ist der Klimawandel gemeint?

RADDATZ Man kann das so dechiffrieren. Was würde es denn bedeuten, wenn wir die Texte in dieses Szenario hineinsetzen? Dann sprechen sie auf einmal anders zu uns. Und Müller sagt ja zurecht: In den Texten ist mehr Wissen gespeichert, als dem Autor zu Verfügung steht, sie geben neue Schichten von Bedeutung frei. Deswegen halten sie mitunter Jahrhunderte und länger. Müller hat übrigens die Wendung vom »Krieg der Landschaften« in der Tat im Nachhinein in dieser Weise kommentiert.

IRMER Ich möchte auf eine Arbeit verweisen, in der Müller diesen Aspekt quasi mit inszeniert hat: Seine *Hamlet/Maschine* von 1989/90 beginnt auf der Bühne in den Farben und der Atmosphäre der Kälte und entwickelt sich zum Schluss zu einer Art Hitzetod; es wird ein Verbrennen der Sonne deutlich. Damals war der Begriff Klimawandel noch nicht in aller Munde, auch nicht in der DDR, man kannte aber aus der Physik das Konzept der Entropie, alles zerfällt und verglüht.

KUTTNER Man muss schon einen präzisen Unterschied machen zwischen Landschaft, Natur und Gegend. Du siehst aus dem Fenster jede Menge Gegend. Ist das jetzt schon Landschaft? Oder ist das Natur? Ich finde »Krieg der Landschaften« wirklich eine der rätselhaftesten Formulierungen. Mir ist da der Hinweis auf den Klimawandel zu wenig. Was bedeutet das? Steckt da drin Resignation und Enttäuschung, eine Negativutopie oder doch Hoffnung? Der »Krieg der Landschaften« ist doch, das darf man nicht vergessen, politisch gedacht. Was heißt denn das, wenn ein Sklave sagt: Meine »Waffen« werden »die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten« sein.

IRMER Das sind schon Bilder der Katastrophe. Im *Auftrag* geht es ja auch um »die Landschaft, die keine andre Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten.«

FIEBACH Ich habe Schwierigkeiten mir vorzustellen, wie die Collagen von Müller, z. B. *Gundling*, *Die Hamletmaschine* oder *Der Auftrag* zu inszenieren sind. Gotscheffs Inszenierung am Deutschen Theater und teilweise auch Müllers eigene haben mich überzeugt, viele andere überhaupt nicht. Diese Texte sind im Grunde ja zusammengesetzte kleine Narrationen wie in der oralen Literatur. Deswegen schreibt Müller sich ja auch selbst in *Die Hamletmaschine* mit ein, kommt immer mehr zum Ich und entwirft dazu tolle Bilder. Aber wie willst du diese Bilder im Theater lebendig machen, ohne

in banale Illustrationen zu verfallen? Diese Inszenierung von Kuttner und Kühnel hier in Hannover war jedoch etwas Besonderes, vor allem dieser fantastische Einfall, Müllers eigenes Lesen des Textes als Basis zu nehmen. Hinzu kamen ganz starke Bilde, vor allem diese wunderbare Szene in dem alten Kolonialhaus, in der der amerikanische Film und die Kolonialgeschichte zitiert werden, und dann natürlich diese letzte große Szene mit dem Schließen der Fenster, die große Revolution kommt nicht mehr, man kann den Laden also dichtmachen.

IRMER Es gibt bei den Inszenierungen von Müller-Stücken eine Selektion des Theaters, und da fällt auf, dass *Der Auftrag* als das globale Stück in den letzten zwanzig Jahren das am häufigsten inszenierte Stück war. Es wurde ja vorhin gesagt, dass es doch eine Überraschung war, wie man in Hannover mit *Wolokolamsker Chaussee* an das Publikum herangekommen ist. Vielleicht können wir diesen Aspekt noch etwas vertiefen.

WALBURG Ich bin jetzt überrascht, denn ich hätte jetzt gedacht, dass *Gefährliche Liebschaften*, also *Quartett*, das am häufigsten inszenierte Stück von Müller ist.

IRMER *Quartett* war natürlich der absolute Quotenhit, aber es ist in den letzten Jahren nicht mehr so häufig gespielt worden.

WALBURG Auch ich habe in den letzten zwanzig Jahren einige Inszenierungen von *Der Auftrag* gesehen. Das Tolle finde ich, dass du als Regisseur tatsächlich gezwungen bist, eine eigene Ideenwelt zu den Texten zu entwickeln, dadurch entsteht jedes Mal eine ganz andere Inszenierung. In der Inszenierung von Konstanze Lauterbach in Leipzig sah Matthias Brenner wie Karl Marx aus und du hattest das Gefühl, das Politbüro ist im Altersheim und spielt nochmal diese ganze Geschichte durch. Das hatte für mich am Anfang der neunziger Jahre eine besondere Kraft, weil es so viel über Trennungsschmerz und Verlustangst erzählt hat. Wenn man diese Müller-Texte immer wieder neu auf die Bühne bringt und dabei tatsächlich auch immer wieder neue Schichten entdeckt, ist es, so wie es Alexander Eisenach sagt, eine Form von Archäologie. Es gibt immer wieder Schauspieler, denen man erst einmal erklären muss, was da eigentlich geschichtlich abgehandelt wird. Es ist bei Müllers Texten so wie bei der Antike, deren Kenntnis ja auch immer geringer wird. An dieser fehlenden Auseinandersetzung mit Geschichte, das finde ich das eigentlich Wichtige und ich glaube, das ist auch die These, um den Bogen zu schließen, von Armin Petras, ist der späte Müller gescheitert, deshalb hat er in den neunziger Jahren resigniert, vor allem auch, weil der Kapitalismus als Gesellschaftsmodell alternativlos schien. Ein weiterer Hinweis: Es gibt ja dieses Material, diese O-Töne von Heiner Müller, und es ist unglaublich, was man da für Perlen findet. Unter anderem existiert in *Müller MP3* eine Tonaufnahme von Müller, der 1994 in Berlin in einem Gespräch mit Jürgen Kuttner und André Meier Brechts *Mailed* vorliest

und danach in ganz einfachen Worten kommentiert, ich paraphasiere mal: Das klingt jetzt alles furchtbar naiv, aber so waren die Träume. Und es wird in jeder jungen Generation wieder weitergeträumt werden. Und dann schiebt er nach: oder jeder zweiten, oder dritten. Ich finde, das ist Müller. Im Prinzip Hoffnung gleichzeitig den Finger in die Wunde legen und sagen: Sind wir hier jetzt nicht an einem Punkt, wo wir etwas überschritten haben und der uns eigentlich resignativ zurückbleiben lässt.

FIEBACH »Keine Hoffnung – keine Verzweiflung.« – betont Müller mehrmals u. a. 1986 in *Without hope, without despair*, einem Gedicht für Bonnie Marranca.

TRAGELEHN Dieses Hamlet-Verhältnis, wie ich es nennen möchte, reicht ja sehr weit zurück, die Wurzel liegt selbstverständlich im Jahr 1956. Über Jahrzehnte steht unter Müllers Notierungen »HIB«, »Hamlet in Budapest«, wobei »B« natürlich auch Berlin mitbedeutete. Das Ich in dem Stück ist in der Aufführung von Wilson in grandioser Weise akzentuiert worden, eine wunderbare Aufführung in vier Teilen plus ein Mittelstück: Die ersten zwei Teile, das Mittelstück, dann nochmal zwei Teile, jedes Mal um neunzig Grad gedreht, zeigen dieselben Vorgänge, die alle auf die USA verweisen, aus einer amerikanischen Kindheit kommen und äußerlich gar nichts mit Hamlet zu tun haben. Wilson lässt alle Regieanweisung mitsprechen, sie gehören zum Text, bis auf eine einzige, die wird gespielt: »*Zerreißung der Fotografie des Autors.*« – ein Bild von Müller, sorgfältig einmal durchgerissen, damit ist genau das Herzstück des Theaterstücks ausgestellt und zugleich entblößt.

IRMER Robert Wilson hat übrigens vor zwei Jahren seine Inszenierung der *Hamletmaschine* in Italien mit Schauspielstudenten genau nachgestellt, also dreißig Jahre später *Die Hamletmaschine* als Remake.

TRAGELEHN Wilsons erste Aufführung der *Hamletmaschine* fand ja in den USA statt und sie war angeblich besser als die deutsche; vor allem weil es keine professionellen Schauspieler waren, sondern Leute, die nur Taxi gefahren sind oder irgendetwas anderes gemacht haben. In Hamburg hat er mit Schauspielschülern gearbeitet. In einer Vorstellung in Hamburg haben die Amerikaner, die auf einer Europareise waren, den zweiten Teil gespielt, sie haben sich den Spaß gemacht, dass sie in der Pause mit den Schauspielstudenten getauscht haben. Das sind wunderbare Sachen, die man nur im Theater machen kann.

IRMER Müllers Texte sind schon durch die verschiedensten historischen Situationen und Kontexte gegangen und haben ihre Haltbarkeit und Anregungskraft bewahrt, was bei Theatertexten nicht durchweg der Fall ist; es gibt ja viele, die nach zwanzig Jahren aussortiert werden und nie wieder ins Theater zurückkehren. Das ist bei Müller nicht der Fall. Aber wir stellen uns die Frage: Wo sind wir in den letzten fünfzig Jahren

mit den Müller-Texten in ihrer Verschiedenheit und ihren Möglichkeiten angekommen, auch international mit offensichtlich ungleichzeitiger Rezeptionen: In Ex-Jugoslawien spielt Müller gerade wieder eine größere Rolle, in Frankreich war er schon immer stark vertreten; in den USA ist er immer noch vor allem an Universitätstheatern präsent.

RADDATZ Ich habe 2008 in Damaskus im Rahmen des Goethe-Instituts ein Seminar gegeben, das eigentlich Georg Büchner zum Thema hatte. Die Professoren waren zum Teil recht jung und hatten in Paris studiert. Sie sprachen kein Deutsch, kannten aber französische Übersetzungen von meinen Müller-Interviews und wollten, dass ich mit den Studenten Müller-Texte lese. Das Goethe-Institut war erst dagegen, aber das Theaterinstitut hat sich durchgesetzt. Drei oder vier Stücke, die ins Arabische übersetzt waren, lagen schon bereit. Am ersten Tag habe ich auf etwa zwanzig schweigende Studenten eingeredet und versucht zu erklären, worum es bei *Die Schlacht* in etwa geht. Am zweiten Tag sind die Teilnehmer des Workshops etwas aufgetaut, und am dritten Tag »standen alle in Flammen«; sie waren total interessiert und überschlugen sich vor Begeisterung. Ich fragte mich damals: Wie kann das sein? Dieser Autor vor vierzig Jahren in Ost-Berlin und diese Studenten hier in Damaskus. Wie kommt das zusammen?

IRMER Mit welchen Stücken hast Du in Damaskus gearbeitet?

RADDATZ Soweit ich mich erinnere *Die Schlacht*, *Der Auftrag* und eine Antikenbearbeitung. Meine Erklärung war dann, es gibt die gemeinsame Erfahrung der Diktatur. Auch eine gewisse Akzeptanz der Diktatur, weil sie ihnen ermöglichte, mit Kunst und Theater zu leben, und vor dem Islamismus schützte. Das hört man hier in Deutschland nicht so gern. Jedenfalls sprang der Funke über. Ein paar Tage später ist das Seminar in einen Club gegangen, in dem nachts im Basement eines Hotels Poesie vorgetragen wird. Da sitzen um die zweihundert Leute, Frauen und Männer, dicht an dicht, trinken und rauchen. Arabische Poeten, die gerade in Damaskus sind, tragen Gedichte vor. Wir haben vorgeschlagen, dass wir Gedichte von Heiner Müller rezitieren. Da haben sie uns ausgelacht und gesagt: Wir kennen Gerd Müller, wir kennen Herta Müller, und jetzt kommt auch noch Heinrich Müller. Alle fanden das lustig. Als die Studenten dann die Textpassagen lasen, war es absolut still. Dann wurde eine Pause gemacht. Als ich im Laufe der Nacht fortging, bat man mich, am nächsten Tag wiederzukommen. Am kommenden Nachmittag haben Redakteure von den Zeitungen, vom Fernsehen und andere Kultur-Akteure drei Stunden darüber diskutiert, wie es sein könne, dass es einen Dichter von Weltformat gibt, den man in Syrien nicht kennt; jedenfalls in der literarischen Szene. Daraufhin wurden verschiedene Aktionen geplant, Übersetzungen der Gedichte etc., Aktivitäten, die der Ausbruch des Bürgerkriegs leider verhindert hat. Diese Kraft der Müller-Texte in einem anderen kulturellen Kontext habe ich leibhaftig

erlebt. Im Libanon gab es wenige Jahre später eine Müller-Welle. Müllers Texte erreichen Menschen überall auf der Welt.

IRMER Lars-Ole Walburg, vielleicht können wir mit der Erfahrung eines Müller-Regisseurs sozusagen ›den Sack zumachen‹. Was müsste passieren, dass es so wird, wie Raddatz gerade berichtet hat, dass junge Leute sagen: Bis jetzt haben wir von Heiner Müller noch nicht einmal in der Schule etwas gehört, aber nun sehen wir, wie interessant er ist.

WALBURG Ich bin da ziemlich skeptisch. Ich glaube, von Müller, der ja Walter Benjamin weiterdenkt, kann man lernen, dass man, nur wenn man sich mit der Geschichte auseinandersetzt, in der Lage ist, das Morgen selbst zu gestalten. Ich sehe das allerdings immer weniger. Es fehlt die Bereitschaft innerhalb der Gesellschaft, sich Kontroversen auszusetzen, Debatten zu führen. Mir kommt es so vor, als würde es immer ruhiger.

IRMER Die Debatten, die es gibt, sind ja häufig keine echten Debatten.

WALBURG Debatten haben ja tatsächlich nur in dem Moment einen Sinn, wenn sie eine gewisse Langfristigkeit haben, wenn sie ausgehalten werden, und das sehe ich nicht. Es sind zumeist erregte Augenblicksdebatten genauso wie unser erregtes Augenblicksleben. Alles findet im Jetzt statt. Es mag viele Gründe dafür geben, und die Menschen haben viele Sorgen, sodass sie sagen: Ich will gar nicht so viel über das, was morgen kommt, nachdenken. In den Gesprächen von Heiner Müller und Alexander Kluge wird sichtbar, wie die beiden sich in bestimmte Gedankengebäude hinein bewegen, um zu philosophieren, um zu spinnen, um zu träumen. Und das ist etwas, was in unserer Welt weitgehend abhandengekommen ist.

KUTTNER Also ich würde, obwohl ich wirklich alles andere als ein Optimist bin, diesen Pessimismus nicht teilen. Ich finde, man merkt auch, dass man älter wird, dass die eigene Lebenszeit nicht unbedingt mit der Geschichtszeit kompatibel ist. Es sind längere Zeitspannen, und man sollte sich von seinem eigenen, kurzen Leben nicht in so eine Depression treiben lassen. Im Grunde können wir ja sagen: Wir haben mehr erlebt als viele erleben werden, Osten, Mauerfall usw. Wir haben Glück gehabt, dass wir nicht die dreißiger Jahre, Nazi-Deutschland und Hitler miterleben mussten, aber es war schon eine Menge los. Wenn ich irgendetwas aus dem Mauerfall gelernt habe, dann ist es Folgendes: Da lebt es sich dann so in der DDR, schön ist es nicht, aber es geht so weiter und wenn es noch hundert Jahre so ist, und dann macht es auf einmal Bumm, und dann ist alles weg, von einem Tag auf den anderen. Das war überhaupt nicht abzusehen. Hinterher wissen es ja alle, dass es nicht anders kommen konnte. Aber als du da gelebt hast, war das doch selbst im Sommer 1989 unvorstellbar, dass du

im Sommer 1990 deine Kartoffeln mit Westmark bezahlst. Also, auch wenn das hier alles so stabil aussieht, ich glaube nicht daran. Wir haben im Osten auch gedacht, dass es irgendwie noch eine Weile so weitergeht. Es geht mir dabei nicht um eine apokalyptische Vision, aber es passieren eben doch überraschende Ereignisse. Da gibt es ja diesen Müller-Satz: »Weiße Flecken werden in unserm Klima schneller braun als rot.« Wir erleben ja gerade, dass weiße Flecken nicht mehr weiß bleiben, sondern eben braun werden, und man müsste doch vielleicht was machen, dass sie irgendwie rot werden. Man kann natürlich auch rumjammern und sagen: Die dürfen aber nicht braun werden, die weißen Flecken. Vielleicht heißt das aber auch, dass sich die roten um die weißen Flecken kümmern sollten. Es passiert ja auch was, jetzt z. B. die Schülerdemonstrationen. Ich wollte nach Hannover fahren und bin zu spät gekommen, weil die Schüler vor dem Wirtschaftsministerium standen und ich nicht zum Hauptbahnhof gekommen bin. Oder z. B. in den USA, da gibt es eine junge Politikerin, die Präsidentin werden will und – das ist unvorstellbar – das Wort »Sozialismus« in den Mund nimmt, wo doch schon »liberal« ein Schimpfwort ist, so wie im Deutschen »linksgrün versifft«. Und die spricht wirklich vom Sozialismus. Also es passiert schon einiges. Wir werden sicherlich nicht morgen aufwachen und in einer wunderbaren, neuen Sozialistischen Deutschen Republik leben, aber... Ich meine, was man machen kann, ist machen.

IRMER Aber es gibt ja durchaus diese skeptischen und pessimistischen Stimmen. Armin Petras sagte mal zu mir: »Ich habe keine Lust mehr. So viele Intendanten haben mir ausgedreht, Heiner Müller zu inszenieren. Ich habe es überall vorgeschlagen, keiner wollte es.« Es war wirklich eine frustrierende Situation für ihn. Es stellt sich aber die Frage, ob es bessere Chancen für diese Art von Texten geben wird, wenn wir in einer konfliktreicheren Welt leben.

FIEBACH Unsere Zeit ist doch total konfliktreich!

IRMER Fragen wir mal den jüngsten in der Runde, Alexander Eisenach: Ist der nächste Müller schon in Vorbereitung? Und vor allem: Wie lässt er sich machen? Das ist auch eine Zukunftsfrage in dem Kontext dieses Heiner-Müller-Symposiums.

EISENACH Meine Annäherung an Müller hat vor zwei, drei Jahren begonnen, da konnte ich mir zum ersten Mal vorstellen, einen Text von ihm zu inszenieren. Insofern war auch die Inszenierung von Tom [Kühnel] und Jürgen [Kuttner] für mich wichtig, vor allem weil ja auch Tom selber gesagt hat: »Ich habe Müller eigentlich nie anfassen wollen.« Ich glaube, man muss es schaffen, die Ebene des Humors, die diese Texte haben, oder auch ihre Polyvalenz sichtbar zu machen, also z. B. nicht immer diese Bilder von »abgerissenen und martialisch verspeisten Armen« verwenden. Es gibt auch eine andere Bilderwelt und dann klingen diese Texte auch anders. Müller ist ja auch jemand, der nach Unfassbarkeit gesucht hat und der zugleich mit vielem kokettiert hat, der in

einem Augenblick das gesagt hat und es in dem nächsten widerruft, der also gespielt hat. Er ist ja nicht als eindeutig politischer Vorkämpfer vorangegangen, er hat nicht gesagt, so und so muss die Welt morgen aussehen, sondern er war hauptsächlich ein Störenfried, der provoziert hat, sich dann aber auch ganz gerne wieder in die Deckung zurückgezogen hat. Dieser anarchische Geist kann Menschen schon infizieren.

IRMER Das ist die alte These, die Müller ja auch selbst gerne vertreten hat, dass die Literatur, die Texte dem Theater Widerstand leisten müssen. Nun ist die Frage: Ob das Theater den Spieß umgedreht hat und sich gegen diese Text wendet.

KUTTNER Das macht es doch immer. Es ist doch eine Institution, mit Buchhaltung und Kasse usw. Die Theaterleute haben doch nicht Müllers Revolution im Kopf, das ist der Job von Texten und von Autoren. Man muss trotzig sein und man muss penetrant sein. Man muss selber den Mut haben. Das sind derart kräftige Texte, dass jeder, der eine bestimmte künstlerische Sensibilität hat, davon überrollt wird. Da gibt es keine Gegenwehr. Das muss man nur wissen und sich auch trauen. Und man muss auch mal in Rechnung stellen, dass man auf die Fresse fallen kann. Ich finde, man muss das machen, verdammt nochmal, und wenn man Glück hat, wird es gut.

Das Gespräch fand am 23. März 2019 im Schauspiel Hannover statt.

4 Landschaften der Störung

Landschaften nach Kriegen

Umsiedler und ›Umsiedlerin‹

Marianne Streisand

Heiner Müller hätte im Januar 2019 seinen 90. Geburtstag gefeiert. Lebenslang schätzte er selbst sein Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*¹ (1956/1961) außerordentlich, das er als junger Mann im Alter von ca. 30 Jahren geschrieben hat. Er nannte es wechselweise sein ›größtes‹, sein ›liebstes‹ oder sein ›bestes‹ Stück. So etwa 1985 in einem Gespräch mit mir:

M. S.: Manchmal denke ich, dass *Umsiedlerin* vielleicht doch Dein größtes Stück ist.

H. M.: Ja, das glaube ich auch. Das war auch der letzte Zeitpunkt, wo so was schreibbar war. Und inzwischen bewegt man sich in einem stehenden Gewässer, da kannst Du so ein Stück nicht mehr schreiben.

M. S.: Bei *Umsiedlerin* ist das Besondere, dass Du geschrieben hast, während das Stück schon probiert wurde. Gibt es so was noch einmal in Deiner Arbeit? [...]

H. M.: *Horizonte* war noch mal so ein Versuch. Aber natürlich mit sehr viel mehr Behinderungen. Und sehr viel kleinerem Rahmen.

M. S.: Mit Rahmen meinst Du jetzt vom Gegenstand her?

H. M.: Ja. Aber Du, es gibt ja kein Theater mehr, wo man so was machen kann. Das ist alles so industrialisiert, auch wenn es nur ein Handwerksbetrieb ist, aber die Strukturen sind so geronnen, Du kannst nicht mehr wirklich Versuche machen.

M. S.: Würde es Dich das jetzt noch interessieren, so etwas zu machen?

H. M.: Natürlich. Aber es ist eine Illusion. Es geht nirgends. Es ist alles Betrieb und Geschäft, und da kommst Du nicht mehr dazwischen mit Versuchen.²

1 Zitate aus Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* sind der folgenden Ausgabe entnommen: Heiner Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Heiner Müller: »Heiner Müller im Gespräch mit der Autorin am 14.8.1985«. Auszugsweise veröffentlicht in: Marianne Streisand: Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande«. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: Weimarer Beiträge 31 (1986), H. 8, S. 1358-1384. Im Folgenden steht die Sigle ›Müller 1985‹ und die Seitenzahl nach dem Zitat.

Müllers Lieblingsstück ist zu allererst ein Landschaftsstück. Wie in wenigen anderen Dramen spielt dabei das Schicksal der Landschaft selbst, die der Text zum Gegenstand hat, eine entscheidende Rolle. Dem soll im Folgenden nachgegangen werden. Müller war gerade 60 Jahre alt geworden, als das Land, zu dem auch die Landschaft gehörte, die hier gewissermaßen zum Subjekt der Handlung wird, zu verschwinden begann. Das Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* – so eine These – ist also die Geschichte einer sich vehement verändernden Landschaft in einem untergegangenen Land. Es ist von der Landkarte gestrichen worden. Kunst fungiert hier auch als Gedächtnisraum.

Von heute aus gesehen ist es rund 60 Jahre her, dass dieses Theaterstück in Etappen geschrieben wurde, parallel dazu lief das Experiment einer Inszenierung durch den jungen Regisseur B. K. Tragelehn mit nicht-professionellen Spielern und Spielerinnen an dem Studententheater der Hochschule für Planökonomie in Berlin-Karlshorst, wo es Ende September 1961, also nur wenige Wochen nach dem Mauerbau, schließlich uraufgeführt und anschließend umgehend verboten wurde. Müller wurde daraufhin aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, was einem Berufsverbot gleichkam. Tragelehn verlor seinen Regievertrag am Theater Senftenberg und wurde »zur Bewährung« (das hieß zur Arbeit) für ein Jahr in den Braunkohlentagebau geschickt, und die Studierenden hatten bei Strafe der Exmatrikulation sogenannte Stellungnahmen zu verfassen, in denen sie sich von diesem »antikommunistischen, konterrevolutionären und antihumanistischen«³ »Machwerk reaktionärer Kräfte«⁴ distanzieren mussten, einzelne wurde auch relegiert.⁵ Was von all dem bleibt, was heute noch präsent ist im kulturellen Gedächtnis hierzulande, ist allenfalls dieses Verbot des Stücks und die Folgen. Die permanente Beschwörung des sogenannten größten Theaterskandals der DDR überlagert heute eine Auseinandersetzung sowohl mit dem Stück als auch mit dem dahinterstehenden Stoff, dem Schicksal der Landschaft im Kontext mit dem des Landes und vor allem die Beschäftigung mit dem »Wie« des in diesem Text auf die Bühne gebrachten Lebens auf dem Lande. So wird selbst bei einem Theaterstück, das zwar (im Gegensatz zum überwiegenden Teil der DDR-Dramen aus jener Zeit) die explodierenden Widersprüche und kaum erträglichen Widrigkeiten des Lebens auf dem Lande in den Jahren nach 1945 und um 1960 zeigte, dabei aber das *Land*, in dem all das versucht wurde, nicht ablehnte, letztlich reduziert auf das nach 1990 gängig gewordene Geschichtsbild, das das Land DDR ausschließ-

3 Zitiert nach: Marianne Streisand (Hg.): Der Fall Heiner Müller: Dokumente zur »Umsiedlerin«. In: Sinn und Form 43 (1991). H. 3, S. 429-486, hier S. 435.

4 Streisand: Der Fall, S. 436.

5 Vgl. auch Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier S. 160-187.

lich mit Diktatur, Unrechtsstaat und Freiheitsentzug gleichsetzt und damit dem *Leben* auf dem Lande wenig beikommt.

Das Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* ist – wie der Titel schon verheißt – ein Bilderbogen höchst unterschiedlicher Szenen aus dem Landleben in Mecklenburg im von der Sowjetunion befreiten und besetzten Osten Deutschlands. Es erzählt die Geschichte eines kleinen Dorfes von der Zeit der Bodenreform nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur (Zwangs-)Kollektivierung der Landwirtschaft um 1960. Es ist – so eine zweite These – auch eine Topografie, eine Landbeschreibung. Der Raum ist zuerst Theaterraum, anvisiert war auch eine neue Art des Umgangs mit dem Theater. Der Anfang, das erste Bild (*Feld*, vgl. W 3, 183) zeigt einen weiten, freien, unverstellten Blick, einen leeren Raum. Dieser *empty space* wird zunächst zugestellt, verbaut, parzelliert. Im ersten Bild wird gezeigt, wie zwei der Kleinbauern des mecklenburgischen Dorfes im Zuge der sogenannten demokratischen Bodenreform im Jahr 1945/46 fünf Hektar Land zur eigenen Bewirtschaftung zugeteilt bekommen – so wie es in der realhistorischen Bodenreform der Fall war, bei der im Osten Deutschlands Grundbesitzer mit mehr als 100 Hektar und Bauern, die als Nazi- und Kriegsverbrecher eingestuft wurden, entschädigungslos enteignet und der Grundbesitz in Teilen zu fünf Hektar parzelliert und an Neubauern und Neubauerinnen, Umsiedler und Umsiedlerinnen, an Landlose gegeben wurde.

Eine der im ersten Bild auf der Bühne anwesenden Kleinbauernfiguren, der »Bauer mit Transparent« (W 3, 183)⁶ kommentiert den Vorgang zufrieden mit dem Hinweis auf seine Haut, die er durch ununterbrochene Arbeitsschinderei und zwei Kriege geschleppt hat, heute aber sei »der erste Tag, dass ihm sein Fell passt« (W 3, 183). Am Anfang des Textes hatte er das Transparent mit der Losung der Bodenreform, »Junkerland in Bauernhand« (W 3, 184) getragen. Jetzt soll die Figur laut Regieanweisung unverzüglich das Transparent fallenlassen, um den Grenzstein auf sein Feld zu stellen (vgl. W 3, 184). Der Vorgang wiederholt sich sogleich mit einem zweiten Neubauern, der die rote Fahne fallenlässt um seinen Grenzstein zu setzen (vgl. W 3, 187). Mit Grenzsteinen und Katen wird die große, weite Fläche zerstückelt, aus dem leeren Raum wird der verstellte Raum. Die erste und größte Frage dieser neuen Kleinbauern, die aber nicht beantwortet werden kann, ist die nach Saatgut und Pferden (vgl. W 3, 185). Ebenfalls anwesend ist Großbauer Rammler, noch vor wenigen Monaten Nazi-Ortsbauernführer, der die Bodenreform zynisch kommentiert: »Wenn die Katze aus dem Sack springt / heißt sie / Kolchose« (W 3, 188). Wie in einem Blitzlicht bündeln sich damit sowohl zentrale Konflikte als auch der Plot, die Fabel des Gesamtstücks.

Das erste und das letzte Bild bilden den Rahmen des Stücks. Das letzte, 15. Bild (vgl. *Hoftor*, W 3, 282), zeigt die Einlösung dieser Prophezeiung. Der Zynismus

⁶ Hier und im Folgenden werden Kursivierungen des Originals beibehalten.

erweist sich als Scharfsichtigkeit. Der letzte Großbauer des Dorfs, Treiber, wird mit drastischen Mitteln gezwungen, Mitglied der »Kolchose« (W 3, 285) – also der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft (LPG) – zu werden. Fünfzehn Jahre nach der Bodenreform ist damit der Privatbesitz an Grund und Boden im Dorf wieder vollständig kollektiviert.

Es war ursprünglich von Heiner Müller geplant, noch ein Nachspiel anzuhängen. In einem letzten 16. Bild sollte gezeigt werden, wie die Grenzsteine im Zuge der Kollektivierung wieder eingesammelt werden, das große weite Feld wiederhergestellt wird. Es wurde aus Zeitknappheit nicht mehr geschrieben; dazu existiert nur ein Szenenentwurf von Heiner Müller:

Nachspiel
 Grenzsteine werden eingesammelt +
 Auf Wagen geladen (Auto?)
 (Fondrak Besamungstechniker)
 Schluß: Ankündigung: Schauspieler kommen,
 spielen ein Stück: Es heißt: »Umsiedlerin oder das
 Leben auf dem Lande«
 Von Schiller Soll komisch sein usw.
 Quatsch Müller –
 Das ist dasselbe – »Einschätzung des Stücks«
 Vorhang für Vorspiel
 Inspizient unterbricht ...⁷

Offensichtlich war hier auch die Idee, eine Kreisstruktur auszuprobieren – am Schluss sollte das gesamte Spiel noch mal von vorn beginnen, aber der Inspizient unterbricht und gebietet Einhalt.⁸

Das Stück erzählt also zuerst einmal die *Geschichte einer Landschaft* im Osten Deutschlands. Es spannt einen großen Bogen von einer ursprünglich weiten und – nach dem Krieg auch *verminten* (was gleichermaßen Gegenstand des Stücks ist) – Landschaft, die zerstückelt, zerteilt wird in kleine Felder und Parzellen. Aus einer geräumigen ausgedehnten, eigentlich uferlosen (Spiel-)Fläche werden schmale, begrenzte Teile und Teilchen. Und der Text zeigt am Schluss – oder deutet es in seiner jetzigen, eigentlich noch immer fragmentarischen Gestalt wenigstens an –, wie die Zerstückelung wieder aufgehoben, wie diese große weite Landschaft nach einem Zeitraum von ca. 15 Jahren wiederhergestellt und der unbegrenzte (Büh-

7 Heiner Müller, zit. mit freundlicher Genehmigung des Autors in: Streisand: Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande«, S. 1379.

8 Vgl. Heiner Müller in: Streisand: Heiner Müllers »Die Umsiedlerin«.

nen-)Raum als *empty space* zurückerobert wird. Dieser »leere Raum« ist, wie Peter Brook gezeigt hat, der Ausgangspunkt jeder Möglichkeit von Theater.⁹

Die Heterogenität der Form und ihre Bezüge

Was den Theatertext *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* gegenüber traditionellen Dramen zunächst auszeichnet, ist die Heterogenität der Form. Das Gesamtstück hat eine ungewöhnlich offene Dramenform, es widersetzt sich geradezu – so könnte eine weitere These lauten – jeder Idee von Geschlossenheit. Müller selbst nannte es eine »Komödie«,¹⁰ aber beinahe jedes Bild darin kreierte sich sein eigenes dramatisches Genre. Die fünfzehn Bilder bewegen sich auf einer Skala von Tragödie über Komödie, Volksstück, Farce, Slapstick, Schauspiel, Chronik bzw. Bruchstücken von Chronik bis hin zum Geschichtsdrama besonderer Art. Dieses konstituiert den eigentlichen roten Faden des Stücks, es ordnet die verschiedenen Bilder und Szenen gewissermaßen im Hintergrund.

Hingewiesen auf diese besondere Form hat ein Autor, der gewöhnlich eine eher *untergeordnete* Rolle in den Traditionslinien Müller'scher Dramatik spielt. Johann Wolfgang von Goethe hatte 1771 erstmals auf ein »shakespearisierendes Geschichtsdrama« aufmerksam gemacht. Der junge, gerade 22jährige Goethe hatte in seiner *Sturm und Drang-Rede zum Shakespearetag* den Typus beschrieben. Wie er William Shakespeares Figuren »Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen«¹¹ nannte, so fand Goethe bei Shakespeare einen Stücktypus verwirklicht, den er bei den französischen Autoren der Regelpoetik so sehr vermisste: den großen, geschichtsträchtigen Stoff bearbeitet in einer Form, die den geschichtlichen Gang nicht nur auf die Taten einzelner großer Persönlichkeiten reduzierte, sondern einen »notwendigen Gang des Ganzen«¹² anerkannte, mit dem der Einzelne kollidieren konnte.¹³ Goethe sagt über Shakespeare:

Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren Augen an einem unsichtbaren Faden abrollt. Seine Plane sind,

9 Vgl. Peter Brook: *Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters*. München: dtv 1975.

10 Vgl. u. a. Heiner Müller: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Berlin: Rotbuch 1975. S. 118.

11 Goethe, Johann Wolfgang von: »Zum Schäkespears [sic!] Tag«. In: ders.: *Goethes Werke*. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung. Bd. 37. Weimar: Böhlau 1896, S. 129-135, hier S. 133.

12 Goethe: »Zum Schäkespears [sic!] Tag«, S. 133.

13 Vgl. hierzu ausführlicher: Marianne Streisand: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. In: Heiner Müller Handbook. Hg. v. Florian Becker u. Janine Ludwig; de Gruyter (Erscheint demnächst.)

nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.¹⁴

Goethe selbst hatte diese Dramenform in eben dem Jahr 1771 mit seinem allerersten Geschichtsdrama *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand*, dramatisiert ausprobiert, dem so genannten *Urgötz*. Die beiden jungen Autoren Goethe und Müller kümmerten sich dabei weder um die einheitliche Form noch um die *Aufführbarkeit* ihres Dramas auf der jeweils zeitgenössischen Bühne. Im Gegenteil: Ihr Anspruch war, die Theaterverhältnisse durch den »Widerstand der Literatur« zu verändern, den das Theater nach Müllers Meinung braucht.¹⁵ In beiden Stücken werden – wie in einem »Raritätenkasten«¹⁶ – Szene um Szene aneinandergereiht, die eine weite geschichtliche Periode in einem, von Widersprüchen und Episoden berstenden »dramatischen Epos« zusammenbringen. Dabei haben nicht nur alle Bilder, die bei beiden Dramen schon in ihrem Umfang stark variieren – bei Müller zwischen 12 Zeilen (4. Bild) und 18 Buchseiten (13. Bild) –, ihre eigene Form, sie spielen auch mit einer Unmenge von Schauplätzen, Themen, Konflikten und Figuren, bei Müller noch ergänzt durch zwei Pferde, ein Motorrad, ein Fahrrad und Gespenster auf der Bühne. Der von Goethe so benannte »notwendige Gang des Ganzen«¹⁷ macht den roten Faden des Stückes, die eigentliche Fabel bzw. den Plot auch von *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* aus. Ob sich die zahlreichen Figuren des Dramas für Politik interessieren oder nicht (meist tun sie es nicht), ob sie es subjektiv wollen oder nicht, keine der Figuren kann sich dem Gang der Geschichte entziehen.

Er hält das Heterogene ebenso zusammen wie auch die Sprache des Textes. Hört sich der zweite Teil von Müllers Titel *Das Leben auf dem Lande* zunächst an wie ein Heimatfilm oder -stück und lässt eine beschauliche Idylle in Mundart vermuten, so verhält es sich hier gerade umgekehrt. Denn das riesige Figurenensemble, das einen Schnitt durch das Leben auf dem Lande von der Spitze der ländlichen Gesellschaft mit (wechselnden) Machthabern bis zum kleinsten (und elend lebenden) Bauern vorführt, redet – neben meist rhythmischer Prosa – über weite Strecken im *Blankvers* miteinander, dem Shakespeare-Versmaß. Wie bei Goethe wird auch bei Müller der Versuch unternommen, eine teilweise drastische Sprache der Personen mit den politischen Reden der Führung zu kombinieren, erinnert sei nur an das berühmte Götz von Berlichingen-Zitat. Bei Müller wird die Alltags-

14 Goethe: »Zum Schäkéspears [sic!] Tag«, S. 13.

15 Heiner Müller: Sechs Punkte zur Oper. In: ders.: W 8, S. 161-163, hier S. 161.

16 Goethe: »Zum Schäkéspears [sic!] Tag«, S. 133.

17 Goethe: »Zum Schäkéspears [sic!] Tag«, S. 133.

sprache der kleinen Bauern, angefangen bei Fluch, Zote und unanständigem Witz, ebenso wie die agitatorischen Reden des Parteisekretärs oder die politischen Anspielungen des korrupten Bürgermeisters auf die Höhe des Shakespeareschen Verses gehoben. Heiner Müller sagte dazu:

Schon der Zwang des Materials, daß Bauern auf der Bühne sind und in Versen reden, zwingt dazu, die Hochsprache zu zerbrechen, zwingt zu einem Versuch, die Verbindung zu den Dialekten oder zum Jargon zu kriegen mit dem Vers. Das bedeutet schon Annäherung an Shakespeare.¹⁸

Es gibt noch eine zweite, weit weniger bekannte Traditionslinie literarischen Schreibens, an die Müller mit der *Umsiedlerin* anknüpft: Sergej Tretjakow nannte sie 1928 *Biografie der Dinge*.¹⁹ Der 1937 unter Stalin erschossene Freund Bertolt Brechts, den dieser auch als seinen ›großen Lehrer‹²⁰ bezeichnete, hatte sie im ersten (vorstalinistischen) Jahrzehnt der Sowjetunion entwickelt. Tretjakow suchte damals eine avantgardistische literarische Form, die den Gegebenheiten der neuen Zeit entsprach. Heute ist diese Form übrigens in postmodernen oder post-postmodernen Zeiten gerade auf dem Theater wieder sehr populär, wo mit künstlerischen Verfahren recherchiert und dokumentiert wird. »Wir brauchen nicht auf Tolstoi zu warten, wir haben unser Epos. Unser Epos ist die Zeitung«, schrieb Tretjakow.²¹ Der bürgerliche Roman würde seine Helden »aus der Sphäre der Produktion in die des Privatlebens, der Psychologie«²² verpflanzen, wodurch Romane entstünden, die »gewöhnlich in der Freizeit der Helden«²³ spielten. Nach Tretjakow führe das zu einer Subjektivierung der Wirklichkeit. Es sei darum zeitgemäßer, eine Erzählung oder einen Roman als eine Art »Biographie der Dinge« aufzubauen. »Also nicht der Mensch, das Einzelwesen, geht durch den Aufbau der Dinge, sondern das Ding wandert durch die Formationen der Menschen.«²⁴

18 Heiner Müller: »Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung – man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen.« Ein Gespräch. In: Theater heute 15 (1975), H. 7, S. 32-37, hier S. 35.

19 Sergej Tretjakow: Die Biographie der Dinge. In: ders.: Lyrik. Dramatik. Prosa. Aus d. Russischen übers. u. hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1972, S. 201-206.

20 Vgl. Bertolt Brecht: Mein Lehrer. In: ders.: Gesammelte Werke 9. Gedichte 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 741. In der GBA wird das Gedicht so angegeben: Bertolt Brecht: Ist das Volk unfehlbar? In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 14. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 435f.

21 Sergej Tretjakow: Der neue Lew Tolstoi. In: ders.: Lyrik. Dramatik. Prosa, S. 191-196, hier S. 194.

22 Tretjakow: Die Biographie, S. 202.

23 Tretjakow: Die Biographie, S. 202.

24 Tretjakow: Die Biographie, S. 205.

Ähnlich auch Müllers Verfahren in seinem Text *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, wenngleich es sich hier nicht um ein reales, sondern um ein fiktives Dorf handelt. Der ›Held‹ des Stückes ist tatsächlich das gesamte Dorf, nicht aber eine einzelne individuelle Figur. Obgleich es eine titelgebende Figur, nämlich die der ›Umsiedlerin‹ Niet gibt, ist sie nicht die alleinige Heldin des Dramas. Ganz bewusst hat Heiner Müller ein großes Figurenensemble für sein ›Bauernstück‹ gewählt, über 38 weibliche und männliche Namen sind im Figurenregister zu lesen. Müller sagte 1985, dass es ihm »nicht möglich war, die personage zu vereinfachen. Weil es einfach so viele Personen sein mußten, damit nicht Strukturprobleme als Probleme zwischen Personen erscheinen.« (Müller 1985, 3) Was Müller vermeiden wollte war, dass historische und politische Widersprüche und Konflikte, wie er sagte, ausschließlich »Probleme zwischen Personen sind auf der Bühne. Und das kommt aus dieser Ibsen-Tradition [...]. Wo Moralfragen zu historischen Fragen gemacht werden. Einfach weil man die historischen Fragen nicht anpacken will.« (Müller 1985, 4)

Diese bewusste Objektivierung der Vorgänge und Konflikte dürfte entscheidend mit dazu beigetragen haben, dass die offizielle Erstrezeption von *Die Umsiedlerin* so vehement ablehnend verlief. Denn damit war klar, dass die gezeigten Probleme, Kollisionen und Konflikte *nicht* durch ein subjektives Wollen, durch bessere oder moralischere Verhaltensweisen der Personen, durch Erziehung oder Parteidisziplin aus der Welt zu schaffen waren. Die Konflikte und Widersprüche dieses Stückes waren zu großen Teilen nicht aufhebbar – wie übrigens der reale Gang der Geschichte 1989/90 gezeigt hat.

Alle auftretenden Figuren werden als eng mit der deutschen Geschichte verwoben gezeigt, vor allem sind sie in der einen oder anderen Weise mit der jüngsten Vergangenheit, dem Nationalsozialismus, verstrickt; dieses Insistieren bei Müller geschieht übrigens im Gegensatz zum überwiegenden Teil der DDR-Literatur, der Schulbücher oder der offiziellen Presse in der DDR. Es wird permanent thematisiert, dass die Menschen, die hier ›den Sozialismus aufbauen‹ oder sich dem auch entziehen, vor kurzem noch dem Nationalsozialismus gedient oder sich verweigert haben; auch das Gedankengut der Nazizeit ist unterschwellig sprachlich bei einigen noch präsent. Vom ersten auf der Bühne gesprochenen Satz an wird Wert daraufgelegt, die Gegenwart nicht von der Vergangenheit abzuschneiden. Das zeigt sich auch bildlich: Am Stückbeginn springen die Gespenster Hitlers und Friedrichs II. als allegorische Figuren dem ›guten Kommunisten‹ Flint auf den Rücken, der sie nicht abzuschütteln vermag (vgl. W 3, 189f.).

Die tragischste Figur des Stückes ist der bettelarme Bauer Ketzer, der sich aus Armut, Not und Verzweiflung erhängt wie zuvor sein Vater und Großvater, »drei Mann an einem Strick« (W 3, 194) – andeutend ein historisches Kontinuum an Ausbeutung, Unterdrückung und Verzweiflung für die kleinen Leute in der deutschen Geschichte bis in die DDR hinein. Diese Tragödie bleibt das ganze

Stück über präsent. Ketzler begeht diesen Selbstmord allerdings gerade in dem Augenblick, als ›von der Sowjetunion geschenkte‹ Traktoren (vgl. W 3, 211), wie es im Stück heißt, ins Dorf rollen, die – gemeinschaftlich genutzt – Abhilfe in die Konflikte Ketzlers hätten bringen können, die übrigens ausschließlich sozial, nie individuell motiviert sind. Müller kommentierte später solche häufigen Fingerzeige auf eine andere Perspektive auf Geschichte, auf eine Sicht ›von unten‹ in seinen Theatertexten mit den Worten: »Was für die Eliten Geschichte ist, ist für die Massen noch immer Arbeit gewesen.«²⁵

Stoffgeschichte 1 – ›Umsiedler‹ und ›Umsiedlerin‹

Von hier aus soll ein Blick auf die reale Geschichte der Landschaft und der Landwirtschaft geworfen werden, die den Stoff für Müllers Theatertext abgegeben hat. Verwoben mit der Geschichte sind zunächst die so genannten ›Umsiedler‹ bzw. ›Umsiedlerinnen‹ – bzw. die ›Flüchtlinge‹ und ›Vertriebenen‹, wie sie in Westdeutschland genannt wurden. 4,3 Millionen Menschen aus den ehemals deutschen oder deutsch besetzten Gebieten im Osten Europas wurden auf dem Gebiet in der Sowjetischen Besatzungszone (bis 1949) aufgenommen, gegenüber 12 bis 14 Millionen in den Westzonen, was jeweils eine gewaltige Integrationsleistung darstellte, die nicht unbedingt im Einvernehmen mit dem Willen der örtlichen Bevölkerung vonstattenging. Von ›Willkommenskultur‹ konnte keine Rede sein. Im Osten wurden die Geflüchteten insbesondere in den ländlichen Gebieten angesiedelt. Ihre Integration stellte in dem mittellosen Land, das durch Reparationszahlungen an die Siegermächte des Zweiten Weltkrieges, vorrangig an die Sowjetunion, zusätzlich verarmt war und ohne Marshallplan auskommen musste, ein ungeheures ökonomisches und soziales Problem dar. Davon wurde aber weder durch die Presse noch die Schulbücher noch – bis auf wenige Ausnahmen, etwa die dem Stück zugrundeliegende Erzählung *Die Umsiedlerin* von Anna Seghers aus dem Zyklus »Friedensgeschichten« vom Anfang der 1950er Jahre,²⁶ – durch die DDR-Literatur ausführlich berichtet. Im Gegensatz zu den Westzonen bzw. der Bundesrepublik Deutschland, wo bis zur ›neuen Ostpolitik‹ von Willy Brandt Anfang der 1970er Jahre die Bewegung der so genannten ›Heimatvertriebenen‹ (wozu die ›Vertriebenen‹ nun geworden waren) gepflegt wurde, setzte der

25 Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts. In: ders.: W 10, S. 175-223, hier S. 200.

26 Vgl. Anna Seghers: Friedensgeschichten. In: dies.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 10. Berlin/Weimar: Aufbau. S. 271-292.

Osten auf »Integration durch Partizipation« am sozialistischen Aufbau;²⁷ gerade die zahlreichen weiblichen Flüchtlinge waren wichtig als Arbeitskräfte für den Aufbau.

Dies bildet den sozialgeschichtlichen Hintergrund etwa für die Geschichte der titelgebenden Figur. Die Umsiedlerin, die schwangere Frau Niet, kam – wie es im Stück heißt – »über die Weichsel mit dem Treck bei Eisgang« (W 3, 280). Am Stückanfang lebt sie restlos verarmt in einer Bodenkammer bei dem korrupten Bürgermeister Beutler (der sie verachtet), später verlassen von dem Kindesvater und Philosophen Fondrak (der in den Westen gegangen ist), ist sie zunächst ein schweigendes »Nichts« in der Gemeinschaft der Dorfbewohnerinnen und -bewohner. Am Ende des Textes übernimmt sie das Feld und die Kate des gestorbenen Ketzler, unterstützt von der ersten Frau des Parteisekretärs Flinte 1, die ebenfalls verlassen wurde – in diesem Fall zugunsten einer attraktiveren jüngeren Frau. Die beiden von ihren Männern verlassenen Frauen solidarisieren sich und werden selbständige Bäuerinnen. Niets Geschichte ist die Gegengeschichte zur Ketzler-Tragödie, beide mittellos, verzweifelt, in einer äußerst prekären Situation. Der Unterschied ist aber nicht in erster Linie eine Genderfrage, Niet kommt nur einen winzig kleinen geschichtlichen Augenblick später in die Verantwortung als Neubäuerin: Mit den gemeinschaftlich in der Maschinenausleihstation MAS bzw. der Maschinen-Traktoren-Station MTS zu nutzenden Traktoren ist ein wenig Hoffnung auf Hilfe möglich. Niet geht als titelgebende Figur bis zum 12. Bild als quasi stumme Person durch das Stück, erst in dem Augenblick, als sie den anderen Figuren des Dorfes ökonomisch und juristisch gleichgestellt wird, beginnt sie zu sprechen. Sie ist eingetreten in eine neue Existenz, zu der Sprache gehört. Nun aber artikuliert sie sogleich ihre eigenen, besonderen Bedürfnisse, sie verweigert die Eingliederung in die »übliche« bestehende Ordnung. Sie lehnt – nun wortreich – den Heiratsantrag des freundlichen Bauern Mütze ab (»als wär« kein anderer Platz, für den die Frau taugt« (W 3, 281)), und zeigt sich somit bereit, die neue soziale Rolle einer eigenständigen, unabhängigen Bäuerin und emanzipierten, selbstbewussten Frau zu übernehmen. Deutlich wird so auch, welche starke Persönlichkeit in der schweigenden Person verborgen war.

27 Vgl. Michael Schwartz: Vertriebene im doppelten Deutschland. Integrations- und Erinnerungspolitik in der DDR und in der Bundesrepublik. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 56 (2009), H. 1. (PDF). degruyter.com. Online erschienen 25.9.2009. [Zugriff zuletzt am 20.2.2020]

Stoffgeschichte 2 – die Landschaft und die Landwirtschaft

Tatsächlich zeichnete sich die Landwirtschaft östlich der Elbe (die bekanntlich vor 1945 bis nach Ostpreußen und damit bis ins heutige Litauen reichte) traditionell durch eine besondere Weite, durch großflächige Strukturen aus. Die sogenannten ostelbischen Junker waren adlige Großgrundbesitzer, evangelisch, patriarchalisch, republikfeindlich schon gegenüber der Weimarer Republik und politisch konservativ, wie Max Weber beschrieben hat.²⁸ Zudem antisemitisch, schon 1920 hatte die Deutsche Adelsgenossenschaft einen Paragrafen aufgenommen, nach dem jeder Junker seine Mitgliedschaft verlor, der »unter seinen Vorfahren im Mannesstamm einen nach dem Jahre 1800 geborenen Nichtarier hat«.²⁹ Sie waren eine wesentliche Stütze der Deutschnationalen am Ende der 1920er Jahre und zu Beginn der 1930er Jahre. Bei den Reichstagswahlen von 1932 erlangten die Nationalsozialisten in den ostelbischen Gebieten die besten Ergebnisse im gesamten Reich, z. B. 70 % im Kreis Lyck.³⁰ Später standen Teile dieser Adligen Hitler allerdings auch distanziert gegenüber, der Widerstand vom 20. Juli 1944 rekrutierte sich auch aus diesen Kreisen. Schon Weber spricht davon, dass etwa ein Drittel der ostelbischen Junker 500 Hektar besaßen, die anderen Besitztümer lagen noch darüber.³¹ Mit der Oder-Neiße-Grenze verloren die ›ostelbischen Junker‹ ihren Großgrundbesitz 1945 an Polen bzw. wurden im Zuge der demokratischen Bodenreform in der Sowjetischen Besatzungszone entschädigungslos enteignet. Die Parzellierung der ›ostelbischen Landschaft‹ 1945/46 war nur kurzfristig, 15 Jahre später stellte die Kollektivierung der Landwirtschaft die ›weiten Flächen‹ realiter wieder her.

In Müllers Text wird diese LPG-Gründung von den Figuren, die sie begrüßen, unter anderem topografisch motiviert. So agitiert ein Traktorist einen Bauern für die »Kolchose« (W 3, 285) mit den Worten »Red ich von mir? / Der Traktor, Mensch, braucht Auslauf« (12. Bild, »Nacht, Feld«, W 3, 256). Dass diese Kollektivierung wahrlich nicht freiwillig geschah, wie ursprünglich von den Bodenreformern (Adolf Damaschke u. a.) geplant, ist bekannt. Der Text führt das am Beispiel des ›Selbstmords‹ des Großbauern Treiber als komödische Wiederholung im 15. Bild vor. Treiber kündigt an, »nur über meine Leiche kriegt ihr mich / In die Kolcho-

28 Vgl. Max Weber: Entwicklungstendenzen in der Lage der ostelbischen Landarbeiter. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Hg. v. Marianne Weber. 2. Aufl. Tübingen: Mohr/Siebeck 1988. Permalink: www.zeno.org/nid/2001144116X (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).

29 Zit. n. Jan Friedmann: Morsche Macht. In: Spiegel Spezial Geschichte 3/2007 vom 21.8.2007, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecialgeschichte/d-52666773.html> (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).

30 Vgl. Friedmann: Morsche Macht.

31 Vgl. Weber: Entwicklungstendenzen.

se« (W 3, 285), und so geschieht es wortwörtlich. Treiber erhängt sich – wie einst Ketzer – unter dem Druck der Verhältnisse, aber er wird – im Gegensatz zu Ketzer – noch rechtzeitig vom Strick geschnitten. Er ist als Einzelbauer gestorben und als Genossenschaftsbauer wiederauferstanden. Die Tatsachen ereignen sich, frei nach Karl Marx, also zweimal: »das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce«. ³² Sogleich bei seinem Eintritt stößt er sich allerdings wieder an den anderen gesund, als erstes holt er sich einen Krankenschein (vgl. W 3, 286f.).

Nach der Wende 1989/90 begann ein neues Kapitel des ›Lebens auf dem Lande‹. Durch weitere Zusammenlegungen von Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften zu DDR-Zeiten, insbesondere in den 1970er Jahren, waren gewaltig große Agrarbetriebe entstanden, im Osten wiesen etwa zwei Drittel Größen von über 500 Hektar auf, im Westen waren es nur weit unter 10 Prozent. ³³ Unter großem zeitlichem Druck fand nach der Wende die Umwandlung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften in neue Rechtsformen statt. Die LPG, die nicht bis zum 31.12.1991 – also nur wenig über ein Jahr nach der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 – in eine neue Rechtsform überführt werden konnte, galt »von Gesetzes wegen als aufgelöst und musste liquidiert werden.« ³⁴ Zunächst wurden von Seiten des bundesrepublikanischen Staates die Einrichtungen privater Einzelbetriebe als Nachfolger der aufgelösten LPG deutlich bevorzugt. Da – im Gegensatz zum Umgehen mit dem Volkseigentum in allen andern Wirtschaftsbereichen – die Gesetzeslage in der Landwirtschaft aber klar war und die ländlichen Genossenschaftsmitglieder selbst (und nicht die Treuhandanstalt) entscheiden konnten, in welcher Eigentumsform sie weiterwirtschaften wollten, entschieden sie sich in großer Mehrheit für die Weiterführung der LPG in neuen Unternehmensformen. Ab 1991/92 fand ein politisches Umdenken statt, und es wurde von Seiten der BRD-Politik aufgegeben, die größeren Nachfolgebetriebe zu benachteiligen, auch um die ostdeutsche Landwirtschaft vor dem vollständigen Zusammenbruch zu bewahren. ³⁵ Bis August 1992 ließen sich ca. 3000 landwirtschaftliche Nachfolgebetriebe als »juristische Person« registrieren. ³⁶ Um ökonom-

32 Karl Marx: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: ders./Friedrich Engels: Werke. Bd. 8. Berlin: Dietz 1972, S. 111-207, hier S. 115.

33 Vgl. Ilko-Sascha Kowalczyk: Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: Beck 2019. S. 130.

34 Prof. Dr. Walter Bayer, Friedrich-Schiller-Universität Jena: Gutachten. Die Umwandlung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften im Land Brandenburg. Stand 9. Januar 2012. Endfassung. S. 89. (PDF) www.landtag.brandenburg.de [Zugriff zuletzt am 20.2.2020].

35 Vgl. Bernd Martens: Landwirtschaft in Ostdeutschland: Der späte Erfolg der DDR. (Vom 30.3.2010). Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier: Der lange Weg der deutschen Einheit. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/langewege-der-deutschen-einheit/47157/landwirtschaft?p=all> (Zugriff zuletzt am 18.1.2021).

36 Martens: Landwirtschaft, S. 3.

misch rentabel zu sein, kam es zu einer großen sogenannten Verschlinkung der Betriebsstrukturen, was konkret hieß: Es fand ein radikaler Personalabbau statt, die Beschäftigtenzahlen wurden um bis zu 90 (!) Prozent reduziert. Vormalis in der DDR stellten die Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften den Kern einer »umfassenden sozio-ökonomischen Organisationsform im ländlichen Raum dar.«³⁷ Sie nahmen wichtige gesellschaftliche Funktionen in den Dörfern wahr, indem sie ein Netz an kulturellen und sozialen Einrichtungen von der Kantine über Kindergarten, Jugendclub, Poliklinik, Bibliothek, Kulturhaus mit Kneipe, Kino, Versammlungsraum, Arbeitsgemeinschaften, Tanzveranstaltungen bis zum Altenheim betrieben oder organisierten; diese kulturell organisierenden Zentren gingen nach 1990 vollständig verloren.³⁸ Die Orte verödeten, die beschäftigungslosen Bewohner und (vor allem) Bewohnerinnen verließen sie, aber die LPG-Nachfolgeeinrichtungen begannen allmählich wirtschaftlich zu arbeiten; sie konnten nun auch von bundesdeutschen und EG-Subventionen profitieren.³⁹ Da der Flächenanteil der Nachfolge-Genossenschaften gegenüber den vorherrschenden Privatbetrieben in den alten Bundesländern erheblich größer und der Anteil der Beschäftigten extrem gering war, zeichneten sich nach einer gewissen Zeit die Betriebe in den neuen Bundesländern durch eine hohe Rentabilität aus. »Der Gewinn ist verhältnismäßig hoch, bezogen auf die erzielten Umsätze und das eigene Kapital.«⁴⁰ Auch waren die Produktionsbedingungen zwischen Ost und West so verschieden, dass »die ostdeutschen Erfahrungen anders als in den anderen Betrieben nicht abgewertet oder entwertet wurden.«⁴¹ Bernd Martens von der Bundeszentrale für politische Bildung schreibt: »Die Ironie der Geschichte besteht darin, dass die unter großen Mühen und gegen vielfältige Protest zwangsweise durchgesetzte kollektivierte Landwirtschaft nur durch freiwillige Entscheidungen der Genossenschaftsmitglieder nach der Wende erhalten blieb.«⁴² Seiner Untersuchung gibt er deshalb den Titel: *Landwirtschaft in Ostdeutschland: der späte Erfolg der DDR.*⁴³

37 Martens: *Landwirtschaft*, S. 4.

38 Vgl. Wolfgang Mahlich: *Die Herausbildung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften in der DDR, dargestellt an der Entwicklung des Kreises Haldensleben, Bezirk Magdeburg (1952 bis 1960)*. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1999. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15151> (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).

39 Kowalczuk: *Die Übernahme*, S. 130.

40 Martens: *Landwirtschaft in der DDR*, S. 4.

41 Kowalczuk: *Die Übernahme*, S. 131.

42 Martens: *Landwirtschaft in der DDR*, S. 5.

43 Martens: *Landwirtschaft in der DDR*, S. 1.

Doch um welchen »Erfolg« handelt es sich dabei? Bezogen auf das kleine mecklenburgische Dorf aus Heiner Müllers Text kann man – zumindest als *eine* Option – vielleicht folgendes Bild vom Zustand nach der Wende entwerfen:⁴⁴

Das Dorf ist inzwischen fast leer, aber nicht mehr arm. Eine neugegründete kollektive Landwirtschaft als GmbH bewirtschaftet mit großen Maschinen und geringem Personal die riesigen Flächen intensiv. Nur noch wenige Leute lebten dort ständig, die Dorfstraße ist asphaltiert, aber selten finden sich Menschen darauf, schon eher Autos, die in Richtung Stadt durchfahren. Der »Dorfkrug« ist ebenso wie alle anderen sozialen Einrichtungen geschlossen, einen Lebensmittelladen gibt es auch nicht mehr, geschweige denn Kita oder Schule. Es wohnen ohnehin kaum noch Kinder dort. Die Katen sind durch einige wenige, aber wohl-situierte Einfamilienhäuser ersetzt. Durch die intensive Bewirtschaftung der riesigen Flächen haben sich die ökologischen Folgen gezeigt: die biologische Vielfalt ist eingeschränkt, Pflanzenschutzmittel haben zwar die Schädlinge, aber auch die Insekten getötet. Bienen wurden schon lange nicht mehr gesichtet. Es ist ein Dorf mit Bewohnern und Bewohnerinnen jenseits eines Begriffs von (kollektiver) Zukunft.

Literatur

- Bayer, Walter, Friedrich-Schiller-Universität Jena: Gutachten. Die Umwandlung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften im Land Brandenburg. Stand 9. Januar 2012. Endfassung. S. 89. (PDF) www.landtag.brandenburg.de [Zugriff zuletzt am 20.2.2020].
- Brecht, Bertolt: Mein Lehrer. In: ders.: Gesammelte Werke 9. Gedichte 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 741.
- Brecht, Bertolt: Ist das Volk unfehlbar? In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 14. Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928-1939. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1993, S. 435f.
- Brook, Peter: Der leere Raum. Möglichkeiten des heutigen Theaters. München: dtv 1975.
- Friedmann, Jan: Morsche Macht. In: Spiegel Spezial Geschichte (2007), H. 3 vom 21.8.2007, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecialgeschichte/d-52666773.html> (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).

44 Verwiesen sei ausdrücklich auch auf Julie Zehs großen kulturkritischen Gesellschaftsroman *Unterleuten*, der dieses »Leben auf dem Lande« nach 1989/90 ausführlich beschreibt. Vgl. Juli Zeh: *Unterleuten*. Roman. München: Luchterhand 2016.

- Goethe, Johann Wolfgang von: »Zum Schäkesspears [sic!] Tag«. In: ders.: Goethes Werke. Hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. I. Abteilung. Bd. 37. Weimar: Böhlau 1896. S. 129-135.
- Kowalczyk, Ilko-Sascha: Die Übernahme. Wie Ostdeutschland Teil der Bundesrepublik wurde. München: Beck 2019.
- Mahlich, Wolfgang: Die Herausbildung der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften in der DDR, dargestellt an der Entwicklung des Kreises Haldeleben, Bezirk Magdeburg (1952 bis 1960). Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1999. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/15151> (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).
- Martens, Bernd: Landwirtschaft in Ostdeutschland: Der späte Erfolg der DDR. (Vom 30.3.2010). Bundeszentrale für politische Bildung. Dossier: Der lange Weg der deutschen Einheit. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/lange-wege-der-deutschen-einheit/47157/landwirtschaft?p=all> (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).
- Marx, Karl: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte. In: ders./Friedrich Engels: Werke. Bd. 8. Berlin: Dietz 1972, S. 111-207.
- Müller, Heiner: »Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung – man braucht zu verschiedenen Zeiten verschiedene Übersetzungen.« Ein Gespräch. In: Theater heute 15 (1975), H. 7, S. 16-35.
- Müller, Heiner: Heiner Müller im Gespräch mit der Autorin am 14.8.1985. Auszugsweise veröffentlicht in: Marianne Streisand: Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande«. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: Weimarer Beiträge 31 (1986), H. 8, S. 1358-1384.
- Müller, Heiner: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Sechs Punkte zur Oper. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 161-163.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: Ich glaube an Konflikt, sonst glaube ich an nichts. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 175-223.
- Schwartz, Michael: Vertriebene im doppelten Deutschland. Integrations- und Erinnerungspolitik in der DDR und in der Bundesrepublik. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 56 (2009), H. 1. (PDF). degruyter.com. Online erschienen 25.9.2009 [Zugriff zuletzt am 20.2.2020].

- Seghers, Anna: Friedensgeschichten. In: dies.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 10. Berlin/Weimar: Aufbau. S. 271-292.
- Streisand, Marianne: Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande«. Entstehung und Metamorphosen des Stücks. In: Weimarer Beiträge 31 (1986), H. 8, S. 1358-1384.
- Streisand, Marianne (Hg.): Der Fall Heiner Müller: Dokumente zur »Umsiedlerin«. In: Sinn und Form 43 (1991), H. 3, S. 429-486.
- Streisand, Marianne: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: Florian Becker/Janine Ludwig (Hg.): Heiner Müller Handbook. de Gruyter. [Erscheint demnächst]
- Tretjakow, Sergej: Der neue Lew Tolstoi. In: ders.: Lyrik. Dramatik. Prosa. Aus d. Russischen übers.u. hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1972, S. 191-196.
- Tretjakow, Sergej: Die Biographie der Dinge. In: ders.: Lyrik. Dramatik. Prosa. Aus d. Russischen übers.u. hg. v. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam 1972, S. 201-206.
- Weber, Max: Entwicklungstendenzen in der Lage der ostelbischen Landarbeiter. In: ders.: Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Hg. v. Marianne Weber. 2. Aufl. Tübingen. 1988. Permalink: www.zeno.org/nid/2001144116X (Zugriff zuletzt am 20.2.2020).
- Zeh, Julie: Unterleuten. Roman. München: Luchterhand 2016.

Dank an Ute Scharfenberg für wertvolle Literaturhinweise.

Ein Dialog mit einigen Toten

Heiner Müller, Friedrich Wolf und die Selektion der Tradition

Michael Wood

Dass niemand aus dem Diskurs ausgeschlossen wird, bildet einen der zentralen Ausgangspunkte sowohl im Denken als auch in der literarischen und dramaturgischen Praxis Heiner Müllers. Wie Müller 1979 in seiner Rede über die Postmoderne sagt, sieht er zwei alternative Ergebnisse bei dem, was er die »Bewegung der Sprache« nennt: »das Schweigen der Entropie oder der universale Diskurs, der nichts ausläßt und niemanden ausschließt.«¹ Diese beiden Möglichkeiten stehen für zwei Seiten ein und derselben Medaille. Auf der einen Seite haben wir die drohende Bedeutungslosigkeit der Sprache oder das Chaos, was zu nichts führt. Auf der anderen Seite finden wir die utopische Konfiguration eines »universale[n] Diskurs[es]« (W 8, 212), woran alle teilnehmen dürfen und können.²

Im Kontext der Postmoderne beschäftigt sich Müller mit der Literaturgeschichte: Er inszeniert eine Art Dialog mit Schriftstellern des letzten Jahrhunderts, die zur Abschaffung des Autors beigetragen haben: Arthur Rimbaud, Comte de Lautréamont, Franz Kafka, James Joyce, Wladimir Majakowski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett u. a. Wenn im Denken Müllers der »universale Diskurs« niemanden ausschließt, so ist die »Ausschließung« dessen Gegenteil – noch ein Begriff, der von Müller häufig benutzt wird. Im Kapitel zu Brechts *Fatzer* (1927-1931) in *Krieg ohne Schlacht* (1992) meint er, Selektion und Ausschließung seien quasi austauschbar miteinander. Wenn einerseits der universale Diskurs allumfassend ist, besteht andererseits die Gefahr der Selektion darin, dass sie ein rein zerstörerisches Prinzip ist. Eine oft zitierte Formulierung von Müller lautet: »Auschwitz und Hiroshima sind Finalprodukte selektiven Denkens.«³ Und die logische Kon-

1 Heiner Müller: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 208-212, hier: S. 212; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

2 Für eine detaillierte Erörterung dieses Themenbereichs im Werk Müllers, siehe: Arlene Akiko Teraoka: *The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodern Poetics of Heiner Müller*. Bern: Lang 1985.

3 Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier: S. 246.

sequenz der Stellvertretung und Repräsentation sei: »[D]er Humanismus ist die Barbarei, weil Humanismus auch Ausschließung, Selektion bedeutet« (W 9, 246).

Im Folgenden soll Heiner Müllers Bezug zur literarischen Tradition analysiert werden. In einer Diskussion über Müller und seine Beziehung zu Friedrich Wolf mag es überraschen, mit einem Bezug zu Selektion und Ausschließung zu beginnen. Ansatzpunkt meiner Untersuchung bildet aber genau diese Frage. 1990 im Gespräch mit Frank Raddatz erklärt Müller: »Man muß die Toten ausgraben, wieder und wieder, denn nur aus ihnen kann man Zukunft beziehen. Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Man muß die Anwesenheit der Toten als Dialogpartner oder Dialogstörer akzeptieren – Zukunft entsteht allein aus dem Dialog mit den Toten.«⁴

Bereits 1985 ist es ein wesentlicher Aspekt seiner demokratischen Einstellung gegenüber Politik und Realität, sich »Gedanken über die Toten zu machen«.⁵ Dieser Dialog mit den Toten stellt einen wichtigen Bestandteil von Müllers Praxis dar, da seine Texte und Inszenierungen ständig im Dialog mit denen stehen, die er als seine literarischen und philosophischen Vorfahren sieht. Nur anhand dieses offenen Dialogs darf es überhaupt eine Zukunft geben; und die Stimmen und Stellungen der toten Vorläufer*innen sind in diesem Gespräch sowohl zu hören, zu beachten, zu bewerten als auch zu kritisieren.

Als jemand, der der Zukunft gegenüber aufgeschlossen ist, ist Müller auch relativ offen, wenn er von den Toten spricht, mit denen er und seine Texte im Dialog stehen. Häufig benannt oder erwähnt werden von den deutschen Schriftsteller*innen Brecht, Heinrich von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Anna Seghers, Friedrich Hölderlin, Walter Benjamin, Kafka; weiterhin dienen Euripides, William Shakespeare, Christopher Marlowe, Frantz Fanon, Michel Foucault, Lautréamont, Choderlos de Laclos, Artaud, Beckett als »Gesprächspartner«, Quellen oder »Dialogstörer«. Es gibt auch einige Überraschungen in dieser Liste wie Friedrich Nietzsche und Ernst Jünger. Die toten Dialogpartner*innen Müllers zeichnen sich deshalb als verschlungenes Gewebe der mehrfachen, oft einander entgegenstehenden Einflüsse aus, deren Spuren in Müllers komplexen Prozessen und Positionen zu suchen sind. Genia Schulz schreibt 1980: Sich »Müllers Werk nähern, heißt, sich auf eine ungewöhnliche Mischung von Theorien, Themen, Blickrichtungen, »Traditionssträngen« einzulassen«.⁶ Meines Erachtens ist es viel zu einfach, wenn wir Müllers Schaffen einfach durch eine Liste einiger »carefully constructed alter egos, the personae based on other authors and cultural historical paradigms wit-

4 Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615, hier: S. 613f.

5 Heiner Müller: Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden. In: ders.: W 10, S. 364-374, hier: S. 366.

6 Genia Schulz: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler 1980, S. 8.

hin which he created«⁷ – so Jonathan Kalb – betrachten. Weder adoptiert Müller einfache *personae*, noch akzeptiert er alles, was Dichter*innen bzw. Denker*innen schreiben. So wie er über Brechts Theorie und Praxis sagt, »Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat«⁸, so setzt er sich, obwohl er der Freund-Feind-Dichotomie Carl Schmitts definitiv eine Absage erteilt, beim Inszenieren vom *Lohndrucker* 1988 und *Hamlet/Maschine* 1989 in durchaus produktiver Weise mit dessen Aufsatz *Hamlet oder Hekuba* (1956) auseinander (vgl. W 9, 246 u. 277). Jedoch ist es wichtig zu betonen, dass der Dialog mit den Toten bei Müller keine systematische Totalität bilden muss, sondern dass niemand ausgelassen wird aus einem universalen Diskurs, in dem auch die Toten die Zukunft gestalten.

In diesem ganz offenen Dialog gibt es gewiss Personen, die von Müller nie direkt zitiert werden. Wie beispielsweise Helen Fehervary gezeigt hat, bilden die Dramatiker*innen der frühen DDR einen wichtigen, wenn auch von Müller nicht erwähnten Bezugspunkt: Als Fehervary *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) neben Erwin Strittmatter und Brecht las, erklärte Müller, es sei sinnvoller, *Die Umsiedlerin* neben *Der Dorfstraße* (1955) von Alfred Matusche zu stellen.⁹ Es gibt auch Momente, in denen Müller – ganz wie Brecht – den Germanist*innen Rätsel aufgibt. Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, ob noch weitere Dramatiker*innen in seinen Dialog mit den Toten aufgenommen wurden, und so die Kriterien dieses Dialogs – d. h. die Aspekte nach denen Müller bestimmte Vorläufer*innen aufnimmt oder ausschließt – genauer untersuchen. Schließt Müller bestimmte tote Schriftsteller*innen aus seinem Dialog aus, und wenn ja, warum? Wie Schulz schreibt, scheinen Müllers Texte verschiedene »Traditionsstränge« aufzugreifen, und wie Hans-Thies Lehmann betont, sind diese Stränge Teile einer selbstbewussten Strategie von Müllers Selbstdarstellung und Selbsteinbeziehung in die Literaturgeschichte, die »die Wahl einer spezifischen Tradition erkennen [lässt], ablesbar an sprechenden Auslassungen ebenso wie an emphatischen, häufig wiederkehrenden Bezugnahmen.«¹⁰ Wie ist es denn zu deuten, wenn eine Person bzw. eine bestimmte Reihe von Personen aus Müllers Diskurs und aus der von ihm gestifteten Tradition ausgeschlossen werden?

In diesem Zusammenhang erscheint es besonders auffällig, dass Friedrich Wolf nur selten von Müller benannt wird, obwohl Wolf als eine wichtige Person

7 Jonathan Kalb: *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge University Press 1998, S. 14.

8 Heiner Müller: *Fatzer* ± Keuner. In: ders.: W 8, S. 223-231, hier: S. 231.

9 Siehe Helen Fehervary: Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matusches *Die Dorfstraße*. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin: Neofelis 2017, S. 247-257.

10 Hans-Thies Lehmann: *Deutsche Literatur*. In: ders./Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 123-129, hier: S. 123.

beim Gestalten eines neuen Theaters und einer neuen Gesellschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in der DDR galt. Aber wie ich anhand einer Analyse von Müllers *Weiberkomödie* (1969) und Wolfs *Bürgermeister Anna* (1950) zeigen werde, scheint Wolf aus dem zukunftsgestaltenden, notwendig offenen Dialog mit den Toten ausgeschlossen zu sein, weil er aus Müllers Sicht eine Tradition des ›anti-produktiven‹ Theaters vertritt. Die Landschaft der literarischen Tradition hat offensichtlich bestimmte Grenzen, die Müller mit Hilfe einer formal-dramatischen wie stofflichen Auswahl festlegt.

Ein Wolf in der DDR

Bevor wir uns mit Müllers Einschätzung von Friedrich Wolf befassen, scheint es nützlich, einige Anmerkungen zum Status von Wolf in der DDR zu machen. Während des Zweiten Weltkrieges war Wolf zusammen mit den wichtigsten Personen des künftigen SED-Politbüros im russischen Exil. Er war schon zu dieser Zeit als Dramatiker bekannt und in den ersten Jahren der DDR zählten seine Stücke zu einer antifaschistischen, sozialistischen Tradition, die ganz nach dem Geschmack der Führung der SED war. Unter der Leitung von Maxim Vallentin sollte sich das neue sozialistische Theater in einem neuen sozialistischen, demokratischen Deutschland an dem sowjetischen Vorbild orientieren.¹¹ Es ist daher kein Zufall, dass die Spielpläne des Maxim Gorki Theaters in den ersten Jahren der DDR Wolfs in der Kriegszeit geschriebene antifaschistische Stücke aufführten. 1952 als ›sozialistisches Modelltheater‹ gegründet, war das Maxim Gorki Theater der Ort, an dem Vallentin dem neuen Publikum Konstantin Sergejewitsch Stanislawskis Theaterkunst und naturalistische Inszenierungen der Klassiker und der Stücke sowjetischer Dramatiker präsentieren konnte. Neben Johannes R. Becher und Erich Blach war Wolf einer der wenigen zeitgenössischen deutschen Dramatiker, deren Stücke in den ersten Jahren inszeniert wurden.¹²

In den frühen Debatten um Formalismus und Realismus im Theater repräsentierte Wolf eine Antithese zu Brecht. Nach Jack Zipes stand Wolf

für die überkommenen aristotelischen Prinzipien, für geschlossene Form, psychologisches Theater, Stanislawski, pedantisches Drama, den Vorrang des Inhalts vor

11 Vgl. Petra Stuber: *Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Links 1998, S. 156; Michael Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, New York: Camden House 2017, S. 36-38.

12 Vgl. Julia Niehaus/Manfred Möckel/Harald Müller (Hg.): *Maxim Gorki Theater. 50 Jahre und kein Ende*. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 180f. Erst ab Juni 1957 finden Stücke von Alfred Matusche, Gert Weymann, und Heiner Müller ihren Weg in den Spielplan des Gorki-Theaters.

der Form; Brecht für anti-aristotelische und anti-stanislawskische Positionen, für das Experiment, die offene Form, objektivierendes oder episches Theater, unpedantisches Drama, die Dialektik von Form und Inhalt.¹³

Laut Wolfgang Emmerich war Wolf »ein Vertreter jenes aristotelischen Theaters, das die geschlossene, werkhafte Form des Dramas anstrebte und in der Katharsis ein unveräußerliches Element sah«. ¹⁴ Für Fritz J. Raddatz nahm deshalb Wolf »bewußt eine aristotelische, also anti-brechtsche Position« ein.¹⁵ Wolf gehöre zu »Other Ways – Other Writers«¹⁶ der DDR-Dramatik, wie Gottfried Fischborn es 1980 formuliert: Er sei Teil einer vielfältigen Szene des anderen, d. h. nicht-Brecht'schen Theaters. Zeitzeug*innen bestätigen diese Einordnung: Als 1957 fünf junge DDR-Dramatiker*innen auf die Rundfrage, welche Funktion das Theater der Gegenwart habe und wie es diese erfülle, antworteten, bezogen sich die Befragten mehrmals direkt auf Brecht, aber zu Wolf gibt es keinen einzigen Hinweis.¹⁷ Dem widerspricht allerdings Fritz Raddatz, wenn er betont, dass Wolfs' »Stück-Modelle doch offenbar mehr Einfluß ausgeübt haben als heute zugegeben« wird.¹⁸ Zipes allerdings argumentiert, dass Brecht und Wolf nicht so gegensätzlich seien, wie die Literaturgeschichtsschreibung allgemein behauptet.¹⁹ Was Wolf jedoch besonders deutlich von Brecht unterscheidet, war seine offizielle Position in der Partei: Er war z. B. erster Botschafter der DDR in Polen und getreuer Parteigenosse, auch wenn er nicht immer einverstanden war mit den konkreten Zielen und Mitteln der SED.²⁰

Soviel zu Wolfs allgemeinen Status in der DDR. Wie aber war Heiner Müllers Position zu Friedrich Wolf? Wolfs Name wird in Müllers Schriften und Gesprächen nur selten erwähnt. 1977 im Gespräch mit Bernard Umbrecht erinnert sich

13 Jack Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR. In: Peter Uwe Hohendahl/Patricia Herminghouse (Hg.): Literatur und Literaturtheorie in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 191-240, hier: S. 192.

14 Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau 2009, S. 98-99.

15 Fritz J. Raddatz: Traditionen und Tendenzen. Materialien zur Literatur in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 416.

16 Gottfried Fischborn: The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline. Übers. v. Peter Harris/Pia Kleber. In: Modern Drama 23 (1980), H. 4, S. 422-434.

17 Vgl. z. B. Peter Hacks/Harald Hauser/Joachim Knauth/Hans Pfeiffer/Hedda Zinner: Das Theater der Gegenwart. Eine Rundfrage. In: Neue Deutsche Literatur 5 (1957), H. 4, S. 127-134.

18 Raddatz: Traditionen und Tendenzen, S. 415.

19 Vgl. Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf?, S. 193f.

20 Für eine detaillierte Diskussion der Beziehung zwischen Wolf und den Organisationen der SED und deren Tätigkeiten im letzten Jahr seines Lebens (1953) siehe Christel Berger: Friedrich Wolf 1953. Eine unvollständige Biographie rückwärts. Berlin: Schwarzdruck 2006.

Müller an den Streit von 1949 zwischen Wolf und Brecht über *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939). Wolf kritisierte Brechts Stück, da Mutter Courage keine Einsicht in ihr Fehlverhalten habe; am Ende werde dem Publikum kein Beispiel gegeben, mit dessen Hilfe es lernen könne. Aus Müllers Sicht macht Wolf insofern einen Fehler, als er die Produktivität des Theaters negiere:

[...] bei diesen Einschätzungen oder diesen Kategorisierungen von Stücken positiv-negativ, die vom Stofflichen ausgehen, wird immer der Wirkungsfaktor ausgeklammert. Also wird immer das Publikum ausgeklammert. Und ein Drama entsteht ja nicht auf der Bühne, findet nicht auf der Bühne statt, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum.²¹

Hier sehen wir einen zentralen Unterschied zwischen Wolf und Brecht, wobei Müller zweifelsohne auf der Brecht'schen Seite steht: Während Brecht die Negation zeigt, damit die Negation der Negation die Arbeit der Zuschauenden ist, ist Wolfs Theater nach Zipes »eine *Negation der Negation*, wobei das Publikum sich mit dem aufsteigenden Kräften identifizieren sollte.«²² Für Müller ist Wolfs Theater nicht produktiv, dialektisch, zukunftsorientiert, sondern vertritt eine geschlossene dramatische Form, die die Zuschauenden vom Theater ausschließt, das Theater von der Realität ausgrenzt.

Wenn wir Müllers Gedanken zu den Stücken Wolfs lesen, erkennen wir noch weitere Aspekte seiner negativen Bewertung des älteren Dramatikers. Schon 1956 in seiner Rezension des fünften Bandes einer neuen Werkausgabe von Wolfs Stücken schreibt Müller: »Wolf, dem vitalen politischen Dramatiker, war der Formalismus fremd [...]«. ²³ Im Kontext der Formalismusdebatte könnte Müllers Bemerkung positiv erscheinen, vermutlich als Verteidigung eines vor kurzem gestorbenen Autors gegenüber der SED. Müller zieht dabei aber eine klare Grenze zwischen dem erfolgreichen Experimentieren mit der Sprache in den Stücken Georg Kaisers und in denen des jungen Friedrich Wolf, wobei Müller die Mühen des letzteren als gescheiterte Nachahmung sieht. Laut Müller waren Wolfs Schilderungen der erst vor kurzem vergangenen Ereignisse – wie z. B. bei seiner Darstellung der Marinemeuterei von 1918 in *Die Matrosen von Cattaro* (1930) – zu eindeutig, als dass sie politisch wirkungsfähig hätten sein können. 34 Jahre später erklärt Müller den Grund dieser fehlenden Wirkung damit, dass Wolf sehr schnell geschrieben habe und so Stücke zur erst kurz zurückliegenden Geschichte verfassen konnte. In dieser Hinsicht unterschied er sich von Brecht, der langsamer arbeitete und infolgedessen kaum aktuelle Ereignisse in seinen Stücken direkt

21 Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht. In: ders.: W 10, S. 99-119, hier: S. 102.

22 Zipes: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf?, S. 202. Hervorhebung im Original.

23 Heiner Müller: Altes und Neues. In: W 8, S. 121.

behandelte. Wolf reagiere direkt auf aktuelle Ereignisse, während Brecht grundsätzliche Strukturen erforsche.²⁴ 1956 behauptet Müller, Wolfs Werk sei wichtig als »Zeitdokument« (vgl. W 8, 121), aber habe keinen Wert mehr als Dramatik.

Schwank um eine Komödie

Da Müllers Einschätzung von Friedrich Wolfs Theatertexten eher negativ ist, überrascht es nicht, dass literaturwissenschaftliche Vergleiche zwischen den Texten der beiden Autoren kaum zu finden sind. Ich möchte jedoch zeigen, wie Müller eine Art Konfrontation mit Wolfs Dramatik in einem seiner Stücke inszeniert, und zwar in seinem nur selten untersuchten Text *Weiberkomödie* von 1969, einem Schwank nach dem erst 1961 veröffentlichten Hörspiel *Die Weiberbrigade* von Inge Müller. *Weiberkomödie* wird bei Überblicken und Diskussionen von Müllers Texten oft ausgelassen, wie z. B. in Schulz' Buch über Müller von 1980, in dem der Text nicht einmal erwähnt wird,²⁵ bei Norbert Otto Eke und Kalb wird er nur flüchtig und in Klammern behandelt. Bei ersterem kommt *Weiberkomödie* nur in einer Liste von Stücken vor, bei denen Fritz Marquardt Regie geführt hat,²⁶ und zwar als Beispiel für Müllers »Auseinandersetzung mit ›bürgerlichen‹ Theaterformen wie Oper, Laienspiel und Schwank (*Drachenoper*, *Horizonte/Waldstück*, *Weiberkomödie*)«. ²⁷ Kalb nennt das Stück nur einmal in seiner Studie und schreibt, dass »[c]rass prurience and graphic sexual description are vital to many of [Müller's] works (*The Mission*, *Medea Material* and *Weiberkomödie* [...] come immediately to mind).«²⁸ Selbst in Alexandra von Hirschfelds Studie über *Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers* von 1999 wird *Weiberkomödie* in keiner Weise berücksichtigt.²⁹ Zwei Aspekte sprechen anscheinend gegen die Inklusion der *Weiberkomödie*: Erstens wurde sie zu der Zeit geschrieben und uraufgeführt, als Müller *Macbeth* (1971), *Mauser* (1970) und *Zement* (1972) verfasst hat; und mit Ausnahme der Versform und ein Paar thematischen Kleinigkeiten hat *Weiberkomödie* angeblich fast nichts mit diesen Stücken gemeinsam.³⁰ Zweitens entspricht das

24 Vgl. auch Heiner Müller: Das Jahrhundert der Konterrevolution. In: ders.: W 11, S. 543-557, hier: S. 548.

25 Vgl. Schulz: Heiner Müller.

26 Vgl. Norbert Otto Eke: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999, S. 32.

27 Eke: Heiner Müller, S. 37.

28 Kalb: Theater of Heiner Müller, S. 176.

29 Vgl. Alexandra von Hirschfeld: Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers. Marburg: Tectum 1999.

30 Vgl. z. B. Joachim Fiebach: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten. Berlin: Henschel 1990, S. 81.

Stück anhand seiner formalen Komposition, Heiterkeit und allgemeinen Stimmung nicht unseren Erwartungen an Heiner Müller. Für Carlotta von Maltzan gilt das Stück als »Ausrutscher«³¹ im Werk Müllers auch weil er selbst es anscheinend nicht ernst genommen habe; Roland Wiegenstein betont, dass *Weiberkomödie* von einer »Märchenstimmung«³² gefärbt sei. Aus dramatisch-formaler Sicht sieht *Weiberkomödie* so aus, als sei dieser Text ein »Außenseiter«. Mit den Worten Malgorzata Sugieras: »Wenn Müller im *Bau* schon zwischen epischer Reflexion und dramatischen Geschehen alterniert [...], so entwickelt sich die Handlung in der *Weiberkomödie* linear und unproblematisch wie bei einem Autor, der nie von Brecht gehört hat.«³³ Ich stimme Sugiera nicht völlig zu, aber auffällig ist die (scheinbar) klare Trennung zwischen dem Brecht-Schüler Müller und einem anderen Müller, der in den Spuren einer aristotelischen, Wolf'schen Tradition schreibt – oder – was noch wahrscheinlicher ist – auf deren theatralen »Bankrott« hinweisen will.

Weiberkomödie handelt von einer Brigade Frauen, die erfolgreich einen Kran montiert. Die Männer arbeiten nicht, da sie sich im Kampf um die günstigsten Schauplätze, von denen sie am besten der Schlosserin Jenny Nägele beim Nacktbaden im Baggerteich zusehen können, verletzt haben. Jenny ist (ganz wie Balke vor ihr) »Bestarbeiterin«.³⁴ In der *Weiberkomödie* finden wir eine Konstellation von Konflikten, die auch in der neuen Gesellschaft noch gelöst werden müssen, im Vordergrund steht dabei der Geschlechterkampf: Auch in einem sozialistischen Land gilt es noch zu erkennen, dass die Frau ein Mensch und kein Sexobjekt ist und genauso viel kann und genauso hart arbeitet wie ein Mann; es darf keinen Unterschied mehr zwischen »Männerarbeit« (W 4, 190) und »Frauenarbeit« (W 4, 191) geben. Eine weitere Ebene des Textes bildet der Konflikt zwischen Altem und Neuem, da verschiedene Figuren die neue Situation, d. h. die gesellschaftliche Realität, nicht begreifen können. Wie Karl sagt: »Kapitalismus ist Ausbeutung / Des Menschen durch den Menschen. Sozialismus / Ist Ausbeutung des Mannes durch die Frau« (W 4, 201). Genauso wie in *Der Lohndrucker* (1956/57) wird ein Konflikt dargestellt zwischen individueller Initiative und Allgemeinheit, sprich dem Plan. Jenny hat einen »Verbesserungsvorschlag« (W 4, 183), der dringend nötig ist, da, wie der Meister sagt (wieder ähnlich wie Kant in *Der Lohndrucker*): »Die Termine sind im Eimer / Wenn wir den Kran am Montag nicht umsetzen« (W 4, 186).

31 Carlotta von Maltzan: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a. M.: Lang 1988, S. 125.

32 Roland H. Wiegenstein: Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück. Entfremdung und Widerspruch im Werk Heiner Müllers. In: Judith R. Scheid (Hg.): Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks. Stuttgart: Klett 1981, S. 93-113, hier: S. 107f.

33 Malgorzata Sugiera: *Weiberkomödie*. In: Lehmann/Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch, S. 288-290, hier: S. 289.

34 Heiner Müller: *Weiberkomödie*. In: ders.: W 4, S. 177-242, hier: S. 183.

Jennys Vorschlag wird aber anfänglich nicht angenommen, da sie nackt im Bagerteich gebadet hat, was zur Verletzung der männlichen Arbeitskraft geführt hat. Kaderleiter Zabel erklärt: »Das ist Plansabotage. Ihr unmoralisches Verhalten hält / Die Produktion auf« (W 4, 189).

Wenn wir *Weiberkomödie* als Komödie über die Lage der Frauen in einer neuen sozialistischen Realität lesen, in der eine junge Frau am Ende erfolgreich ist, dann hat Müllers Text einige deutliche Gemeinsamkeiten mit Friedrich Wolfs Komödie *Bürgermeister Anna* von 1950. Dort kämpft die junge 23-jährige Bürgermeisterin Anna Drews gegen die frauenfeindlichen Einstellungen der ländlichen Kleinbürger und arbeitet im Büro und auf der Baustelle für eine bessere Zukunft. So sagt sie zum Großbauer Lehmkuhl: »Was früher war, war früher, Lehmkuhl: heut ist's wichtig, daß unser Dorf zum Winter die Schule hat.«³⁵ Weil es den Männern nicht gefällt, dass sie auf eine (junge) Frau hören müssen, machen sie beim Bau der Schule nicht mit, sodass die Frauen die Arbeit selbst machen müssen. Außerdem gibt es wie in *Weiberkomödie* einen dritten Konflikt, nämlich den zwischen individueller Initiative und Plan. Anna und die Frauen haben schon einen Teil der Schule gebaut, als der Landrat die Einstellung des Baus fordert:

Landrat: [...] Aber wozu machen wir heute unsre Wirtschaftspläne, worin alles eingeplant ist, Steine, Holz, Ziegel, Nägel, wenn ihr unsern ganzen Plan umschmeißen wollt!

Anna: Im Gegenteil, Herr Landrat, wir wollen den Plan nicht umschmeißen, sondern ihn gerade weitertreiben – durch unsere Initiative.

Landrat *zweifelnd*: Durch eure Initiative?

Anna *leidenschaftlich*: Jawohl, Plan und Initiative sind keine Gegensätze; sie ergänzen einander. Gerade durch unsere Initiative, durch die Initiative der Jugend und der Frauen...

Landrat: ... der Frauen, die ihren Männern von Haus und Herd weglaufen, so daß hier fast zum Bürgerkrieg kommt... (B 239)

Der Landrat steht für den Plan, und die Planerfüllung verlangt, dass Frauen ›Frauen‹ bleiben und Männer ihre ›natürliche‹ Position am Arbeitsplatz einnehmen dürfen. Diese Position gestattet keine Neuorientierung der Geschlechterrollen am Arbeitsplatz geschweige denn Eigeninitiative. Es ist keine Überraschung, dass Walther Pollatschek meint, dieser Konflikt zwischen Plan und Initiative sei nicht antagonistisch – er will Wolf als guten Parteimann darstellen und die nicht

35 Friedrich Wolf: *Bürgermeister Anna*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. 16 Bde. Hg. v. Else Wolf/Walther Pollatschek. Bd. 6: *Dramen 6*. Berlin: Aufbau 1960, S. 195–281, hier: S. 205. Im Folgenden zitiert mit der Sigle ›B‹ und der Seitenzahl in Klammern im Fließtext direkt nach dem Zitat.

ausreichende Gleichberechtigung der Geschlechter in der DDR verbergen.³⁶ *Bürgermeister Anna*, H. G. Huettich zu Folge, »clearly delineates and celebrates the ›progressive‹ priorities of the new state and its citizens«. ³⁷ Doch *Bürgermeister Anna* ist nicht so simpel, wie Huettich meint: Der Landrat, d. h. der Repräsentant des neuen Staates, ist kein neuer Mensch und muss deshalb von Anna überzeugt werden, dass sie mit ihrer Initiative im Recht ist. Am Ende des Stücks gibt es folglich ein Happy End: Anna erhält endlich die Baugenehmigung für die Schule, ihr Mann Jupp lernt, dass auch Mädchen Bürgermeister sein können, und alle helfen beim Bau mit.

In dem Bereich der Handlung und des Konflikts hat Müllers *Weiberkomödie* viel gemeinsam mit *Bürgermeister Anna*. Außerdem benutzen beide Texte eine ähnliche Wort- und Situationskomik und könnten als »ernste Komödien« bezeichnet werden, denn sie »lassen eine negative Tendenz, die das Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung der Frau ist, ans Licht kommen.«³⁸ Beide Stücke zeigen, wie sich eine neue gesellschaftliche Realität aus einer alten formt, und orientieren sich primär an der plebejischen Tradition der heiteren Komödie. Zudem übernimmt Müller ein zentrales Motiv aus *Bürgermeister Anna*: Annas Verhalten wird wiederholt so beschrieben, als wolle sie »mit dem Kopf durch die Wand« (B 198). Lehmkuhl sagt z. B. zu ihr: »So 'n Schädel wie deiner müßt mir ins Haus, Anne, mit dem gehst du durch die dickste Wand!« (B 204) Das erinnert an *Der Lohndrucker*:

Der Arzt: [...] Was ist mit ihrem Schädel, Balke? Wollten Sie wieder mit dem Kopf durch die Wand? Die Wand war stärker, wie?

Balke: Die Wand war ich.³⁹

In den beiden früheren Stücken *Bürgermeister Anna* und *Der Lohndrucker* lässt sich das Motiv des ›Schädels‹ als Metapher für den Themenkomplex der Bewusstseinsänderung der Protagonistin bzw. des Protagonisten verstehen. Die Wand, durch die Anna stoßen muss, besteht aus den unterentwickelten Einstellungen ihrer Mitbürger*innen, die Wand, die Balke zertrümmern musste, war dagegen sein eigenes Bewusstsein. Am Anfang der *Weiberkomödie* sagt Jenny »Was geraucht hat, war mein Schädel« (W 4, 188). Aber am Ende finden wir statt Schädeln und Köpfen

36 Walther Pollatschek: Friedrich Wolf. Leben und Schaffen. Leipzig: Reclam 1974, S. 242.

37 H. G. Huettich. Theater in the Planned Society. Contemporary Drama in the German Democratic Republic in its Historical, Political, and Cultural Context. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1978, S. 23.

38 Jack Zipes: Die Funktion der Frau in den Komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Heidelberg: Stiehm 1976, S. 187-205, hier: S. 198.

39 Heiner Müller: Der Lohndrucker. In: ders.: W 3, S. 27-64, hier: S. 57.

Perücken, die von Männern getragen und vom Inspizienten im Theater bereitgestellt werden, damit die Männer an der beispielhaften Frauenarbeit teilnehmen können. Wenn Zabel Franz Häcksel danach fragt, warum er eine Perücke trägt, antwortet dieser lakonisch: »Politik. / Der Kran ist Frauenarbeit. Beispielsweise« (W 4, 237). Diese neu ins Stück eingeführte Figur verspottet damit die Sprache der positiven Beispiele und der angeblichen, neuen Position der Frauen in der DDR. Zuvor meint Hilde Prill: »Wir müssen das politisch sehn, versteht ihr. / Wenn Frauen einen Kran umlegen hier / Das gibt ein Beispiel für die Republik« (W 4, 215). Die Komödie ist zu Ende, bevor das Stück vorbei ist, und nach lauter Rollenspiel erfolgt hinter den Kulissen die erfolgreiche Kranmontage.

Die Handlung von *Weiberkomödie* löst sich auf, dem entsprechend hören wir von Kaschiebe: »Das Stück geht so nicht weiter« (W 4, 237), und dass die Figuren nicht wissen, dass sie im Theater sind (vgl. W 4, 237). Der Vorhang fällt und die Trennung zwischen Bühne und Realität verschwindet, bevor Kaschiebe die Zuschauenden direkt anspricht. Sie erklärt, dass das Stück ein positives Beispiel vorgeführt hat. Ihr abschließender Monolog lautet:

Geehrtes Publikum. An diesem Ort
 Hat heute eine Frau das letzte Wort.
 Ich hoff, daß mancher sich ein Beispiel nimmt
 Wie man sich nicht und wie man sich benimmt.
 [...]
 Und das ist nun unsrer Komödie Schluß
 Weil sie doch endlich einmal aufhörn muß.
 Spielt sie nun selber fort zum guten Ende
 Und wenn sie euch gefiel, rührt eure Hände. (W 4, 242)

Was passiert hier? Bevor wir diese Satzsätze hören, sind wir nur einem großen Durcheinander auf (und hinter) der Bühne begegnet. Da der Erfolg der Kranmontage nur berichtet wird, wissen wir auch nicht, vom wem sie vollgezogen wurde; unter den Frauen gibt es auch bestimmt perückentragende Männer. Jenny Nägle – die angeblich positive Heldin des Stücks – ist einfach verschwunden, damit Kaschiebe das Stück zu Ende bringen kann, nachdem sie endlich von ihrem Traum der Welteroerbung berichtet hat. Das »scheint«, nach Wiegenstein, »für einmal gelöst, freundlich, in einer Lustigkeit, die stets in Gefahr ist, harmlos zu werden«. ⁴⁰ Es gibt aber Konflikte und Situationen, die noch keine Lösung gefunden haben. Was Fehervary über die Lage der Frauenfiguren in Müllers Texten im Allgemein schreibt, trifft auch im Fall von Jenny Nägle zu: Wir sehen, dass, wenn Jenny spricht oder handelt, sie es »im Rahmen ihres Schweigens und ihrer Ab-

40 Wiegenstein: Länger als Glück ist die Zeit, S. 107.

wesenheit, nicht zu deren Überwindung«⁴¹ tut. Jenny zitiert auch August Bebels Formulierung »Die Frau ist ein Mensch wie der Mann, und sie soll wie er die Freiheit haben, über sich zu verfügen als ihr eigener Herr« (W 4, 189). Das Ideal der Gleichberechtigung der Geschlechter existiert zwar schon im Traum vom Sozialismus, aber Jennys Erlebnisse sprechen dagegen. Um Mutter zu sein, muss sie am Wochenende heimliche Besuche ins nächstliegende Dorf machen, damit sie ihr verstecktes Kind sehen kann; Häcksel, der sie heiraten möchte, glaubt, dass sie nicht arbeiten sollte; am Ende verschwindet sie einfach, ohne wieder als Arbeiterin unter Arbeitern zu erscheinen. Sie hat gearbeitet, aber die Geschlechterverhältnisse haben sich kaum geändert.

Das Ende von *Weiberkomödie* scheint aber nahezulegen, dass ein positives Beispiel vorgeführt worden ist, von dem die Zuschauenden lernen können und das das Publikum zu Hause zu Ende spielen soll. Etwas Ähnliches finden wir in *Bürgermeister Anna*: Auch dort findet keine echte Änderung im Bewusstsein der Figuren statt, sondern die Einstellungen Lehmkuhls und des Forstmeisters werden einfach als altmodisch entlarvt und Jupp – Annas Liebhaber – gewinnt Einsicht in seine ›Dummheit‹. Ganz am Ende des Stücks sehen wir Anna und Jupp, als sie den Konflikt lösen und ein Beispiel für die Zukunft geben:

Jupp *sie umarmend*: Anne, Mädel, *Bürgermeisterin*... geht das denn alles zusammen?

Anna: Es geht.

Jupp: Und heute noch, Anne, fahr ich den Trecker und – ich helf dir bei der Schule!

Anna *zieht seinen Verband fester an*: Hast du mir nicht schon geholfen, Jupp?

(B 281. Hervorhebungen im Original.)

Anna ist die positive Heldin, die von Anfang an weiß, dass sie Recht hat. Ihren letzten Worten zufolge müssten wir uns unserer Fehler bewusst werden und uns für die Arbeiten der Annas dieser Welt engagieren. Jupp hat Anna schon dadurch geholfen, dass er dem Publikum ein Beispiel des falschen Handelns und der sich daraus ergebenden Bewusstseinsänderung gegeben hat. Wolfs Stück verknüpft also zwei positive Beispiele. Sowohl bei Wolf als auch bei Müller soll das Publikum die Rolle eines kollektiven Helden spielen. In diesem Sinne scheint es als stünde *Weiberkomödie* in der Tradition von Wolfs Theater, das Müller allerdings für unproduktiv gehalten hat. Statt *Weiberkomödie* als ›Komödie‹ zu beschreiben, schreibt Müller 1975:

41 Helen Fehervary: Die erzählerische Kolonisierung des weiblichen Schweigens. Frauen und Arbeit in der DDR-Literatur. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hg.): Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein: Athenäum 1979, S. 171-195, hier: S. 185.

Den Schwank unterscheidet von der Komödie, daß er das kleinbürgerliche Moment mehr zum Gegenstand des Amüsements als der Kritik macht. Daß die ökonomischen Grenzen der Emanzipation in *Weiberkomödie* nur Theater (als Requisiten eingesetzt) und nicht, in ihrer dialektischen Einheit mit ihrer Geburtshelferrolle, reflektiert sind, hält den Text auf dem Niveau einer Art (sozialistischer) Bierzeitung. Er sollte nicht als mehr gelesen werden.⁴²

Laut Müller wird Emanzipation nur in Form des Theaters behandelt. Die metatheatrale Ebene des Stücks unterstreicht, dass das, was auf der Bühne geschieht, dort auch bleibt und nicht in die Realität der Zuschauenden eingreifen kann. Wenn die Figuren stets von der ›Politik‹ ihrer Handlungen reden, ist das auch eine Maßnahme seitens der Bühne, die Möglichkeiten des Publikums zu mindern und auszugrenzen. Sogar die Funktion der Frau in der Komödie wird so als leere Geste entlarvt: Häcksel will bei der Kranmontage mitmachen, da er den Frauen nicht zutraut, dass sie seinen Kran nicht ›kaputt‹ machen. Aber auch er wird dann eine Perücke tragen: »Damit das Beispiel nicht beschädigt wird« (W 4, 216 u. 228). Wie Häcksel sagt: »Die Haare sind politisch« (W 4, 234). Der Schein der Fortschrittlichkeit ist wichtiger als der tatsächliche Fortschritt. Prill meint: »Wir stimmen mit dem Leben sozusagen / Nicht überein. Das muß man doch mal sagen / Ich meine, will man uns hier karikieren« (W, 239); worauf Zabel antwortet, »Das mußt du mit dem Autor diskutieren« (W, 239). Der (männliche) Autor hat ein Bild einer Situation geliefert, in der die typisierten Figuren der Komödie keine Verbindung zur Realität haben. Müller nimmt Wolfs Form der aristotelischen Komödie über die Lage der Frau in der sozialistischen Gesellschaft und macht sie zum Gespött. Das Happy End des Stücks hat hier keinerlei Funktion außer einer theatralen: dass es sich hinter dem Vorhang vollzieht. Die Distanz zwischen Bühne und Zuschauenden könnte nicht größer sein.

Weiberkomödie dient als Schwank über die Funktion der positiven Beispiele im Theater. Müller zufolge ist *Weiberkomödie* »ein absolut harmloses Stück« (W 9, 114), das als Gelegenheitsarbeit entstand, nach Fritz Marquardt habe Müller den Text nur wegen des Honorars geschrieben, der Auftrag kam vom Maxim Gorki Theater.⁴³ Indem er diesen Text für das Gorki-Theater verfasst, kritisiert Müller die Tradition eines Theaters der positiven Helden, das er in den Stücken Wolfs und dessen Nachfolger*innen findet, die ihr ›Zuhause‹ im Gorki hatten. Die *Weiberkomödie* ist demnach definitiv nicht ›harmlos‹: Das Stück dient als kluger Angriff auf eine bestimmte Theater-Tradition.

42 Heiner Müller: *Weiberkomödie* [Nachbemerkung]. In: ders.: *Texte 4. Theater-Arbeit*. Berlin: Rotbuch 1975, S. 67-116, hier: S. 116; vgl. auch W 4, S. 569.

43 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau 2001, S. 276.

Traditionsbildung

Zurück zum Thema Ausgrenzung, Selektion, Ausschließung. Am Anfang dieses Beitrags habe ich Müllers Positionen zum universalen Diskurs und zum ›Dialog mit den Toten‹ dargestellt. Wenn wir die Zukunft gestalten wollen, müssen wir – so Müller – die Toten miteinbeziehen. Wenn wir von Tradition sprechen, würden wir deshalb erwarten, dass Müller immer offen ist für den Dialog mit allen Toten und sich so auf eine universale Tradition von Partner*innen und Gegner*innen bezieht. Müllers Traditionswahl ist aber sehr selektiv, ausschließend und hat klare Grenzen.⁴⁴ Wie wir anhand der Analyse von Müllers Beziehung zu Friedrich Wolf und zur Tradition der sozialistischen Dramatik gezeigt haben, besitzt diese – aus Müllers Sicht – keine produktive Funktion beim Gestalten einer Zukunft, sie sei vielmehr aus diesem ›Dialog mit den Toten‹ ausgeschlossen.

Interessanterweise beginnt *Weiberkomödie* mit einem kurzen Prolog, in dem Müller die Problematik der Geschlechterverhältnisse in eine literarische Tradition stellt: Die Substanz dieser Komödie sei »so alt wie neu / Adam und Eva waren schon dabei / und spielten ihre Rollen schlecht und recht / Von Aristophanes bis Bertolt Brecht« (W 4, 179). Der altgriechische Komödienschreiber steht am Anfang dieser speziellen Literaturgeschichte und Brecht an deren Ende; Wolf liegt offensichtlich dazwischen, wird aber nicht genannt, da er keine Rolle in einem die Zukunft gestaltenden ›Dialog mit den Toten‹ spielt. Nach Müllers Ansicht erklärt Friedrich Wolf dem Publikum, was es lernen solle und was es mit nach Hause zu nehmen habe, selbst wenn es die Komplexität der historischen Verhältnisse nicht verstanden hat. Der Autor wird damit sozusagen »Komplize[] der Macht« (W 8, 211). Müllers *Weiberkomödie* plädiert also für einen eingeschränkten Dialog, d. h. einen Dialog nur mit bestimmten Toten, indem die Leere und die Unbrauchbarkeit einer entgegengesetzten Tradition akzentuiert wird.

Literatur

- Berger, Christel: Friedrich Wolf 1953. Eine unvollständige Biographie rückwärts. Berlin: Schwarzdruck 2006.
- Eke, Norbert Otto: Heiner Müller. Stuttgart: Reclam 1999.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau 2009.
- Fehervary, Helen: Die erzählerische Kolonisierung des weiblichen Schweigens. Frauen und Arbeit in der DDR-Literatur. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand

44 Lehmann: Deutsche Literatur, S. 125.

- (Hg.): Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein: Athenäum 1979, S. 171-195.
- Fehervary, Helen: Heiner Müllers *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* und Alfred Matusches *Die Dorfstraße*. In: Hans Kruschwitz (Hg.): Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller. Berlin: Neofelis 2017, S. 247-257.
- Fiebach, Joachim: Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theater-texten. Berlin: Henschel 1990.
- Fischborn, Gottfried: The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline. Übers. v. Peter Harris/Pia Kleber. In: *Modern Drama* 23 (1980), H. 4, S. 422-434.
- Hacks, Peter/Harald Hauser/Joachim Knauth/Hans Pfeiffer/Hedda Zinner: Das Theater der Gegenwart. Eine Rundfrage. In: *Neue Deutsche Literatur* 5 (1957), H. 4, S. 127-134.
- Hauschild, Jan-Christoph: Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. Berlin: Aufbau 2001.
- Hirschfeld, Alexandra von: Frauenfiguren im dramatischen Werk Heiner Müllers. Marburg: Tectum 1999.
- Huettich, H. G.: Theater in the Planned Society. Contemporary Drama in the German Democratic Republic in its Historical, Political, and Cultural Context. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1978.
- Kalb, Jonathan: The Theater of Heiner Müller. Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- Lehmann, Hans-Thies: Deutsche Literatur. In: ders./Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2003, S. 123-129.
- Maltzan, Carlotta von: Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualität und Tod im Werk Heiner Müllers. Frankfurt a. M.: Lang 1988.
- Müller, Heiner: Weiberkomödie. In: ders.: Texte 4. Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch 1975, S. 67-116.
- Müller, Heiner: Der Lohndrucker. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3: Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 27-64.
- Müller, Heiner: Weiberkomödie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 177-242.
- Müller, Heiner: Altes und Neues. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 121.
- Müller, Heiner: Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 208-212.

- Müller, Heiner: *Fatzer ± Keuner*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8: *Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 223-231.
- Müller, Heiner: *Krieg ohne Schlacht*. *Leben in zwei Diktaturen*. Eine Autobiographie. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. *Eine Autobiographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 5-291.
- Müller, Heiner: *Gespräch mit Bernard Umbrecht*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10: *Gespräche 1, 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 99-119.
- Müller, Heiner: *Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10: *Gespräche 1, 1965-1987*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 364-374.
- Müller, Heiner: *Das Jahrhundert der Konterrevolution*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11: *Gespräche 2, 1987-1991*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 543-557.
- Müller, Heiner: *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11: *Gespräche 2, 1987-1991*. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Niehaus, Julia/Manfred Möckel/Harald Müller (Hg.): *Maxim Gorki Theater*. 50 Jahre und kein Ende. Berlin: Theater der Zeit 2002.
- Pollatschek, Walther: *Friedrich Wolf*. *Leben und Schaffen*. Leipzig: Reclam 1974.
- Raddatz, Fritz J.: *Traditionen und Tendenzen*. *Materialien zur Literatur in der DDR*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Schulz, Genia: *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler 1980.
- Stuber, Petra: *Spielräume und Grenzen*. *Studien zum DDR-Theater*. Berlin: Links 1998.
- Sugiera, Malgorzata: *Weiberkomödie*. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch*. *Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 288-290.
- Teraoka Arlene Akiko: *The Silence of Entropy or Universal Discourse: The Postmodern Poetics of Heiner Müller*. Bern: Lang 1985.
- Wiegenstein, Roland H.: *Länger als Glück ist Zeit, und länger als Unglück*. *Entfremdung und Widerspruch im Werk Heiner Müllers*. In: Judith R. Scheid (Hg.): *Zum Drama in der DDR*. Heiner Müller und Peter Hacks. Stuttgart: Klett 1981, S. 93-113.
- Wolf, Friedrich: *Bürgermeister Anna*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. 16 Bde. Hg. v. Else Wolf/Walther Pollatschek. Bd. 6: *Dramen 6*. Berlin: Aufbau 1960, S. 195-281.
- Wood, Michael: *Heiner Müller's Democratic Theater*. *The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, New York: Camden House 2017.

- Zipes, Jack: Bertolt Brecht oder Friedrich Wolf? Zur Tradition des Dramas in der DDR. In: Peter Uwe Hohendahl/Patricia Herminhouse (Hg.): Literatur und Literaturtheorie in der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 191-240.
- Zipes, Jack: Die Funktion der Frau in den Komödien der DDR. Noch einmal: Brecht und die Folgen. In: Wolfgang Paulsen (Hg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Heidelberg: Lothar Stiehm 1976, S. 187-205.

Goya in Worten

Oder: Nicht die Fliehenden schaffen die Probleme, aber sie zeigen sie auf

Achim Engelberg

Landschaften mit Flüchtlingstrecks, Küsten mit ankommenden Rettungsbooten, Gegenden, wo nur noch Zivilisationsmüll oder Trümmer von einer früheren Anwesenheit zeugen, gibt es bei Heiner Müller in allen Schaffenszeiten. Die Erfahrung des Fremden ist zentral in seinem Werk, sie ist autobiographisch und exemplarisch. Wo es keine Ausländer¹ gibt, können Einheimische zu Sündenböcken werden, die eine innerlich zerrissene Gemeinschaft vereinen. In einem Fragment erinnert sich der in Sachsen geborene Autor an die späten 1930er Jahre:

Ich war Ausländer, wie damals in Mecklenburg jeder, der dort nicht geboren war. Der Ausländer steht auf dem Schulhof allein, von allen beäugt und gemieden, angerempelt und geschlagen, wenn die Lehrer wegsehn [...] Der Hass des Ausländers auf die Gemeinschaft, die ihn ausschließt, ist grenzenlos: er mündet in den Wunsch, aufgenommen zu werden in die gehasste Gemeinschaft.²

Diesen imaginierten Ausländer, den Heiner Müller autobiographisch beschreibt, ist exemplarisch für die deutsche Geschichte. Naika Foroutan, Direktorin des Berliner Instituts für empirische Integrations- und Migrationsforschung, ließ dreißig Jahre nach dem Mauerfall aufmerken, als sie mit einem Team wissenschaftlich nachwies, dass viele ostdeutsche Erfahrungen denen von Eingewan-

1 In diesem Text wird nicht gegendert. Weder Heiner Müller noch hier Zitierte taten es. Diejenigen, die wie Durs Grünbein in seiner Tradition stehen, lehnen es ab. Vgl. hierzu: Eugen Ruge, Eine Frage der Endungen, in: DIE ZEIT Nr. 4/2021, 21. Januar 2021. Sprache bewegt sich: Historische Umbrüche, neue Generationen verändern sie. Dennoch, dass das Gendern ungenaues Denken offenlegt, zeigt die 1988 geborene Nelle Pollatschek: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/deutschland-ist-besessen-von-genitalien-gendern-macht-die-diskriminierung-nur-noch-schlimmer/26140402.html> (Zugriff zuletzt am 19.2.2021)

2 Heiner Müller: [Im Herbst 197.. starb...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 177-188, hier S. 181 u. 183; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

derten oder denjenigen mit Migrationsgeschichten ähneln. Das reicht vom Heimatverlust bis zur Abwertung und vom Gefühl der Fremdheit bis zum Verlust von Sehnsuchtsorten.³ Und der Migrationsforscher Klaus J. Bade, für den Migration zur menschlichen Existenz gehört wie Geburt, Fortpflanzung, Krankheit und Tod, wies im Zusammenhang mit dem Mauerfall darauf hin, »dass sich in der Geschichte der Deutschen abermals nicht nur Menschen über Grenzen, sondern auch Grenzen über Menschen bewegten, mit Entfremdungserfahrungen in der neuen wie in der alten Welt.«⁴ Wer sich die Toten auf der Bühne aus Heiner Müllers spätem Gedicht *Drama* (1995) als seine Figuren vorstellt, sieht eine Revue vieler Fliehender, Vertriebenen und Flüchtlingen. Vertreibung, Flucht, Exil sind Hauptstraßen auf dem Kontinent Heiner Müller.

Der 1995 verstorbene Autor war lange wahrscheinlich der Einzige, der in seinem Werk alle Flüchtlingsarten des 20. Jahrhunderts – von den Vertriebenen aus dem Osten am Ende des Zweiten Weltkrieges über die aus dem Exil Zurückgekehrten wie das Vorbild Brecht, bis zur steigenden Zahl von ökologisch Bedrängten und der großen Wanderung in und aus dem Süden – gestaltete.⁵ In einem frühen Text heißt es:

3 Prägnant fasst sie die Untersuchung im Gespräch mit Daniel Schulz zusammen: Naika Foroutan/Daniel Schulz: Professorin über Identitäten. »Ostdeutsche sind auch Migranten«. In: <https://taz.de/Professorin-ueber-Identitaeten/!5501987/> (Zugriff zuletzt am 25.1.2021). Vgl. Naika Foroutan und Jana Hensel: *Die Gesellschaft der Anderen*, Berlin 2020; besonders aufschlussreich ist das Kapitel »Ost-Migrantische Analogien – Warum man Migranten und Ostdeutsche miteinander vergleichen muss«, S. 97-137. Im Gesprächsbuch erläutert Naika Foroutan als Ausgangspunkt die Beobachtung, dass sich ähnliche Stereotype gegenüber Ostdeutschen wie gegenüber Migranten zeigten, »wie zum Beispiel, dass sie sich immer nur als Opfer sehen, dass sie sich nicht genügend von Extremismus distanzieren, dass sie nicht im heutigen Deutschland angekommen sind. [...] Meine Kollegen und ich haben uns daraufhin gefragt, was es wohl bedeutet, wenn gegenüber zwei gänzlich unterschiedlichen sozialen Gruppen ähnliche Stereotype greifen. Sagt das mehr über die marginalisierten Gruppen aus? Oder konnte es vielleicht ein Hinweis darauf sein, dass diese marginalisierten Anderen, durch deren Abwertung Hegemonie gesichert wird, letztlich austauschbar sind und sich gar nicht ähneln müssen?« (S. 100). Sie sieht Kämpfe, in denen es um mehr Gleichheit geht: »Man kann sagen, die Emanzipation des Ostens liegt auch darin begründet, dass Ostdeutsche innerhalb von 30 Jahren sprechfähiger geworden sind. Auf die migrantische Community trifft das natürlich auch zu. Beide Gruppen sind nicht mehr bereit, die Ungleichheit verfestigenden Zuweisungen hinzunehmen« (S. 128).

4 Klaus J. Bade: Migration in Geschichte und Gegenwart. Deutsche Erfahrungen und Perspektiven. In: Claudia Koch-Arzberger u. a. (Hg.): *Einwanderungsland Hessen? Daten, Fakten, Analysen*. Opladen: Springer 1993, S. 1-16, hier S. 10.

5 Seit 2021, mit dem Erscheinen des Romans *Guldenberg*, kann man das für Christoph Hein, der lange Wegbegleiter von Heiner Müller war, auch sagen.

Über die Weichsel mit dem Treck bei Eisgang
 War meine erste Reise. Die Pferde gingen
 Zu den Fischen, gezogen von den Wagen, und
 Die Bauern, weil sie ihr's nicht lassen wollten
 Gingen den Pferden nach, und was der Pole
 Nicht kriegen solln, die Weichsel hats.⁶

Und in seiner späten Autobiographie heißt es, dieser Stoff spiele eine große Rolle, weil er eine »massenhafte Bewegung« darstellt, einen »ungeheure[n] Einschnitt in die europäische Geschichte.«⁷

In seinem letzten, nicht vollendeten Stück *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* (1996) wird das Motiv aus der Sicht eines verbitterten, aber befreiten KZ-Häftlings variiert: »Die Pferde haben mir leidgetan in der Elbe bei Magdeburg, wo sie einen Flüchtlingstreck zusammengeschossen hatten. Ein weisser Arm, der aus dem Wasser greift nach einem toten Kind, das vorbeitreibt mit der Strömung.«⁸ Die Vertriebenen aus Ostpreußen, Pommern und Schlesien konnten, obwohl sie es anfangs noch hofften, nicht zurückkehren. Die DDR war – im Vergleich zur BRD – ein Rumpfstaat, Verhandlungsmasse der Sowjetunion. Etliche wanderten von West nach Ost, die Zahl der Weggehenden aus der DDR wuchs dagegen ins Millionenfache. »Zum Amerikaner sagt er, und doch ists von Deutschland nach Deutschland. Ein Katzensprung, das Gras wächst rüber und nüber, aber der Mensch braucht Papier.« (W 3, 280) Die Mauer war ein Notverband; nun kamen die ›Gastarbeiter‹ aus Anatolien und Griechenland, aus Jugoslawien und von anderswo. Ein Kroat, der selbstentfremdet mordet, geistert durch einen späten Text von Müller: »Mit meinen Händen, die zwei Jahre lang in Deutschland am Fließband gearbeitet haben, töte ich meine Kinder.« (W 5, 275)

Er ist Teil von Bewegungen, die Heiner Müller zuerst am Beispiel von New York beschreibt: »Schnittpunkt von Kontinenten, kein Schmelztiegel, wie die landläufige Vorstellung meint, sondern ein Ort der Trennung, die Elemente (Rassen Klassen Nationen) bleiben separat [...] mit keiner andern Solidarität als der des Geldes.«⁹ Noch vor dem Mauerfall, zweifelte er, ob West-Berlin eine europäische

6 Heiner Müller: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: W 3, S. 181-287, hier S. 280.

7 Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: W 9, S. 7-291, hier S. 38 u. 272.

8 Heiner Müller: *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. In: ders.: W 5, S. 253-297, hier S. 277.

9 Heiner Müller: New York oder Das eiserne Gesicht der Freiheit. In: ders.: W 8, S. 327-331, hier S. 329.

Stadt sei: »Dort arbeiten dermaßen viele Ausländer, die Abhängigkeit von den sogenannten Minderheiten ist so groß, dass ohne sie nichts mehr funktioniert.«¹⁰

Nach 1991 schreibt er: »Die Ost-Öffnung brachte zugleich auch – eine von rechts gesehen – Überfremdung Deutschlands durch Arbeitsemigranten aus dem Osten mit sich.«¹¹ Mittlerweile haben Geflüchtete aus islamisch geprägten Ländern diese Rolle übernommen. Die Rechten von unten, etwa die Randalierenden in Rostock-Lichtenhagen im August 1992, bleiben aber für Müller in charakteristisch dialektisch-sarkastischer Zuspitzung die »radikalen Verteidiger der Festung Europa«.¹²

Das ließe sich fortsetzen, etwa durch eine mythologische Figur wie Medea, die wie sein Philoktet ohne Götter auskommen muss, aber es geht hier nicht um enzyklopädische Vollständigkeit. Allerdings gibt es fast ein Vierteljahrhundert nach Müllers Tod noch keine neue Emigration, die er nicht schon beschrieben hat – bis hin zur Klimakrise: »Das letzte Kriegsziel ist die Atemluft.«¹³

Von der Flucht vor Hitler bis zu denen von uns mitverursachten Umweltkatas-trophen, von den Vertreibungen im und nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu den Neuen Kriegen, die mit den Zerfalls- und Aufteilungskämpfen in Jugoslawien be-gannen: All das findet man in Müllers Texten. Wahrlich, sie sind wie es Hamlet in der berühmten Anweisung an die Schauspieler nennt, »der Brennspiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit.«¹⁴

Die ›Brüder‹ Hitler und Stalin

Bei aller skizzierten Weite waren Heiner Müllers Erlebnis- und Denkraum die Bloodlands (Timothy Snyder) des Ostens, in die Deutschland mit äußerster Bru-talität vorstieß und aus denen nach 1945 die Deutschen, die dort teilweise seit 800 Jahren lebten, von Russen, Polen und anderen vertrieben wurden. Heiner Müllers Glutkern war Stalingrad und die Folgen. Und das, obwohl er die Sowjetunion we-nig bereiste, um den Glauben an den Sozialismus nicht zu verlieren. Das Erleben ungeheurer Weiten – von riesigen Steppen und Wäldern – hatte er nicht in Ka-

10 Heiner Müller: Stirb schneller, Europa. In: ders.: W 11, S. 398-415, hier S. 409.

11 Heiner Müller: Dunkles Getümmel ziehender Barbaren. In: ders.: W 8, S. 377f., hier S. 377.

12 Heiner Müller: Die Küste der Barbaren. In: ders.: W 8, S. 421-424, hier S. 423.

13 Heiner Müller: Ajax zum Beispiel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Ge-dichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 180-185, hier S. 182.

14 Heiner Müller: Hamlet. In: ders.: W 7, S. 439-565, hier S. 488; vgl. »abstracts and brief chronicles of the time«. William Shakespeare: Hamlet. Englisch/Deutsch. Hg., übers.u. kommentiert v. Holger M. Klein. Bd. 1. Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten. Stuttgart: Reclam 2006, S. 150.

sachstan oder in der Taiga, wo die Knochen der Toten des größten Zwangsarbeitersystems der bisherigen Historie liegen, sondern in den Vereinigten Staaten von Amerika.

Vielfach ist die bis heute berühmteste Schlacht der Welt, die um Stalingrad an der Wolga, mit der Gewaltgeschichte der Sowjetunion verwoben. Konstantin K. Rokossowski, der die Operation Uranus leitete, die die deutsche 6. Armee Einkesselte und damit die Voraussetzung für den Sieg schuf, war während des großen Terrors verhaftet, gefoltert, degradiert und zu zehn Jahren Gulag verurteilt worden.¹⁵

Heiner Müller sah hier einen »Cliché von Revolution und Konterrevolution«, den er als »Grundfigur des Jahrhunderts«¹⁶ deutete. Die Schlacht von Stalingrad durchzieht seine vielschichtigen Werke, ein Stück über sie wollte er schreiben, konnte es aber nicht mehr vor seinem Krebstod 1995 beenden. Oder widersetzt sich diese Materialschlacht dem Theater? Im Film wird sie, heruntergebrochen auf ein individuelles Drama, in allen mir bekannten Versuchen verkleinert. Aber großartige Epik vermag sie zu gestalten.

In der Montage *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*, in der wohl Fragmente des Stalingradstückes einfließen, sagt Stalin:

Hitler, mein Freund von gestern. Bruder Hitler.
Verbrennst du meine Dörfer. Das ist gut.
Weil sie dich hassen, werden sie mich lieben.
Deine Blutspur wäscht meinen Namen weiss. (W 5, 259)

Heiner Müller enthüllte die verschüttete Gewaltgeschichte, die in vielen Nachfolgestaaten der Sowjetunion nach dem Ende dieses Vielvölkerstaates nun teilweise mit antirussischem Furor zutage tritt, in der eigene Täter in Zeiten des Großen Terrors verdrängt und die Kollaboration mit den Nazis verdeckt wird. Ähnliches, nicht Gleiches, findet man in Osteuropa.

In Russland dagegen rücken Stalingrad und der Sieg über die Nazi-Diktatur als lupenreine Heldengeschichte immer stärker in den Vordergrund. Selbst Moskauer Intellektuelle wie der Politologe Lew Gudkow erstaunen, wie in Russland der Zweite Weltkrieg, dort Großer Vaterländischer Krieg genannt, zum Mythos wird, der mit zunehmendem Abstand wächst. Selbst Mitte der 1980er Gebore-

15 Vgl. Achim Engelberg: Stalingrad – das ist mehr als eine Schlacht. Deutungen eines Weltereignisses nach 75 Jahren. In: *Welttrends* 136 (2018), H. 2, S. 60–64.

16 Diese Formulierung taucht wiederholt auf; u. a. in Heiner Müller: Nachricht aus Moskau. In: ders.: W 8, S. 348–351, hier S. 351.

ne – so die Publizistin Masha Gessen – identifizieren sich ganz und gar mit einem Krieg, der vierzig Jahre vor ihrer Geburt zu Ende ging.¹⁷

So entstanden unterschiedliche Erinnerungsräume, die Heiner Müller schon beschrieb. Schließlich konnte Russland gewisse Kontinuitäten zwischen der Sowjetunion und dem heutigen Russland nicht abspalten. Andere postsowjetischen Staaten oder Nationen des Ostblocks umgehen viele Hinterlassenschaften der Sowjetunion, viele Taten gelten als solche einer Besatzungsmacht. Von Georgien bis Kasachstan gibt es Museen der russischen Okkupation, die das Geschehene extrem vereinfachen und es mühelos ausgliedern – was in Russland einfach unmöglich ist. »Die sowjetischen Institutionen waren nach 1991 zu russischen Institutionen geworden, und die russische Bürokratie begann schon bald, viele der sowjetischen Staatsgeheimnisse wie ihre eigenen zu hüten.«¹⁸

Vielfache Erlebnisse brachten und bringen mich immer wieder mit diesem »Clinch aus Revolution und Konterrevolution« (W 8, 351) zusammen: Nah der Grenze zum Iran hörte ich einen Bürgermeister bei einer Ansprache zu einer Gruppe deutscher Journalisten in Aserbaidzhan sagen: »Unsere Großväter hätten mit Euren zusammen kämpfen müssen, mit den Erdölquellen von Baku hätten wir zusammen schon in Stalingrad die Bolschewiken geschlagen.« Ähnliches hörte ich nicht nur an den Gestaden des Kaspischen Meeres, sondern auch an der Ostsee und in der Kasachischen Hungersteppe. Beim polnischen Autor Andrzej Stasiuk kann man einen Disput mit seinem ukrainischen Freund Taras Prochasko nachlesen, der in einem Buch die These vertritt, wenn die Deutschen gewonnen hätten, »wäre die Ukraine in den europäischen Kulturkreis geraten«. Am Ende teilt Stasiuk zwar nicht diese Meinung, aber er kann die Verzweiflung des Freundes verstehen. Die Ukraine gehöre zu den Ländern, über denen ein Fluch liege. »Als Erbe erhalten sie bröselnden Beton, Unkraut, Eisenschrott und die Erinnerung daran, dass Menschen aus Hunger Menschen gefressen haben. Da kann es einem in der Tat so vorkommen, als wäre selbst ein zum richtigen Zeitpunkt geschlossener Pakt mit dem Teufel besser gewesen.«¹⁹

Es bleibt irritierend, dass Autoren, deren deutsche Übersetzungen bei Suhrkamp erscheinen, diskutieren, ob es für den europäischen Kulturkreis »besser« gewesen wäre, wenn die Nazis gesiegt hätten. Bertolt Brecht, Walter Benjamin und viele andere wären dann aus diesem verbannt geblieben. Oder Heiner Müllers Werk wäre, zumindest so wie es vorliegt, nicht möglich geworden.

17 Siehe hierzu: Achim Engelberg: Russland: Idealisiertes Gestern, verlorenes Morgen. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 64 (2019), H. 2, S. 121-123.

18 Masha Gessen: Die Zukunft ist Geschichte. Wie Russland die Freiheit gewann und verlor. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 187.

19 Andrzej Stasiuk: Der Stich im Herzen – Geschichten vom Fernweh. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 60f.

Im Juni 2016 fuhr ich mit der Diakonie Katastrophenhilfe an die Front in der Ostukraine – wenige hundert Kilometer entfernt von Wolgograd. Ein Posten direkt an der Front heißt unter den Kämpfern Stalingrad, Karikaturen zeigen Putin als Hitlers Schüler. Auch auf der Gegenseite scheinen einige von einer neuen Entscheidungsschlacht über die Zukunft Europas zu fantasieren. Die alten Frauen, denen wir Lebensmittel brachten, sahen, was sie bereits als junge Mädchen kannten: ein zerschossenes und zerbombtes Dorf. Die Sowjetunion bot ihnen die längste Friedenszeit, die Kolchosa nicht selten eine Heimat. Früher, in anderen Dörfern und Kleinstädten der Nachfolgestaaten sah ich ihresgleichen, oft mit bäuerlichem Kopftuch. Sie sagten, dass es früher besser war, aber heute ginge es auch, immerhin sei kein Krieg. Das hat sich im Osten der Ukraine geändert.

Es entstand eine utopielose Welt, in der die versteinerten Reste des vortäuschten Kommunismus gesprengt, geschredert, abgerissen werden. Die Grundlagen dieser Collagen beschreibt Heiner Müller in seinen Montagestücken. Wahrlich, es gilt, was er in der großen Selbstauskunft seiner William Faulkner-Lektüre beschrieb: »Den Rang eines Autors bestimmt, wie weit man von ihm abschweifen kann, ohne ihn zu verlassen.«²⁰ Ähnliches, wenn auch nicht so figurenstark wie bei den Bloodlands zwischen Stalingrad und Berlin, kann am Beispiel des globalen Südens beschrieben werden. Vor allem dunkle Verse erhellen noch immer brennende Gegenwart:

DIE SPÄHER ATTILAS GEHEN ALS TOURISTEN
 DURCH DIE MUSEEN UND BEISSEN IN DEN MARMOR
 MESSEN DIE KIRCHEN AUS FÜR PFERDESTÄLLE
 UND SCHWEIFEN GIERIG DURCH DEN SUPERMARKT
 DEN RAUB DER KOLONIEN DEN ÜBERS JAHR
 DIE HUFEN IHRER PFERDE KÜSSEN WERDEN
 HEIMHOLEND IN DAS NICHTS DIE ERSTE WELT²¹

Krieg ohne Sieger

Es gibt Zeiten mit Einigungskriegen, aber auch Epochen mit Zerfalls- und Aufteilungskonflikten. Alle Kriege unserer Zeit haben keine oder nur scheinbare Sieger im Gesamtgesellschaftlichen hervorgebracht. Wenige haben gewonnen, die meisten haben verloren. In *HEIMAT IST EIN RAUM AUS ZEIT* (2019), einem Filmmonu-

20 Heiner Müller: Beschreibung einer Lektüre. In: ders.: W 8, S. 426-433, hier S. 432.

21 Heiner Müller: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: W 5, S. 99-193, hier S. 113f.

ment von Thomas Heise,²² sieht und hört man ein Gespräch von Heiner Müller und dem Vater des Filmemachers, Wolfgang Heise, des »wahrscheinlich einzigen DDR-Philosophen, der es nicht verdient hat, in der aktuellen Inszenierung des Vergessens zu versinken« (W 8, 421f.), so Müller über den 1987 verstorbenen Freund, der sein Hauptwerk über Friedrich Hölderlin schrieb, der in den ›Wahnsinn‹ floh. Ein Entkommen, das Müller 1993 so beschrieb: »Menschen, denen das Träumen verwehrt wird, haben keine andere Heimat als den Wahnsinn. Die Schreckensfrage des nächsten Jahrhunderts lautet: Was spricht gegen ihn? Von der zu findenden Antwort auf diese Frage hängt das Überleben der Menschheit ab.«²³

In diesem Jahrhundert kann man Wolfgang Heise und Heiner Müller im Kino diskutieren sehen, wobei letzterer aus dem *Fatzer*-Fragment von Brecht zitiert: »Und von jetzt ab und eine ganze Zeit über / Wird es keinen Sieger mehr geben / Auf eurer Welt sondern nur mehr / Besiegte.«²⁴ Die Zeiten überlagern sich, 1932 brach Brecht die Arbeit am Stück ab, 1978 erstellte Müller eine Bühnenfassung, 1986 fand das Gespräch mit Heise statt, das 2019 teilweise im Kinofilm auftaucht.

Heute mit dem Wissen, was nachher geschah: Von Jugoslawien bis Somalia, von Syrien bis Sudan – keine neue staatliche Ordnung ist bislang zur Stärke der vorherigen gelangt. Gespaltene Gesellschaften, zerrissene Wirtschaftseinheiten, der demokratische Traum verweht. Die Grenze zwischen Krieg und Frieden wird durchlässiger. Ein Stakkato aus Unruhen, Provokationen und Fluchtbewegungen durchzuckt einen brennenden Halbmond um Europa.

Im Zeitalter der transnationalen Konzerne, in denen nur gefestigte Staaten oder Staatenverbände gleichberechtigt agieren können, bleiben die von Kriegen und Unruhen gebeutelten Länder Objekte, werden keine Subjekte der Geschichte mehr. Der Ausdruck *failed states* macht die Runde – seit Anfang der 1990er Jahre. Die damit einhergehende Entstaatlichung heißt Entgrenzung. Aber wenn es keine Grenzen mehr gibt, sind gerade die Armen ungeschützt. Oft bleibt nur die Flucht in sich abschottende Staaten und Staatenbünde. Man flieht dahin, wo es noch Grenzen gibt.

So macht es in gewisser Weise durchaus Sinn, dass die Europäische Union die Außengrenzen stärker geschlossen und kontrolliert hat, sowie Innengrenzen immer weiter öffnete. Ohne Pass kann man von der südlichsten Stadt Spaniens, Tarifa, quer über den Kontinent fahren, aber seit 1991 ist für marokkanische Saisonarbeiter die Grenze unzugänglicher. Seitdem gibt es mehr ›illegale‹, irreguläre Einwanderung, und das Meer spülte die ersten Toten, die auf untauglichen Schif-

22 Vgl. Thomas Heise: Heimat ist ein Raum aus Zeit. [https://www.gmfilms.de/Heimat %20 ist %20ein %20Raum %20aus %20Zeit](https://www.gmfilms.de/Heimat%20ist%20ein%20Raum%20aus%20Zeit) (Zugriff zuletzt am 25.1.2021)

23 Heiner Müller: Das Liebesleben der Hyänen. In: ders.: W 8, S. 463-465, hier S. 464f.

24 Bertolt Brecht: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung v. Heiner Müller. In: ders.: W 6, S. 55-141, hier S. 139.

fen die Grenze zu überwinden versuchten, an die Küste. Unangemessene Einwanderungsbestimmungen stärken die Macht von Schleppern. Unwürdige, aber von europäischen Mehrheiten gewollte Deals mit Diktatoren, Warlords und autoritären Führern unterhöheln die Demokratie in Europa. Die Grenzsicherungsbehörde Frontex wird ständig vergrößert, die Flüchtlinge werden, weil die Ursachen nicht schnell genug beseitigt werden können, zwar teilweise aufgehalten, umgeleitet und gestoppt – aber sie bleiben.

Heiner Müller schrieb angesichts der Verschärfung der Asylgesetze und der vielen über das Mittelmeer flüchtenden Menschen bereits im Jahr 1992: »Auf der Tagesordnung steht der Krieg um Schwimmwesten und Plätze in den Rettungsbooten, von denen niemand weiß, wo sie noch landen können, außer an kannibalischen Küsten.« (W 8, 423) Allerdings ist zu befürchten, dass auch nach dem Ende des aktuellen Schreckens wieder viele nichts gewusst haben wollen. Wer mit Touristen am Mittelmeer, dem beliebtesten Urlaubsgebiet der Europäer, ins Gespräch kommt, wird oft erstaunlicher Verdrängung gewahr. Überall sieht man Flüchtlinge, die Feuerzeuge und andere Utensilien feilbieten. Es gibt stacheldrahtumzäunte Lager, die manchmal direkt an den Besucherrouten liegen, Stahlnetze an den Stränden von Spa-Hotels sollen das Anschwemmen von Leichen verhindern. Metetel überall, aber viele wollen nicht sehen. In gewissem Maße erinnert das an das berühmte Bild *Der Schrei*. In mehreren Varianten malte Edvard Munch dieses Gemälde zwischen 1893 und 1910: Eine Person mit schreckgewarteten Augen und beiden Händen am Kopf schreit in Richtung des Publikums. Im Hintergrund gibt es zwei Personen, die wegsehen, flanieren oder miteinander plaudern. Das Bild wurde weltbekannt, es findet sich auf Graffiti, in Comics und in Horrorfilmen.

»Warum Gräueltaten nicht geglaubt werden«²⁵

So der Titel eines im Jahr 1944 publizierten Essays von Arthur Koestler. Der jüdische Emigrant, Autor des ›Jahrhundertbuches‹ *Sonnenfinsternis* (1940), das man auch als »Clinch von Revolution und Konterrevolution« (W 8, 351) beschreiben kann, berichtet von einem wiederkehrenden Albtraum: Er wird neben einer belebten Straße ermordet, seine Schreie bleiben ungehört, die Menschen scherzen, plaudern und flanieren wie gewöhnlich. Schon damals erschienen Koestler die Beweise für die Massenmorde der Nazis unerträglich eindeutig, aber dennoch gab es keinen Aufschrei. »Unser Bewusstsein scheint in demselben Maße zu schrumpfen, wie die Nachrichtenmittel sich ausbreiten. Die Welt liegt offen vor

25 Arthur Koestler: Warum Gräueltaten nicht geglaubt werden. In: ders.: *Der Yogi und der Kommissar. Auseinandersetzungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 88–93, hier S. 93.

uns wie nie zuvor, und wir spazieren darin umher wie Gefangene, jeder in seinem eigenen Käfig.«²⁶

Koestler sah zwei Ebenen des menschlichen Bewusstseins, die triviale und die tragische. Außerdem nimmt die Entfernung in Raum und Zeit den Gräueln die Intensität. Ein überfahrener Hund vor unseren Augen erschreckt uns mehr als die Gaskammer irgendwo im besetzten Polen. Außerdem brauchen wir die sprechende Einzelheit. »Statistiken bluten nicht. [...] Wir sind nicht imstande, den Gesamtvorgang mit unserem Bewusstsein zu erfassen, wir können unser Augenmerk nur auf kleine Ausschnitte aus der Wirklichkeit richten.«²⁷ Koestler erzählt von einem Redner, der sich vor seinen Ansprachen die Gräueln, etwa den Erstickungstod durch Gas, in allen Einzelheiten vorstellte. Danach besaß er »eine große Gewalt über seine Zuhörer, [...] vielleicht hat er die zwei Ebenen, die durch Meilen voneinander getrennt sind, so um einen Zoll einander nähergebracht.«²⁸ Ohne Empathie keine Wirkung. Diese ästhetische Wirkung übernimmt bei Müller das augen- und ohrenöffnende Wort und das gestische, körperliche Theater. Anders als dem Redner geht es Müller nicht allein um Aufklärung und Dokumentation. Seine Szenen sind verstörende Scherben. Traumgesichter, die den Realitäten den Kampf angesagt haben. Gegenbilder, nicht nur Bilder. Sie halten seine Texte offen für Zukunft.

Goya zum Beispiel

In Francisco de Goya, der im französischen Exil in Bordeaux starb, spiegelt Müller sein Leben:

Goya sitzt da in seinem reaktionären Spanien, in dieser Monarchie, gierig interessiert an der französischen Aufklärung. Dann kommt das Neue, der Fortschritt, die Aufklärung, die Revolution, aber als Besatzungsarmee, mit dem ganzen Terror der Besatzungsarmee. Die Bauern bilden die erste Guerilla für ihre bedrohten Unterdrückter. Sie bekämpfen den Fortschritt, der ihnen in Gestalt von Terror entgegentritt. [...] Es gibt keine festen Konturen mehr, keinen klaren Pinselstrich. (W 9, 213)

Heiner Müller entwickelte sich zu einem Goya in Worten. Keine großformatigen Parabeln schrieb er wie sein Lehrmeister und Flüchtling und Rückkehrer Brecht, sondern Montagen in einem fragmentarischen Stil, der die Phantasie des Publikums fordert und fördert. Beide Stückeschreiber erzählten nicht nur private

26 Koestler: Warum Gräueltaten nicht geglaubt werden, S. 93.

27 Koestler: Warum Gräueltaten nicht geglaubt werden, S. 91.

28 Koestler: Warum Gräueltaten nicht geglaubt werden, S. 93.

Geschichten, sondern Weltdramen. Allerdings ist Müller lyrischer und traumatischer: Bereits im Mai 1977 schrieb Volker Braun: »Müllers stücke muten an wie große gedichte, und im kern sind sie subjektiv wie gedichte. Sie haben allerdings eine qualität, die wirklich des theaters ist: die vergrößerung, zuspitzung, sozusagen verballhornung, die ebensolche mittel der inszenierung braucht.«²⁹ Er ist ein Endpunkt oder eine Unterbrechung. Seitdem erklomm kein Theaterdichter den gleichen Höhenkamm.³⁰

Sattelzeit wird die Lebenszeit Goyas, aber auch die anderer Künstler, über die Müller schrieb (Heinrich von Kleist, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller), in der Geschichtsdeutung oft genannt (vgl. Reinhart Koselleck). Hier nämlich löste sich allmählich Europa aus den adligen Bindungen, Industrien zogen Bauern vom Land in die Stadt, ungeheure Bewegungen kamen in die Welt, die diese verwandelten wie lange nicht. In Müllers Zeit wiederum löste sich immer deutlicher die Welt aus der Unterwerfung Europas, das sich selbst zerstörte, wieder aufstieg und dessen Rolle auf einer immer fluider werdenden Erde offen bleibt. Erstaunlich sein Blick in den Himmel der Zukunft: Müllers Metaphern-Vorrat reicht gerade durch Internet, Nanotechnik, Roboter, Künstliche Intelligenz, kurzum: eine neue Technikrevolution, bis in unsere, nein in eine wahrscheinlich nahe Zukunft. Immerhin sah er schon 1986 die Einheit von Mensch und Maschine als nächsten Schritt der Evolution.³¹ Erstaunlich sein Blick in den Brunnen der Vergangenheit: In Sattelzeiten entstehen Risse und Brüche, die markante Ein- und Durchblicke ermöglichen. Das Verborgene, das Tieferliegende wird sichtbar. So in der Sattelzeit des 18./19. Jahrhundert, so in Müllers Epoche:

Das Preußen des Heinrich von Kleist ist eine Erdbebenzone, von Verwerfungen bedroht, angesiedelt auf dem Riss zwischen West- und Ostrom, Rom und Byzanz, der in unregelmäßigen Kurven durch Europa geht, blitzhaft sichtbar, wenn nach dem Verlust einer bindenden Religion oder Ideologie die alten Stammesfeuer neu gezündet werden. Einem Riss, in dem zum Beispiel Polen immer wieder verschwunden ist. (1990)³²

29 Volker Braun: Werktage. Arbeitsbuch 1977-1989. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 56.

30 Nach 1989 hatte nicht nur Heiner Müller Schwierigkeiten mit der Dramatik. Jüngere Kollegen wie Christoph Hein oder Eugen Ruge wandten sich vorrangig zur Prosa. Sie wechselten nicht den Stoff, sondern die Gattung. Oft adaptierten Theater deren Romane wie Heins »Trutz« (2017) oder Ruges »In Zeiten abnehmenden Lichts« (2011)

31 Vgl. Heiner Müller: Taube und Samurai. In: ders.: W 8, S. 290.

32 Heiner Müller: Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. In: ders.: W 8, S. 382-387, hier S. 383.

Keiner oder alle

Markante Ereignisse eröffnen Durchblicke auf Tiefenschichten. Vor allem an den Rändern, wo Grenzen, Übergänge, Austausch eine ständige Bewegung schaffen. Gerade Flüchtlinge und Migranten vermischen Erinnerungsräume, schaffen Ränder in den Zentren der großen Städte. Sie zeigen Konfliktfelder an. Sie sind Seismographen der Erdbeben der Geschichte, die sich lange wie ein träger, ruhiger Fluss bewegt, den Untergrund verhüllt und dann wasserfallartig, sprunghaft sich fortbewegt. »Die Spirale der Geschichte ruiniert die Zentren, indem sie sich durch die Randzonen mahlt.«³³

Für unsere Breiten: Das Erscheinen der Ausgegrenzten im Jahr 2015 bewirkte die Rückkehr der Verdrängten. »Mit der Frage, wie man diese Lage seinem Kind erklärt, ist jeder allein. Und vielleicht ist diese Einsamkeit eine Hoffnung.« (W 8, 423f.) Schwer bleibt es, im lärmenden Betrieb »die Wahrheit, leise und unerträglich«³⁴ zu sagen. Katastrophen folgen im Stakkato, von einer schwenken die Kameras zu einem neuen Brennpunkt. »Die totale Information wird zum Stabilitätsfaktor und zementiert den Status quo, wenn sie nicht in eine Praxis übersetzt werden kann.«³⁵ So heißt es lange vor dem Internet bereits 1979. Müller sah im Heute das Morgen. Aber sein Morgen ist unser Heute: »Die ehemaligen Kolonien rächten sich an den Metropolen, indem sie sie zu zersetzen begannen. Es entstanden Collagen mit Konflikten zwischen den einzelnen Teilen.« (W 8, 378) Gerade weil Heiner Müller tief in die Kämpfe, Hoffnungen und Irrtümer seines extremen Jahrhunderts verstrickt war, schuf er ein klassisch werdendes Werk. Das zeitlich Gebundene ermöglichte das Überzeitliche.

Obwohl Bertolt Brecht weltliterarisch größere Schatten wirft, ist bei der Durchdringung des blutigsten Jahrhunderts der Menschheitsgeschichte Heiner Müller ohnegleichen. *Der Auftrag* (1979) ist die gültige dramatische Reflexion der Revolutionserfahrungen des 20. Jahrhunderts. »Wenn die Lebenden nicht mehr kämpfen können, werden die Toten kämpfen. [...] Der Aufstand der Toten wird der Krieg der Landschaften sein, unsre Waffen die Wälder, die Berge, die Meere, die Wüsten der Welt.«³⁶ Diese Metapher weist über Brecht hinaus in unsere Zeit, wo der Krieg der Landschaften eine Antwort auf die Frage verlangt: Weltende oder Neuanfang? Drastisch spitzte Müller in Gesprächen bei Whisky und Zigarre zu:

33 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, hier S. 496.

34 Heiner Müller: Die Wahrheit, leise und unerträglich. In: ders.: W 12, S. 745-782, hier S. 767.

35 Heiner Müller: *Und vieles/Wie auf den Schultern eine/Last von Scheitern ist/Zu behalten ...* (Hölderlin). In: ders.: W 8, S. 213-219, hier S. 215.

36 Heiner Müller: *Der Auftrag*. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 40.

Gegen die kommunistische Lebenslüge ›Keiner oder alle‹ hat Hitler gesetzt: ›Für alle reicht es nicht‹. Das hat Hitler auf den Punkt gebracht, schon in seiner Rede vor dem Industrieclub 1932: Der Lebensstandard der weißen Rasse kann nur gehalten werden, wenn der der anderen Rassen sinkt. Die Selektion ist nach wie vor das Prinzip der Politik der Industriestaaten. Insofern hat Hitler gewonnen.³⁷

Hier klingen Sätze an wie der von Max Horkheimer, wer aber vom Kapitalismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen.³⁸ Allerdings agiert Müller immer als Dramatiker mit verdichtender Schärfe. Ein produktiver Dialog soll die Monologe im Status quo beenden.

Das utopische Moment der Befreiung

Auch dieses kennen Müllers Texte, die gegen die Ewigkeit des Augenblicks, in der es keine andere Zukunft zu geben scheint, gerichtet sind: Kippbilder, Bewegung, Gegensätze, Unvereinbares-Vereint. Vor allem seine Verse kennen die Dialektik der Utopie. Der hohe Ton, das Pathos, also gestaltetes Leiden, schürft nicht nur tief im Brunnen der Vergangenheit, es weist voraus in utopische Äonen. Ohne den Überschwang der nicht realisierten Ideen wird weniger erreicht. Aber es kann auch zu asketischem Hochmut führen, was Müller bei der Kritik seines Frühwerkes nicht nur er-, sondern bekannte.

Es ist auch die Dialektik der Migration, die nicht mit der Flucht zu verwechseln ist: Ohne Not geht man nicht, aber auch nicht ohne Hoffnung. Politik ohne Zukunftsbild sinkt ab zur bloßen Verwaltung. War Müller vor dem Epochenbruch 1989 vor allem gebraucht als Zerstörer zur Phrase, zum Dogma erstarrter Zukunftsbilder, ist er heute der Ermöglicher, etwas Anderes zu Denken als das Bestehende, Voraussetzung, die Welt wieder offener zu machen für lebenswerte Entwürfe.

Als *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (1961) im Jahre 2019 erstmals Premiere im Deutschen Theater hatte – der Text entstand als Auftragsarbeit dieses Hauses und mutierte 1961 zum größten Theaterskandal der DDR – war das Besondere nicht die Collagenstruktur, die Texte wie *Mommsens Block* (1993) in die Handlung einschneidet, sondern der Blick auf eine Welt in Bewegung. Nicht den auf die alte Verwurzelung bestehenden Bauern gilt die Sympathie, auch nicht bloß

37 Heiner Müller: Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen. In: ders.: W 12, S. 684-691, hier S. 689f.

38 Vgl. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 5. »Dialektik der Aufklärung« und Schriften 1940-1950. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11-290.

den Entwurzelten, sondern der Vertriebenen Niet, die mit dem Treck aus dem Osten über die Weichsel kam und die durch eigenes Handeln alte Muster nicht bedienen will, sondern neu verwurzeln will. Diese Szene ist – anders als im Stück – die Schlusszene. Offenes Ende, das dennoch optimistisch stimmt, trotz der zuvor gezeigten Gewalt, die auch immer wieder Vertriebene und Geflüchtete erzeugt.

Ja, aufreizend quer liegt Heiner Müller bei seinem Verhältnis zur Gewalt, die man in der scheinbaren Ewigkeit der Gegenwart ablehnt und verschleiern von Verantwortung spricht, wenn es um Militäreinsätze geht. Nicht nur Diktaturen, sondern auch die Bundesrepublik beruht nicht auf Natur und Recht, sondern ebenso auf Gewalt. Hier werden Heiner Müllers Verbindungen zu Intellektuellen kenntlich, die sich mit Kontrolle und Strafe, Überwachung und Disziplinierung beschäftigen. Bei Michel Foucault heißt es:

Das Gesetz wird aus realen Schlachten, Eroberungen, Massakern geboren; es entsteht aus niedergebrannten Städten und verwüsteten Feldern. [...] Aber das bedeutet eben nicht, dass Gesetz, Staat und Gesellschaft den großen Waffenstillstand brächten, den endgültigen Triumph des Siegers. Das Gesetz bedeutet nicht die Befriedung, denn unter dem Gesetz tobt der Krieg immer weiter, und zwar innerhalb sämtlicher Mechanismen der Machtausübung, auch wenn sie anscheinend völlig reibungslos funktioniert.³⁹

Deshalb gibt es nach Bürgerkriegen oft das Erstaunen, wie schnell angeblich friedliche Nachbar raubten, folterten, töteten. Die wie eine Geheimschrift verborgene Gewalt war wieder sichtbar geworden. »Die Narben schreien nach Wunden«, heißt es bei Müller. Im Frieden tritt der Krieg nur manchmal an die Oberfläche: »Fünf Straßen weiter wie die Sirenen andeuten / Schlagen die Armen auf die Ärmsten ein /«. ⁴⁰ Solange das so bleibt, bleibt gültig: »Und solange es Herren und Sklaven gibt, sind wir aus unserm Auftrag nicht entlassen.« (W 5, 35)

39 Michel Foucault: »Il faut défendre la société«. Cours au Collège de France. 1976. Paris: EHESS/Gallimard/Seuil 1997, S. 43 [Aus d. Franz. v. Clemens Porschlegel]; zit.n.: Heiner Müller: »Für alle reicht es nicht. Texte zum Kapitalismus. Hg. v. Helen Müller/Clemens Porschlegel in Zusammenarbeit mit Brigitte Maria Mayer. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 283f.

40 Müller: Mommsens Block. In.: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 165-171; hier S. 170f.

Literatur

- Bade, Klaus J.: Migration in Geschichte und Gegenwart. Deutsche Erfahrungen und Perspektiven. In: Claudia Koch-Arzberger u. a. (Hg.): Einwanderungsland Hessen? Daten, Fakten, Analysen. Opladen: Springer 1993, S. 1-16.
- Braun, Volker: Werkzeuge. Arbeitsbuch 1977-1989. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Brecht, Bertolt: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung v. Heiner Müller. In: Heiner Müller: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 6. Die Stücke 4. Bearbeitungen für Theater, Film und Rundfunk. Hg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 55-141.
- Engelberg, Achim: Stalingrad – das ist mehr als eine Schlacht. Deutungen eines Weltereignisses nach 75 Jahren. In: Welttrends 136 (2018), H. 2, S. 60-64.
- Engelberg, Achim: Russland: Idealisierter Gestern, verlorenes Morgen. In: Blätter für deutsche und internationale Politik 64 (2019), H. 2, S. 121-123.
- Foroutan, Naika/Daniel Schulz: Professorin über Identitäten. »Ostdeutsche sind auch Migranten«. In: <https://taz.de/Professorin-ueber-Identitaeten/!5501987/> (Zugriff zuletzt am 25.1.2021).
- Foroutan, Naika/Jana Hensel: Die Gesellschaft der Anderen. Berlin: Aufbau 2020.
- Gessen, Masha: Die Zukunft ist Geschichte. Wie Russland die Freiheit gewann und verlor. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Heise, Thomas: Heimat ist ein Raum aus Zeit. <https://www.gmfilm.de/HeimatausteinRaumausZeit> (Zugriff zuletzt am 25.1.2021).
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: ders.: Gesammelte Schriften Bd. 5. »Dialektik der Aufklärung« und Schriften 1940-1950. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 11-290.
- Koestler, Arthur: Der Yogi und der Kommissar. Auseinandersetzungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Müller, Heiner: [Im Herbst 197.. starb...] In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 177-188.
- Müller Heiner: Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 181-287.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 99-193.
- Müller, Heiner: Germania 3 Gespenster am Toten Mann. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 253-297.

- Müller, Heiner: Hamlet. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 7. Die Stücke 5. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 439-565.
- Müller, Heiner: Und vieles/Wie auf den Schultern eine/Last von Scheitern ist/Zu behalten ... (Hölderlin). In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 213-219.
- Müller, Heiner: Taube und Samurai. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 290.
- Müller, Heiner: New York oder Das eiserne Gesicht der Freiheit. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 2005, S. 327-331.
- Müller, Heiner: Nachricht aus Moskau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 348-351.
- Müller, Heiner: Dunkles Getümmel ziehender Barbaren. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 377-378.
- Müller, Heiner: Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 382-387.
- Müller, Heiner: Die Küste der Barbaren. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 21-424.
- Müller, Heiner: Beschreibung einer Lektüre. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 426-433.
- Müller, Heiner: Das Liebesleben der Hyänen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 463-465.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 9. Eine Autobiographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 7-291.
- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gespräche 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Stirb schneller, Europa. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. 2008, S. 398-415.
- Müller, Heiner: Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 684-691.

- Müller, Heiner: »Die Wahrheit, leise und unerträglich«. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerband. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 745-782.
- Müller, Heiner: Mommsens Block. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 165-171.
- Müller, Heiner: Ajax zum Beispiel. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 180-185.
- Müller, Heiner: »Für alle reicht es nicht«. Texte zum Kapitalismus. Hg. v. Helen Müller/Clemens Pornschlegel in Zusammenarbeit mit Brigitte Maria Mayer. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Pollatschek, Nele: Gendern macht die Diskriminierung nur noch schlimmer. In: tagesspiegel.de. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/deutschland-ist-besessen-von-genitalien-gendern-macht-die-diskriminierung-nur-noch-schlimmer/26140402.html> (Zugriff zuletzt am 19.2.2021).
- Shakespeare, William: Hamlet. Englisch/Deutsch. Hg., übers.u. komment. v. Holger M. Klein. Bd. 1. Einführung, Text, Übersetzung, Textvarianten. Stuttgart: Reclam 2006.
- Stasiuk, Andrzej: Der Stich im Herzen – Geschichten vom Fernweh. Berlin: Suhrkamp 2015.

Störfeuer: Geräusch, Klang & Musik

Komponieren mit und zu Heiner Müller

Joachim Lucchesi

Bertolt Brecht hoffte noch auf die Wirkungsmacht der Musik, die seine Verse bewahren würde »wie die Fliege im Bernstein.«¹ Heiner Müller hielt sich mit ähnlich emphatischen Vergleichen zurück. Auch Brechts früh beginnendes Produzieren von musikbezogenen Texten für die Bühne, sein Verfassen theoretischer Schriften über die Notwendigkeit und Funktion von Musik in seinem Sprechtheater oder sein lebenslanges, unermüdliches Bemühen um Vertonung seiner Texte – all das findet man bei Müller nicht oder deutlich schwächer ausgeprägt. Auf den ersten Blick scheinen musikbezogene Fragestellungen an den Schriftsteller und Dramatiker Müller nur wenig ergiebig zu sein und das zu bestärken, was Reiner Bredemeyer, Bühnenkomponist am Deutschen Theater Berlin, damals über ihn enttäuscht äußerte: dass Müller zur musikalischen Avantgarde der DDR keinen Zugang habe und höchstens die westliche Popmusik im Blick hätte.²

Einen Erklärungsversuch gab der im öffentlichen Bewusstsein wohl präsenteste Müller-Komponist Heiner Goebbels 1990, indem er Zweifel an der Vertonbarkeit von Müllers Texten kundtat, da sich diese in ihrer hermetischen Eigenmusikalität und Abgeschlossenheit jeglicher Hinzufügung von Musik entziehen würden. Anlässlich einer Podiumsdiskussion beantwortete er die Frage »Heiner Müller vertonen?« entschieden mit:

Nein. Die Sprache Müllers hat neben vielen anderen Qualitäten den Vorzug, selbst schon musikalisch zu sein: mit großer Rhythmik ist sie durch Auslassungen, Zäsuren [...] strukturiert und darüber hinaus auch in Klängen komponiert, die [...] Schichten des Inhalts reflektieren [...]. Müller-Texte zu vertonen läuft Gefahr, [sie]

1 Hanns Eisler überlieferte Brechts Satz: »Musik hebt meine Verse auf wie die Fliege im Bernstein«. In: Hanns Eisler. Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen u. erläutert v. Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975, S. 66.

2 Vgl. Reiner Bredemeyer im Gespräch mit dem Verfasser um 1985.

mit Effekten auszustatten, Dramatik und Pathos auszufüllen, da wo es Sache des Hörers/Lesers ist, sie zu erleben, als selbständigen Akt.³

Doch vor den Gefahren eines musikalischen ›Sich-Austobens‹ zum Nachteil des Textes hatte bereits Brecht schon ein halbes Jahrhundert früher gewarnt – er berichtete von einem begabten Komponisten, der überzeugt war, dass Wörter wie »libellenflügelart« sich für musikalische »Zwecke« bestens eignen, denn: »An einem solchen Wort kann eine Musik lange herumturnen und eine ganze Masse zeigen.« Und Brecht argwöhnte zurecht, dass die Musik »nach diesen Leuten ihren eigenen Sinn« habe, demnach ein Sinn des Textes sehr leicht stören würde.⁴ Brecht und Müller eint die Position, eine ihre Texte überwuchernde, verdrängende Musik abzulehnen. Doch im Gegensatz zu Müller hat Brecht auf eine ebenso mögliche, bedeutungstiftende Partnerschaft von Musik für seine Texte lebenslang gedrängt.

Dennoch ist inzwischen kaum zu übersehen, wie reich und vielgestaltig sich die vorhandene Musik zu Müllers Texten darstellt. Komponisten und Musiker wie Paul Dessau, Heiner Goebbels, die ›Einstürzenden Neubauten‹, Blixa Bargeld, Wolfgang Rihm, Luca Francesconi, Michael Jarrell, FM Einheit, Hannes Zerbe, ›FUX‹, Berthold Tuercke u. a. haben – mit ganz unterschiedlichen Resultaten – zu Müllers Texten Musik hinzugefügt.

Im Folgenden soll die Zusammenarbeit Heiner Müllers mit Paul Dessau an einem Projekt betrachtet werden, welches Ende der 1960er Jahre den Beginn von Müllers Auseinandersetzung mit dem Musiktheater markiert und starken Einfluss nimmt auf seine weitere Arbeitsbiographie. Ausgewählt wurde diese prägende Zusammenarbeit auch deshalb, weil sie – im Gegensatz zum vielbeachteten Team ›Heiner Müller-Heiner Goebbels‹ – an eher weniger stark beachteten Forschungsrändern angesiedelt ist.

Es ist kein Zufall, dass Müllers erster und prägender Kontakt zur Opernbühne über den Brecht-Komponisten Paul Dessau zustande kam, der – ähnlich Müller später – bereits 1951 mit der Musik zur Oper *Das Verhör des Lukullus* (1951) den ersten großen Kunst-Eklat in der noch jungen DDR ausgelöst hatte. Fand doch die Uraufführung – Ironie der Geschichte – am selben Tag statt, als im ZK der SED die Shdanowschen Thesen zu Fragen des Formalismus und Realismus in der Kunst zum Kanon für die zeitgenössische Kunst der DDR erhoben wurden. Über seinen

3 Heiner Goebbels: Heiner Müller vertonen. Beitrag zur Podiumsdiskussion anlässlich der EXPERIMENTA 6, Frankfurt 1990. In: Donaueschinger Musiktage 1990. https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/250 (Zugriff zuletzt am 27.2.2020).

4 Bertolt Brecht: [Texte für Musik]. In: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.1. Schriften 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 32, hier S. 32.

Bezug zur Musik als etwa 30jähriger meinte Müller gewohnt selbstironisch: »Als Paul Dessau einige Zeit nach Brechts Tod zu mir kam und mich fragte, ob ich ein Opernlibretto für ihn schreiben könne, hatte er so viel Opern komponiert, Lukulus und Puntilla, wie ich gehört und gesehen hatte, Tristan und Carmen, eine halbe Butterfly (bis zur Pause) nicht mitgezählt.«⁵

Doch Müllers erster Versuch, aus Brechts *Die Reisen des Glücksgotts* (1939-1953) ein Libretto (1958) zu entwickeln, scheitert. Dazu Müller:

Es blieb bei Fragmenten, Farbenentwürfen, Notizen, einem ausgeführten Bild; für mich eine Erfahrung (ich lernte einiges über Musik, viel über die mögliche Einheit von Politik und Kunst in einer Biografie) und entdeckte Mozart, den großen Dramatiker neben Shakespeare, eine Enttäuschung für Dessau. Er hat sie mir nicht nachgetragen. (W 8, 551)

Nebenbei: die ›Enttäuschung‹ Dessaus war vermutlich nur eine kleine Eitelkeit, denn für ihn zählte Mozart zu seinen ›Hausgöttern‹.

Fünf Jahre später fragte Dessau erneut mit einem Stoff von Jewgeni Schwarz an, der Märchenkomödie *Der Drache* (1943). Müller war froh, das Libretto schreiben zu können⁶ und teilte mit, dass »Vieles darin, Reime, Repliken, ganze Szenen, Bilder [...] von Paul Dessau zumindest angeregt« (W 8, 551) waren. Und er bekannte viel später gegenüber Alexander Kluge, dass er sich wegen eines von Dessau erwünschten Librettos für die Gattung Oper habe »interessieren müssen, die mich ursprünglich nie interessiert hat.«⁷

1965 hatte Benno Besson am Deutschen Theater in Berlin die Märchenkomödie *Der Drache* von Jewgeni Schwarz inszeniert. Diese Inszenierung war damals eine der erfolgreichsten und wurde international beachtet. Paul Dessau antwortete auf die Frage, was ihn an der Märchenkomödie interessiere: »Die politische Haltung des Stoffes.«⁸ Die Komödie entstand 1943 im eingeschlossenen Leningrad

5 Heiner Müller: [Seit ich ihn kenne...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 551-552, hier S. 551; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit Band- und Seitenzahl verwendet.

6 Vgl. Heiner Müller: Drachenoper. Libretto zur Oper »Lanzelot« von Paul Dessau. Nach Jewgenij Schwarz »Der Drache«. Mitarbeit: Ginka Tscholakowa. In: ders.: W 3, S. 411-448.

7 Heiner Müller: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien: In: ders.: W 12, S. 391-412, hier S. 393.

8 Äußerung von Paul Dessau im Radio-DDR-Musikkclub am 30.9.1972; zit.n.: Sigrid/Hermann Neef: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949-1989. Berlin u. a.: Lang 1992, S. 93. Im Programmheft zur Uraufführung des *Lanzelot* an der Deutschen Staatsoper Berlin hatte Paul Dessau 1969 unter dem Titel *Die Oper – eine heutige Kunstgattung?* dazu ausgeführt: »Die Märchen von Jewgeni Schwarz scheinen mir schon deshalb zur Vertonung geeignet, weil sie mit ihren vielseitigen, phantasievollen und gesellschaftsbezogenen Aussagen der Musik reichen

und zeigt die menschlichen Deformierungen in Zeiten von Krieg, Hunger, Sterben und Diktatur. Es ging es vor allem um den deutschen Vernichtungskrieg, doch das Stück konnte auch auf den Diktator Stalin der 1930er Jahre bezogen werden. Müller habe diesen Zusammenhang gesehen, als er sich 1970 über die Problematik von Stückparabeln äußerte, und charakterisierte deshalb

die Parabel mit ihrer großzügigen, aber unscharfen Art der Konfliktwiedergabe als ein historisch mögliches ästhetisches Manöver, um auf die Konfrontation Sozialismus – Kapitalismus zu reagieren und dabei Stalins Schreckensherrschaft zu verschweigen, solange der Kampf dem deutschen Faschismus gelten musste.⁹

Das Stück war am Deutschen Theater als Parabel inszeniert worden; und wurde auch so in der DDR-Erstpublikation bezeichnet. Doch 1977, zwölf Jahre nach der Theaterpremiere, hatte sich die offizielle Lesart der Märchenkomödie inzwischen vorsichtig gewandelt – man gestand ein, dass das Theaterstück mehrschichtiger sei als nur ein Gleichnis über Faschismus und Krieg.

Im Schauspiel von Jewgeni Schwarz werden der uralte Drache und die von ihm beherrschten Kleinstadtbewohner*innen in ihrem eingespielten vierhundertjährigen Miteinander aufgeschreckt: der fremde ›Berufs-Drachentöter‹ Lanzelot tritt siegesbewusst in ihr Leben. Nur – die Einwohner*innen wollen nicht errettet werden, denn ihr Drache ist längst bequeme Gewohnheit, eine feste Größe ihres Alltags geworden. Nur die schöne Elsa, in die sich Lanzelot verliebt, hilft ihm, den Drachen zu besiegen. Doch am Ende feiern alle den falschen Helden, der eine neue Drachenherrschaft beginnt. Schwer verletzt und enttäuscht verlässt Lanzelot die Stadt.

Heiner Müller übernahm die Stückidee, Geschichte im Zeitraffer ablaufen zu lassen: So funktioniert der Gewaltmechanismus von Drachenherrschaft ebenso auf feudaler wie auf monarchischer, kolonialer, imperialer, faschistischer und stalinistischer Basis. Und alte Herrschaft entsteht nach dem Tod des Ungeheuers aufs Neue – der abgeschlagene Drachenkopf wächst nach und ragt in die Zukunft hinein. Müller verschärft dies in seinem Libretto, indem er die Drachenherrschaft in der Steinzeit beginnen lässt und zwischen ihr und der Moderne die zeitliche Distanz aufhebt. Umgesetzt wird dies bereits im 1. Bild: Der Drache ret-

Stoff geben. Gerade die Märchenkomödie ›Der Drache‹ mit ihren aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, in der ›Der Drache‹ mit ihren aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, in der der Drache als Symbol für den Faschismus und sein großer Gegenpart Lanzelot als Sinnbild für die Befreiung von jeglicher Ausbeutung stehen, bietet ihn in besonderem Maße: Ein Stoff mit den Problemen unserer Zeit, unseres Kampfes um Sozialismus und Frieden.«; zit. n. Paul Dessau: *Opern*. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 126f., hier S. 126f.; siehe auch *Theater der Zeit* 15 (1970), H. 3, S. 13.

9 Neef: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert*, S. 93.

tet die Menschen einer Steinzeit-Landschaft vor der tödlichen Cholera, indem er das verseuchte Wasser eines Sees mit seinem Feueratem ›abkocht‹.¹⁰ Müller wählt das doppelsinnige Wort ›abkochen‹ und bringt es mit dem Fabel-Drachen ebenso in Verbindung, wie mit dem machtbewussten, Latein sprechenden Steinzeit-Medizinmann, dessen Forderung nach der Sterilisation des Wassers sich noch unerkanntes, späteres Menschheitswissen zunutze macht. Mythos, Märchen und Neuzeit sind zwar schon bei Schwarz angelegt, doch erst Müller formt die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitebenen in einer Figur und einer Situation zu einem strukturprägenden Element.

Auch deshalb bestand er zum einen auf einer klaren Abgrenzung zwischen seinem Libretto und der russischen Stückvorlage. Mit Hilfe der im Libretto genannten Mitautorin, der bulgarischen Theaterwissenschaftlerin Ginka Tscholakowa, Müllers damaliger Ehefrau, bekam Müller Zugang zum russischen Original; doch es war ihm zu sehr ein Boulevardstück.¹¹ Zum anderen gelangt Müller, der nur wenige Jahre zuvor die Gattung Oper mit ihren musiktheatralen Möglichkeiten ignoriert hatte, unter dem prägenden Einfluss Dessaus und seiner Frau, der Regisseurin Ruth Berghaus, zu neuen Einsichten:

Die Oper ist dem Formalisierungszwang und Traditionsdruck stärker unterworfen als das Schauspiel. Sie braucht den stärkeren Materialwiderstand. [...] Die Oper kann in höherem Grad als das Schauspiel ein operatives Genre sein: Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen. [...] Jeder Gesang enthält ein utopisches Moment, antizipiert eine bessere Welt. [...] Im Prozess der Entwicklung des Theaters vom Laboratorium zum Instrument sozialer Fantasie kommt der Oper eine führende Rolle zu.¹²

Müller befragt in seinem Text *Sechs Punkte zur Oper* (1970), der bald nach dem *Lanzelot* (1967/68) entstand, auch die WerkGattung Oper. Er wendet ein, dass »kein neues Theater mit alten Stücken« (W 8, 161) begründet werden könne. Man müsse die Oper aus ihrer feudal-aristokratischen Überkommenheit in demokratische Formen überleiten, wo die Kunst mit dem Publikum diskutieren kann. Ein kleines Beispiel dafür mag der Vorschlag von Bühnenarbeiter*innen der Berliner Staatsoper gewesen sein, den ursprünglichen Titel *Drachenoper* (in dem ein wenig *Die Dreigroschenoper* (1928) mitklang) in *Lanzelot* umzuändern.

10 »Interpret [...] der Herr Drache vom Goldenen Pfuhl ist unser Retter / Wenn er mit seinem feurigen Atem für uns etwas tut / Und unser Wasser, den See, gnädigst abzukochen geruht.« Paul Dessau: *Lanzelot. Oper in 15 Bildern*. Libretto: Heiner Müller nach der Märchenkomödie »Der Drache« von Jewgeni Schwarz (Mitautorin Ginka Tscholakowa). In: ders.: *Opern*, S. 89-122, hier S. 93.

11 Vgl. Neef: *Deutsche Oper im 20. Jahrhundert*, S. 96.

12 Heiner Müller: *Sechs Punkte zur Oper*. In: ders.: *W 8*, S. 161f.

Müllers Montage unterschiedlicher Zeiten, Räume und Landschaften im Opernlibretto korreliert mit Dessaus Musik, die historisch unterschiedliche Stilmodelle der Musikgeschichte aufgreift und damit sinnhafte, ›sprechende‹ Zusammenhänge stiftet. So dient eine aus Peter Tschaikowskis Oper *Eugen Onegin* (1879) entnommene Walzermelodie als Zitat für die Zwischenmusik nach dem 1. Bild, in dem der Drache mittels Feueratem die Wasserstelle der Steinzeitmenschen ›abkocht‹ und sie so, wie schon angemerkt, vor der tödlichen Cholera errettet. Das musikalische Zitat ist polymorph deutbar, denn es spielt selbstreferentiell mit der Gattung Oper und verweist zugleich auf die ihr zugrunde liegende ›russische‹ Märchenkomödie von Jewgeni Schwarz. Ebenso ermöglicht es im *Lanzelot* eine vielschichtige Figurenzeichnung des sich als ›Menschenfreund‹ und sensiblen ›Kunstkenner‹ tarnenden Drachen, der mit diesem Trick einen auf Hitler und Stalin verweisenden Terror gegenüber der eigenen Bevölkerung verschleiert. Und schließlich entspricht die beschwingte Walzermelodie der naiven Freude von Steinzeitmenschen, die sich durch den Drachen erlöst und gerettet sehen. Auch das kurze 2. Bild ist ähnlich vielschichtig und besteht stilistisch aus einem an den *Rosenkavalier* (1911) von Richard Strauss erinnernden Terzett, bei dem Elsas drei Freundinnen ihr anlässlich der Auslieferung an den jungfrauenverzehrenden Drachen die ›Rose der Auserwähltheit‹ überreichen. Das Bühnenbild wechselt dazu von der ›Steinzeitsiedlung‹ in einen von Müller geforderten »Wald im Jugendstil«. ¹³ Schon in diesen zwei kurzen Bildern am Beginn der Oper entfalten sich heterotopische und heterochronische Strukturen anhand der aufgezeigten Räume, Orte und handelnden Personen am Zeitstrahl des Handlungsverlaufs sowie der dazu erklingenden, musikgeschichtlich verortbaren Musik. Im 8. Bild versucht der Drache, seine Unsicherheit gegenüber Lanzelot mit einer Lach-Arie zu verbergen, welche auf die Buffo-Arie und die italienische Koloratur-Arie des frühen 18. Jahrhunderts anspielt. Und überhaupt geriert sich der Drache als profunder Musikkenner, der sich zu seinem auf Tötung Lanzelots ausgerichteten Kampftraining im 9. Bild von Kammermusik begleiten lässt, die an atonale Werke der Schönberg-Schule erinnert. In Müllers Bühnenanweisung heißt es dazu: »Eine Harfenspielerin, ein Flötist und ein Violaspieler (auf der Bühne) begleiten den Kampf. Wenn die Musik auf einen Fehlschlag des Drachen aussetzt, frißt der Drache die drei Musiker auf.« ¹⁴

Dessaus *Lanzelot*-Musik, die sich durch ein breites Spektrum musikalischer Formen, Stilzitate und Leitmotive auszeichnet, bedarf zugleich eines strukturellen ›roten Fadens‹, also einer auditiven Wiedererkennbarkeit durch das Publikum.

13 Dessau: *Lanzelot*, S. 93 (Kursivierung der Regieanweisung).

14 Dessau: *Lanzelot*, S. 108 (Kursivierung der Regieanweisung); vgl. dagegen die Regieanweisungen zu Szene neun in W 3, 433.

So sind prägnante, stets wiederkehrende musikalische Motive den Bereichen des Drachen und Lanzelots hinzugefügt.

Die musikalische Charakterisierung des Drachen deutet auf dessen permanente Unruhe und Verunsicherung hin: Rastlos ändert sich ›seine‹ Musik, das rhythmisch-metrische Gefüge ist instabil, es kommt immer wieder zu irregulären Tempowechseln. Musiziert wird in hoher Lautstärke; die voluminöse Basstuba dröhnt mächtig und die lärmenden Pauken künden von schierer Brutalität. (Die Blechblasinstrumente und die Pauken waren schon zu Mozarts Zeiten instrumentalklangliche Insignien für Militär, Triumph und Tod.) Das ständige Auf und Ab der Intervallsprünge schafft eine Zerklüftung, die hier als groteske Übersteigerung fungiert.¹⁵

Da der Drache durchgängig in allen menschheitsgeschichtlichen Epochen existiert, werden ihm folgerichtig auch Bereiche der elektroakustischen, der elektronischen Musik und des Geräuschs beigegeben, die ja Bestandteile der Musik seit dem 20. Jahrhundert bis heute sind. Sie werden ausgestrahlt durch Lautsprecher, die zugleich auch sichtbares, bedeutsames Machtsymbol der Drachenstadt sind und auf die mediale Allherrschaft des Drachen verweisen. Man hört Klangballungen der elektrischen Orgel und dröhnende Fluggeräusche, die auf das Kreisen des Drachen über der Stadtlandschaft verweisen.

Dass sich der Drache, wie schon erwähnt, mit anspruchsvoller Kammermusik als Kenner und ›Musik-Gourmet‹ umgibt, deutet eindringlich auf dessen gefährlich-abgründige Komplexität und Maskenhaftigkeit. Sein zuvor lärmender Ton schlägt jählings um in zivilisierte ›Gedämpftheit‹, Verbindlichkeit und Höflichkeit, die Regeln bürgerlicher Etikette und Diplomatie beherrschend. Auch in der menschlichen Erscheinungsform als körperlich gebrechlicher Greis ist ihm nicht zu trauen – gerade in diesem Rollenspiel ist seine Gefährlichkeit besonders hoch.¹⁶

Für die lyrisch angelegte und melodisch-kantabel gestaltete Bariton-Partie des Lanzelot hatte Paul Dessau einen Sechstonakkord und eine zwölftönige Melodie entwickelt, die beim beginnenden Blickkontakt zwischen Lanzelot und Elsa erstmals erklingt. Da Lanzelot in Bezug gesetzt wird zu Personen und Ereignissen der Geschichte, reagiert die Musik darauf. So benutzt Dessau im 10. Bild musikalische Verweise auf Johann Sebastian Bachs Passionen über das Leiden und Sterben Jesu, oder er zitiert sich selbst, indem er sein berühmtes Spanienlied von 1936 (*Die Thälmann-Kolonne/Spaniens Himmel breitet seine Sterne*) in die Oper und für die Figur des Lanzelot einbringt. Auch aus seiner Oper *Die Verurteilung des Lukullus* (1951) verwendet Dessau Musik.

15 Vgl. Gerd Rienäcker: Zur musikdramaturgischen Gestaltung im Operschaffen von Paul Dessau anhand seiner Oper ›Lanzelot‹. In: Jürgen Elsner/Giwi Ordshonikidse (Hg.): Sozialistische Musikkultur. Ost-Berlin: Neue Musik 1977, S. 164-227, hier S. 170.

16 Vgl. Rienäcker: Zur musikdramaturgischen Gestaltung, S. 174f.

Der Komponist unterläuft immer wieder musikalische Erwartungshaltungen des Opernpublikums, indem er für den Drachen – statt lärmend-dissonanter Klanggebärde – auch bildungsbürgerlichen Wohlklang komponiert: der schöne Schein als aalglatte Maske. So erklingen im 3. Bild, während der Drache dem Sekretär seine Memoiren diktiert, Vibraphon, Röhrenglocken und Vokalisieren eines Frauenchors. Dazu betrachtet er wohlgefällig in einer Spiegelwand »seine wechselnden Spiegelbilder (vom Saurier bis zum Industriekapitän)« und erinnert sich: »Am Anfang war ich. Das Ende der Welt war mein Anfang. Meine Mütter habe ich nicht gezählt. Meine erste Geburt dauerte viertausend Jahre. Ich aß meine Väter und zeugte mit meinen Müttern mich. *Hinter der Szene Frauenchor mit Vokalisieren.*«¹⁷

Heiner Müller hatte verschiedentlich betont, dass er beim Schreiben nicht mit Allegorien, sondern mit Metaphern arbeite. Allegorien würden sich nur auf einen Begriff verengen, während eine Metapher vielschichtige Bezüge entfalten kann. Nach der Lektüre des Romans *Paradiso* (1966) von José Lezama Lima, den Müller in der westdeutschen Ausgabe von 1984 besaß, verwies er nochmals auf seinen *Lanzelot*:

Es gibt einen theologischen Untergrund, einen biblischen Kontext in den apokryphen Schriften der Apokalypse. Eine Deutung findet sich bei dem kubanischen Schriftsteller Jorge de Lima [sic!] in seinem Roman ›Paradiso‹. Der heilige Georg, der Drachentöter, muß, damit überhaupt noch etwas klappt, selbst zum Drachen werden, hingegen wird der Drache zu einem Wesen aus Kristall und Juwel. Es findet ein Austausch zwischen Gut und Böse statt, anstelle der Dualität tritt eine Dialektik ein: Ohne zum Drachen zu werden, kann der heilige Georg nichts mehr ausrichten. Der Drache aber wird zu etwas Schönerm.¹⁸

Müllers beschriebener dialektischer Austausch zwischen Gut und Böse bestimmt auch den Stückschluss mit seinem fragwürdigen, ja provozierenden Happy End. Nach dem fast aussichtslosen Kampf gegen den Drachen und seine Drachensaat, die in den Bürgern der Stadt wie eine Seuche zu keimen begonnen hatte, steht der Vermählung Lanzelots mit Elsa nichts mehr im Weg. Eine an dieser Stelle vom Libretto-Text abweichende Bühnenanweisung lautet in der Werkausgabe: »*Das Theater verwandelt sich in eine utopische Landschaft und füllt sich mit Menschen und Tieren aller Zonen. Tanz aller mit allen.*« (W 3, 448) Müller evoziert das biblische Bild einer paradiesisch-utopischen Landschaft, in der alles Trennende zwischen Mensch, Tier und Natur aufgehoben ist. Aber das Bild ist brüchig, es verweist auf alte und neue Merkmale propagandistischer Heilsversprechungen. Aus Müllers Perspektive findet der »*Tanz aller mit allen*« auf niedergerissenen Hausruinen

17 Dessau: *Lanzelot*, S. 94 (Kursivierung der Regieanweisung).

18 Zit. nach Neef: *Deutsche Oper*, S. 100.

statt, deren unzerstörte Keller die Vergangenheit und Zukunft prägenden Weltkatastrophen geschichtsverdrängend aufbewahren. Ihr Ausräumen stand bis zur Opernpremiere 1969 noch an – und reicht weit über sie hinaus.

Paul Dessau hatte die Partitur des *Lanzelot* mit einem Vorspruch versehen: »Allen, die in unserer Republik / für den Sozialismus kämpfen und arbeiten, / widme ich zum XX. Jahrestag / der Deutschen Demokratischen Republik / diese Oper.«¹⁹ In der DDR-Kinowochenschau *Der Augenzeuge* wurde 1969 gezeigt, wie er gemeinsam mit Heiner Müller ein Exemplar der Opernpartitur dem damaligen Kulturminister der DDR Klaus Gysi überreicht. Hinweise wie diese hatten in der DDR zu der Sichtweise geführt, der Drache sei eine Allegorie des Imperialismus, der Drachentöter Lanzelot eine der Arbeiterklasse. Dabei ist Dessaus Widmung keineswegs eindimensional zu verstehen: Ist die Oper den für den Sozialismus in der DDR Kämpfenden und Arbeitenden in Dankbarkeit gewidmet, oder ist sie nicht zugleich auch eine Aufforderung zur kritischen Befragung des täglichen Kampfes für den Sozialismus? Die komplexen Fragen des Librettos, seine Benennung von nicht Auflösbarem gehen in die Widmung mit ein.

Nach ihrer Uraufführung an der Ost-Berliner Staatsoper im Dezember 1969 (Regie: Ruth Berghaus, Dirigent: Herbert Kegel) erfolgte nur noch eine weitere Inszenierung 1971 in Dresden und im selben Jahr an der Bayerischen Staatsoper München. 1988 hatten Schauspieler*innen des Staatsschauspiels Dresden das *Lanzelot*-Libretto ohne Dessaus Musik inszeniert und führten es erfolgreich zwei Jahre lang auf. Erst am 23. November 2019 erfolgte eine weitere, vom Publikum gefeierte Inszenierung dieser Oper am Weimarer Nationaltheater in der Regie Peter Konwitschnys; sie wurde – nach fast 50jähriger Abwesenheit auf den Opernbühnen – auch zu einer längst überfälligen Wiederentdeckung der Zusammenarbeit von Heiner Müller und Paul Dessau.²⁰

19 Dessau: *Lanzelot*, S. 89.

20 »Regisseur Peter Konwitschny verlegt das inzwischen selbst historisierte Gegenwartsstück in unsere Zeit, indem er den sozialistischen Totalitarismus durch den Konsumterror des Kapitalismus ersetzt. Der Drache mutiert zum Tauchsieder, den auf einmal jeder haben will, dass dem Monster immer wieder eine Jungfrau geopfert werden muss, wird als notwendiges Übel hingenommen. Bühnenbildner Helmut Brade hat dafür variable Räume auf die Drehbühne gesetzt, die ebenso ein Spießerwohnzimmer abbilden wie den Elektromarkt oder eine Schulklasse, das Schlagzeug wird in Käfigen rein und rausgefahren, die schnellen Szenenwechsel funktionieren reibungslos. Heiner Müllers Libretto ist anspielungsreich, gespickt mit bissigem Humor und zahlreichen Verweisen auf andere Texte und politische Fragen, die nach wie vor aktuell sind. Was ist mit dem Begriff ›Freiheit‹ gemeint? Freiheit für wen? Freiheit wovon? Freiheit zu was? [...] So macht diese betont antikoloniale Oper mit ihrem Zitatentum und einer überhaupt nicht gealterten Modernität beim Hören und Zuschauen größten Spaß und sorgt spätestens beim Finale mit Bootsflüchtlingen auch für Entsetzen darüber, in welcher heillosen Welt wir uns eingerichtet haben.« Uwe Friedrich: »Lanzelot« ist eine sensationelle

Literatur

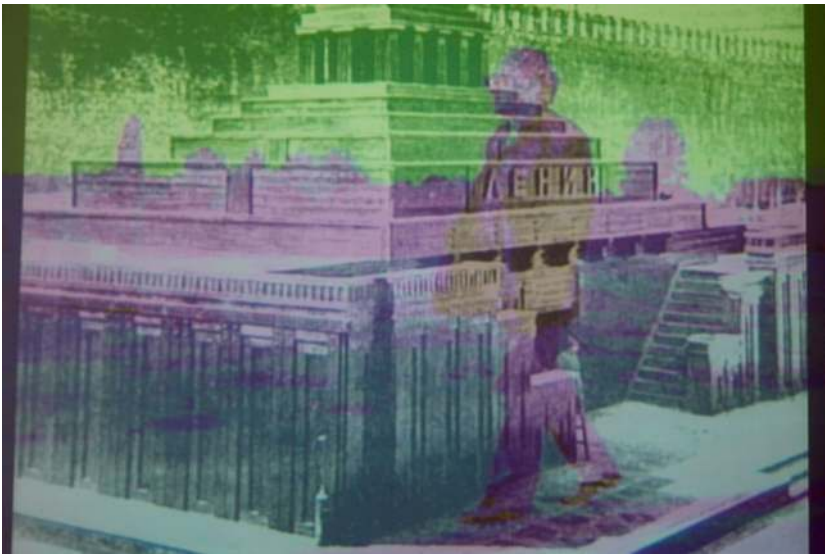
- Brecht, Bertolt: [Texte für Musik]. In: ders.: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 22.1. Schriften 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 32, hier S. 32.
- Dessau, Paul: Lanzelot. Oper in 15 Bildern. Libretto: Heiner Müller nach der Märchenkomödie »Der Drache« von Jewgeni Schwarz (Mitautorin Ginka Tscholakowa). In: ders.: Opern. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 89-122.
- Dessau, Paul: Die Oper – eine heutige Kunstgattung? In: ders.: Opern. Hg. v. Fritz Hennenberg. Berlin: Henschel 1976, S. 126f.
- Eisler, Hanns: Gespräche mit Hans Bunge. Fragen Sie mehr über Brecht. Übertragen u. erläutert v. Hans Bunge. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1975.
- Friedrich, Uwe: »Lanzelot« ist eine sensationelle Opern-Wiederentdeckung. In: MDR KULTUR (24.11.2019). <https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/oper-lanzelot-dnt-weimar-100.html> (Zugriff zuletzt am 21.3.2020).
- Goebbels, Heiner: Heiner Müller vertonen. Beitrag zur Podiumsdiskussion anlässlich der EXPERIMENTA 6, Frankfurt 1990. In: Donaueschinger Musiktage 1990. https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/250 (Zugriff zuletzt am 27.2.2020).
- Müller, Heiner: Drachenoper. Libretto zur Oper »Lanzelot« von Paul Dessau. Nach Jewgenij Schwarz »Der Drache«. Mitarbeit: Ginka Tscholakowa. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 3. Die Stücke 1. Berlin: Suhrkamp 2000, S. 411-448.
- Müller, Heiner: Sechs Punkte zur Oper. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 161f.
- Müller, Heiner: [Seit ich ihn kenne...]. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 551f.
- Müller, Heiner: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien: In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Berlin: Suhrkamp 2008, S. 391-412.
- Neef, Sigrid/Hermann: Deutsche Oper im 20. Jahrhundert. DDR 1949-1989. Berlin u. a.: Lang 1992.
- Rienäcker, Gerd: Zur musikdramaturgischen Gestaltung im Opernschaffen von Paul Dessau anhand seiner Oper »Lanzelot«. In: Jürgen Elsner/Giwi Ordshonikidse (Hg.): Sozialistische Musikkultur. Ost-Berlin: Neue Musik 1977, S. 164-227.

Praxis

NEKROPHILIE IST LIEBE ZUR ZUKUNFT

Protokoll einer Lecture Performance

Florian Thamer/Tina Turnheim



HANTOLOGISCHE VERSUCHSANORDNUNG

Inspiriert von Heiner Müllers ›Dialog mit den Toten‹ versuchten wir im Rahmen des Symposiums *KüstenLANDSCHAFTEN. Grenzen und Selektion – Unterbrechung und Störung* zum zweiten Mal¹ im akademischen Kontext eine Form des wissen-

1 Im Rahmen des im November 2018 in Düsseldorf unter dem Titel »Theater und Technik« durchgeführten 14. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft erprobten wir dieses Setting zum ersten Mal. Thematisch setzten wir dort, dem Forschungsgegenstand entsprechend, den Fokus der Auseinandersetzung auf die Theatralität technischer Gerätschaften und befragten theatrale Praxen, die Technik auf der Bühne als gleichberechtigte Akteurin inszenieren, nach ihrem ›intraaktiven‹ Potential. (Zum Begriff der ›Intraaktion‹ vgl. Karen Barad: *Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Einfaltungen und kommende Gerechtigkeit. Quantenverschränkungen*)

schaftlichen Vortrags, die – dem künstlerisch-forschenden Ansatz unserer Theaterpraxis entsprechend, angelegt als *hantologische*² *Versuchsordnung* – eine ver-schränkte, medial verstärkte und sich überschneidende Praxis öffentlichen und kollektiven Denkens erprobt.

Das hierfür verwendete technische Setting stellt eine minimierte Version der Theatermaschine ZRM3000 (*ZeitRaumMaterialisierer3000*) dar, die von uns gemeinsam mit unseren Kolleg*innen des Theaterkollektivs EGfKA (Europäische Gemeinschaft für Kulturelle Angelegenheiten) für die Theaterarbeit PAST FORWARD³ (UA: 5/2018, Ringlokschuppen Ruhr) entwickelt wurde. Mit dieser ›politischen Séance‹ suchten wir nach ›Histopien‹, utopischen Momenten der menschlichen Geschichte, in denen sich – wenn oft auch nur für kurze Zeit – konkret-emanzipatorische Möglichkeitsräume eröffnet hatten. Dafür wurden die Toten als Zeug*innen dieser Geschichten vergangener utopischer Versuche, Aufstände und Revolutionen aus der Landschaft ›ausgegraben‹, um deren Erfahrungen und Wissen für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen.

Das Theater als prädestinierten Raum für einen solchen ›Dialog mit den Toten‹ begreifend, eröffneten wir eine politisch-spiritistische Versammlung im Sinne von Totenbeschwörung und Archäologie. Die rituelle Rahmung bildete die gemeinsam mit dem Publikum abgehaltene Séance, wodurch die Toten davor bewahrt werden sollten, durch Vergessen ein zweites Mal zu sterben. Die Zuschauer*innen wurden zu Beginn eingeladen, sich an für sie jeweils wichtige Tote zu erinnern und Plätze auf der Zuschauer*innentribüne für deren Geister zu reservieren, um diese später ›anrufen‹ zu können. Zum Ende der Séance versammelte sich die Gruppe abermals vor der Tribüne, um Wünsche und Forderungen an die Gegenwart und Zukunft zu formulieren.

Um die Stimmen und Geschichten der Toten (als mannigfaltiges Material aus Texten, Bildern, Videos, Audios und Relikten) hör- und sichtbar machen zu können, entwickelten wir die theatral-installative Mixed-Media-Apparatur *ZeitRaum-Materialisierer ZRM3000*. Dieses raumfüllende *Intraface*⁴ verschränkt analoge und digitale technische Gerätschaften, Performer*innen und Publikum auf neuartige

und hantologische Erbschaftsbeziehungen. In: dies: *Verschränkungen*. Berlin: Merve 2015, S. 71-113.)

2 Vgl. Jacques Derridas Begriff der ›Hantologie‹. In: ders.: *Marx' Gespenster – Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

3 Für weitere Informationen siehe: <https://www.egfka.eu/pastforward> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).

4 ›Auseinander-und-gleichzeitig-zusammen-Schnittstelle‹, abgeleitet von Karen Barads Konzept des agentuellen Schnitts, der die Gleichzeitigkeit der Bewegung eines ›cutting together apart‹ beschreibt. Vgl.: Karen Barad: *Intra-Active Entanglements. An Interview with Karen Barad by Malou Juelskjær and Nete Schwennsen*. In: *Kvinder, Køn & Forsking* 1-2, 2012, S. 10-23, hier S. 22.

Weise miteinander: Verschiedenste Formen von Bild- und Video-Projektionen, Voice- und Sound-Überlagerungen sowie körperlicher Präsenz wirken durch historisch-dokumentarische und spekulativ-fiktive Materialien hindurch und materialisieren so das diverse Wissen der angerufenen Geister aus allen Zeiten.



MÜLLER(N) ALS METHODE

Müller(n) als Methode sucht Grenzüberschreitungen aller Art – u. a. zwischen Ost und West, Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft, (Un-)Zeit und Raum, Sprachen, Schreibweisen und Genres, beim assoziativen Spiel mit Zitaten, Übersetzungen, Anspielungen und Neubearbeitungen. Texte sprechen mit Texten, Filmen und politischen Ereignissen. Collage, Montage, Sample und P/remix sind die Mittel der Wahl. Müller(n) als Methode feiert das Bruchstück, das Fragment, die Nasenlöcher der toten Denkmäler, in denen sich neues Leben ansiedelt und neue Fragestellungen auftauchen.

Müller(n) als Methode fürchtet sich nicht vor dem Abfall, durchbohrt die verschiedenen Schichten der Historie, bringt die Zeiten miteinander zum Sprechen und setzt den Spuk gegen das Vergessen. Erinnerung an eine Zukunft, an einen anderen Zustand von Welt, der erst noch kommen muss. Denn [DUNKEL GE-
NOSSEN IST DIE GEGENWART SEHR DUNKEL].⁵

5 Vgl. Heiner Müller: *Germania 3 Gespenster am Toten Mann*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 253-296, hier S. 296; im Folgenden wird die Sigle ›W‹ mit der Band- und Seitenzahl verwendet.

PROTOKOLL EINES EXPERIMENTS

Dialog mit den Toten. *Deserting Academia*. Ich hab' im Hörsaal gesessen mit Gespenstern. »Dieser Text ist eine vorläufige Abmachung. Das Protokoll eines Experiments, das unter Deserteuren seinen Anfang nimmt.«⁶

Im Folgenden werden der während der Lecture Performance NEKROPHILIE IST LIEBE ZUR ZUKUNFT von uns live gesprochene Text und die eingespielten Audios protokolliert. Um dem Text einen immanenten Fluss und Rhythmus zu geben, wurden einige Zitate⁷ leicht angepasst.

Ohne die visuelle und auditive Ebene, die durch einige wenige Abbildungen kaum zu ersetzen ist, gehen sinnliches Erfahren und Assoziieren verloren, dafür ermöglichen die textlichen Verschränkungen in der verschriftlichten Form eine gesteigerte Aufmerksamkeit: »Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert 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 den Toten.«⁸

00 INTRO

00_1_Audio_LOB DER GEISTER 1_aus PAST FORWARD

»Werte Versammelte,
wenn der Zweifel an der Veränderbarkeit der Welt wächst, verstärkt sich der Wunsch, mit den Toten Kontakt aufzunehmen. Wenn keine Ethik, keine Politik – ob revolutionär oder nicht – mehr möglich und denkbar erscheint, wollen wir zu den Toten sprechen und mit ihnen.

Heute Abend haben wir uns versammelt, um uns an Generationen von Toten, Generationen von Gespenstern zu richten. Unsere Apparaturen, unsere Körper machen ihre Träume von einem besseren Leben hörbar, gerade, wenn sie niemand (mehr) hören will. Denn Träume waren immer schon stärker als die schlechte Wirklichkeit. Sie können diese ersetzen, indem sie sich dauerhaft materialisieren und verwirklichen.

6 Tiquun: Theorie vom Bloom. Zürich/Berlin: Diaphanes 2003, S. 106.

7 Bei der Auswahl der Zitate konnten wir auf die reichhaltige Materialsammlung zurückgreifen, die Tina Turnheim für ihre Dissertationsschrift »P/RE/CALLING THE FUTURE – Performative Zeit-Experimente zwischen Beschwörung und Antizipation« (AT) angelegt hat. Auch einige Textfragmente wurden daraus entnommen. Die Arbeit befindet sich derzeit in der Fertigstellung, mit einer Veröffentlichung ist 2021 zu rechnen.

8 Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt. In: ders.: W 10, S. 266-279, hier S. 276.

Lasst uns also die Toten befreien: aus NEKROPOLIS, aus den abgelegenen Friedhöfen, den fixierenden Mausoleen und vereinnahmenden Geschichtsbüchern. Nieder mit der Ewigkeit des Augenblicks! Her mit der Zukunft!

Wir müssen die Toten ausgraben,

WIEDER UND WIEDER

AGAIN AND AGAIN...

Aus ihnen können wir Zukunft beziehen.

Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft.

Öffnet euch also für die Anwesenheit der Toten: als Dialogpartner, als Dialogstörer.«⁹

0 ANFANGEN

Turnheim

»Dieser ›Anfang‹ ist, wie alle Anfänge, immer schon durchwirkt mit der Erwartung, wo es hinführt, aber nie einfach ankommen wird, und von einer Vergangenheit, die erst noch kommen muss. Es ist nicht bloß, dass Zukunft und Vergangenheit nicht ›da‹ sind und nie still sitzen, sondern dass die Gegenwart nicht einfach jetzt-hier ist. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen nicht in einer Beziehung linearer Entfaltung, sondern sind in einer nichtlinearen Einfaltung von Raumzeit-materialisierung hindurch gewirkt.«¹⁰

0_1_Audio_Müller

»Ja. Das finde ich ganz gut, weil: er geht aus von einem anderen Begriff von Zeit. Es ist kein linearer Begriff von Zeit und man versteht die Französische Revolution erst, wenn man die bolschewistische im Blick hat.«¹¹

Thamer

»Diese Lecture handelt vom Theater der Nicht-mehr-Lebenden und (Noch-)Nicht-Geborenen. Von Menschen und Materie. Zeit und Raum. Von Geschichte, die erst noch kommen muss. Intra-Aktion, nicht Interaktion.«¹²

9 Auszug aus dem einleitenden Opener von PAST FORWARD. Für diese Collage wurden u. a. auch einige Stellen aus Heiner Müller: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. In: ders.: W 11, S. 592-615 verwendet.

10 Vgl. Barad: Dis/Kontinuitäten, S. 76f.

11 Heiner Müller: »Verschleiß« von Menschen/Genosse Mauser/»Opfer der Geschichte«. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge. <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/1939/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).

12 Vgl. Barad: Dis/Kontinuitäten, S. 76f.

Turnheim/Thamer abwechselnd

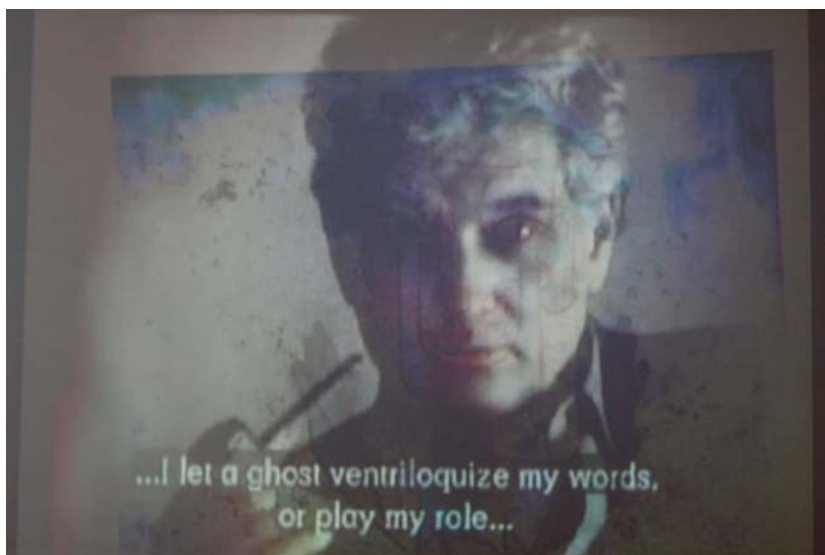
»Ein Experiment./der Ver/Störung/

Wir haben versucht, diesen Text auf eine nicht-/lineare Weise zu schreiben. Ein/Experiment. In Anlehnung an den/ZeitRaumMaterialisierer/ZRM3000,/eine Theatermaschine, die wir für unsere politische Séance/PAST FORWARD,/entwickelt haben. Der ZRM ...«

0.2_Audio_LOB DES ZRM_1_ aus PAST FORWARD

»... ermöglicht einen intra-aktiven Trip, – dem Welterfahren von Elektronen ähnlich –, eine des/orientierende Erfahrung der Un/Verbundenheit von Zeit und Raum, Verschränkungen von hier und dort, jetzt und dann. Der ZRM3000 erinnert/antizipiert Beziehungsweisen, an die wir anknüpfen wollen. Er pfeift auf Linearität. Er p/remixt die kommenden Aufstände mit jenen der Vergangenheit.«¹³

0.3_Audio_Müller



»Kunst hat eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, da ist das gleichzeitig da, also Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gleichzeitig, und da wird so schräg rein eine andere Geschichte erzählt. Und da entsteht eine Art

13 Hier handelt es sich abermals um eine Passage aus dem Opener von PAST FORWARD.

von Dialog auch von Epochen oder sogar von Rechtssystemen und von Strukturen, dass eine die andere kommentiert.«¹⁴

I HANTOLOGISCHE VERSAMMLUNG

I.1_Audio_Adamczak

»Heute sind die Bedingungen des Kommunistischen, diejenigen der Zerstreuung. Schon deswegen lautet sein erstes Wort: Versammlung.«¹⁵

Thamer

Bei PAST FORWARD beginnt alles mit dem Einladen der Toten.

I.2_Audio_Müller

»Man kann natürlich sagen, das Grundelement von Theater und also auch von Drama ist Verwandlung, und die letzte Verwandlung ist der Tod.«¹⁶

Turnheim

»Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung—der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.«¹⁷

I.3_Audio_Müller

»Wie früher Geister kamen aus Vergangenheit so jetzt aus Zukunft, ebenso.«¹⁸

14 Heiner Müller: Heiner Müller über Rechtsfragen. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/111/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); vgl. Heiner Müller: Über Rechtsfragen. In: ders.: W 11, S. 645-599, hier S. 656.

15 Bini Adamczak: Beziehungsweise Kommunismus. Die Auseinandersetzung um Gleichheit und Freiheit, Einheit und Differenz in der Geschichte des Kommunistischen. In: *ak – analyse & kritik, Zeitung für linke Debatte und Praxis*, ak 630, 19.9.2017, S. 29. Für eine tiefere Analyse vgl.: Bini Adamczak: *Beziehungsweise Revolution – 1917, 1968 und kommende*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.

16 Heiner Müller: Episches Theater. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/106/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); vgl. Heiner Müller: Episches Theater und postheroisches Management. In: ders.: W 12, S. 845-863, hier S. 861.

17 Heiner Müller: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In: ders.: W 10, S. 496-521, hier S. 514.

18 Bertolt Brecht: *Fatzer*. In: ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 10.1. Hg. v. Werner Hecht u. a. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp,

Turnheim

Die Bühne, ein Tummelplatz von Geistern & Gespenstern. Un/Toten.¹⁹

I_4_Audio_Müller

»Das ist dann ein Griff nach den Toten, und die Toten sind der empfindliche Punkt.«²⁰

Turnheim/Thamer geflüstert

»THE STAGE REMAINS HAUNTED.«²¹

Thamer

Auch im kommunistischen Manifest ist das erste Substantiv ›Gespenst‹: ›Ein Gespenst geht um in Europa – Das Gespenst des Kommunismus.«

Turnheim

Was aber ist überhaupt ein Gespenst und unter welchen Umständen erscheint es wem auf welche Weise?

Thamer

»Die Etymologie des Wortes verweist auf dessen doppelten Charakter: Im Althochdeutschen erscheint das Wort ›gispensiti‹ als Eingebung und Beredung. Das Wort ›spanst‹ bedeutet hingegen Lockung und Verlockung. Insbesondere in der Zeit der Reformation wurde von Gespenstern im Sinne eines Blendwerks des Teufels geredet.«²²

S. 387-529, hier S. 465. Audio von Müller aus: Heiner Müller: Anti-Oper. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/100/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); der Abdruck des Gesprächs in der Werkausgabe gibt leider nicht das vollständige Gespräch wieder, vgl. Heiner Müller: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien. In: ders.: W 12, S. 391-398.

19 Vgl. Hans-Thies Lehmann: Müllers Gespenster. In: ders.: Das politische Schreiben. Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 283-300, hier S. 286.

20 Heiner Müller: Der Dichter als Metaphernschleuder. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/101/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); vgl. Heiner Müller: Der Dichter als »Metaphern-Schleuder« – Heiner Müller über den Untergang des Imperiums. In: ders.: W 12, S. 148-153, hier S. 153.

21 Vgl. Rebecca Schneider: It Seems As If...I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor. In: The Drama Review 56 (2012), H. 4, S. 150-162.

22 Ralph Fischer: Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge. In: Matthias Naumann/Michael Wehren (Hg.): Räume, Orte, Kollektive. Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr. Mülheimer Fatzerbücher 2. Berlin: Neofelis 2013, S. 70-83, hier S. 71.

I.5_Audio_Müller

»Kann man einem Gespenst trauen?«²³

Thamer

»Wer Gespenster sieht, sie ernst nimmt, sich auf ein Gespräch mit ihnen einlässt oder ihnen gar folgt, erliegt womöglich einem Trugbild.«²⁴

I.6_Audio_Benjamin

»Gespenster, wie die tief bedeutenden Allegorien, sind Erscheinungen aus dem Reiche der Trauer; durch den Trauernden, den Grübler über Zeichen und Zukunft, werden sie angezogen. Nicht gleich klar liegen die Zusammenhänge für das eigen-tümliche Auftreten der Geister von Lebenden.«²⁵

Turnheim

»Gespenster sind immer Wiedergänger. Man kann ihr Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es mit der Wiederkehr beginnt.«²⁶

I.7_Audio_Derrida

»Wiederholung und erstes Mal, vielleicht ist das die Frage des Ereignisses als Frage des Spuks: Was ist ein Spuk? Was ist die Wirklichkeit oder die Präsenz eines Gespensts, das heißt dessen, was so unwirklich, virtuell und unbeständig zu bleiben scheint wie ein Simulakrum? Gibt es darin, zwischen der Sache selbst und ihrem Simulakrum, einen Gegensatz, der standhält? Wiederholung und erstes Mal, aber auch Wiederholung und letztes Mal, denn die Einzigartigkeit jedes ersten Mals macht daraus zugleich ein letztes Mal. Jedesmal ist ein erstes Mal ein letztes Mal, das ist das Ereignis selbst. Jedesmal anders.«²⁷

23 Heiner Müller: Gespräch mit Heiner Müller – Garather Gespräch. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); vgl. Heiner Müller: Das Garather Gespräch. In: ders.: W 11, S. 624-644, hier S. 629.

24 Fischer: Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge, S. 71.

25 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203-430, hier S. 370.

26 Derrida: Marx' Gespenster, S. 26.

27 Derrida: Marx' Gespenster, S. 25.

Thamer

»Inszenierung für ein Ende der Geschichte. Nennen wir das eine Hantologie.«²⁸

I_8_Audio_Müller

»Wo das Gespenst des Kommunismus umgeht
Klopffzeichen in der Kanalisation
Begraben immer wieder von der Scheiße
Und aus der Scheiße steht es wieder auf«²⁹

II GESPENSTISCHE ZEIT(LICHKEIT)

II_1_Audio_Müller



»Die Idee, [...] von der Festung Europa ist völlig stupid. Das wird nichts. [...] Vor der Festung stehen zig Millionen der Elenden und wollen herein. Es ist eine Illusion zu glauben, dass Europa in der Defensive zu halten ist. Der Sieg des Kapitalismus leitet sein Ende ein, denn man kann nichts erobern, was sich einem an den Hals schmeißt. Daran kann man sich nur verschlucken. Der Kapitalismus, der traditio-

28 Derrida: Marx' Gespenster, S. 25.

29 Heiner Müller: Wolokolamsker Chaussee V – Der Findling In: ders.: W 5, S. 236-247, hier S. 243.

nelle Aggressor Europa ist jetzt plötzlich von Asien und Afrika umzingelt und steht mit dem Rücken am Ozonloch.«³⁰

Turnheim

»In einer Gesellschaft, in der die Toten oder die Ahnen keinen Platz haben, werden die sozial Schwachen, also die, die nicht funktionieren, zum Müll, denn sie stören den reibungslosen Kreislauf der ewigen Gegenwart.« (W 11, 607)

Thamer

Es gibt eine Kongruenz von Spektralität, sozio-ökonomischen Krisen und geschichtlich-kulturellen Unzeiten, auf welche Derrida bereits Anfang der 1990er Jahre als Reaktion gegen Francis Fukuyamas Proklamation des vermeintlichen Endes der Geschichte in seinem Buch *Marx' Gespenster* unter Rückbezug auf Shakespeares *Hamlet* immer wieder verwiesen hatte: TIME IS OUT OF JOINT,³¹ oder mit den Worten Hans-Thies Lehmanns: »Spuk findet stets zur Unzeit statt.«³²

Turnheim

»Gespenster könnten eben gerade nicht nur ausschließlich Trugbilder sein, sondern auch als mahnende Instanzen auftreten, die die Täuschungen, denen die Lebenden verfallen sind, entlarven: So verweist etwa die Erscheinung von Hamlets Geist auf die Fäulnis im Staate Dänemark.«³³

II_2_Audio_Müller

»Dann erfährt Hamlet, dass sein Vater als Geist herumspukt, also offenbar irgendeine Information loswerden will.« (W 11, 629)

Turnheim

»Gespenster tauchen bevorzugt im Kontext von Krisenherden auf, nämlich dann, wenn die soziokulturelle, politische und ökonomische Realität nicht mehr nach klaren Definitionen, Kategorien und Bezugssystemen erfasst werden kann.«³⁴

30 Vgl. Heiner Müller: Das Böse ist die Zukunft. In: ders.: W 11, S. 824-835, hier S. 834.

31 Vgl. Derrida: *Marx' Gespenster* u. a. S. 35.

32 Vgl. Lehmann: *Müllers Gespenster*, S. 284.

33 Fischer: *Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge*, S. 71.

34 Fischer: *Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge*, S. 71.

II_3_Audio_Derrida

»Ohne diese Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst, ohne das, was sie in Bezug auf jene, die nicht da sind, die nicht mehr oder noch nicht gegenwärtig und lebendig sind, welchen Sinn hätte es, die Frage ›Wohin?‹ zu stellen, ›Wohin morgen?‹ (›Whither?‹).«³⁵

Thamer

Die Frage des »Wohin?«, welche primär eine Orientierungssuche in Krisenzeiten ist, »fragt, was in der Zukunft kommen wird. Der Zukunft zugewandt, auf sie zugehend, kommt sie aus ihr, sie kommt *von* der Zukunft *her*.«³⁶

Thamer

»Das Gespenstische operiert im Spannungsfeld des Unverfügbaren.«³⁷ »Es formiert sich von daher in gespaltenen, aus den Fugen geratenen Zeit-Räumen.«³⁸

Turnheim

In einem ebensolchen Zeit-Raum entwickelte Derrida seine Lehre der Hantologie als Logik der Heimsuchung und des Spuks, zugleich aber in Assonanz und kritischer Opposition zur Ontologie, der traditionellen Seinslehre der westlichen Philosophie, versuchte der Denker der *différance* mit Hilfe seiner Figur des Gespenstischen, – als konsequenteste Ausdehnung von Alterität –, eine postmoderne Ethik zu generieren, welche zugleich die Toten als auch die Noch-Nicht- oder womöglich Niemals-Geborenen miteinschloss und somit eine Suspension der tradierten Oppositionen von Präsenz und Absenz, Sein und Nicht-Sein, Leben und Tod ermöglicht. Untrennbar mit der Auflösung bzw. der wechselseitigen Perpetuierung dieser Dichotomien ist auch ein anderes Denken von Zeitlichkeit verbunden, welches bei Derrida durch den Begriff der *conjunction* (frz. für Be- und Verschwörung) zwangsläufig performativ ist.

Thamer

»Gespenstischer Augenblick, ein Augenblick, der nicht mehr der Zeit angehört, wenn man darunter die Verkettung modalisierter Gegenwarten versteht (vergangene Gegenwart, aktuelle Gegenwart: ›jetzt‹, zukünftige Gegenwart). Wir untersuchen diesen Augenblick, wir fragen uns nach diesem Augenblick, der sich der

35 Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 11.

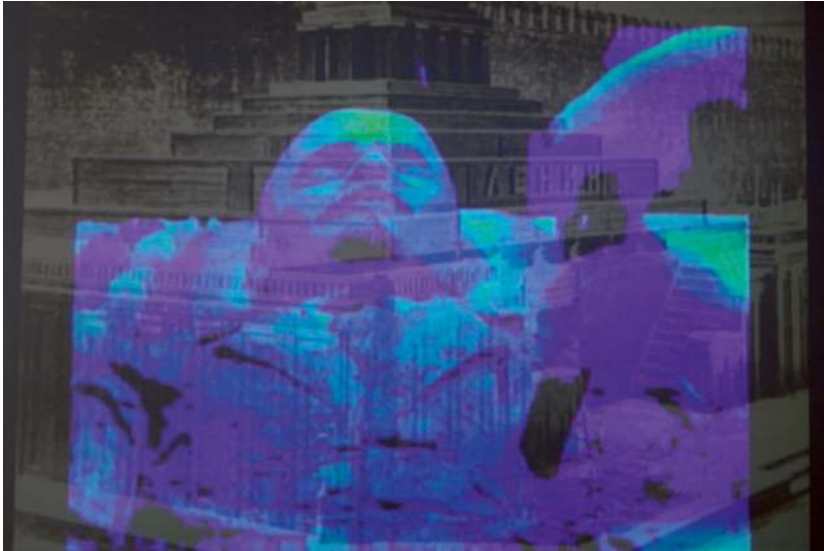
36 Derrida: *Marx' Gespenster*, S. 11.

37 Fischer: *Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge*, S. 71.

38 Fischer: *Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge*, S. 74.

Zeit nicht fügt. Verstoßen und unzeitig, gehört das Erscheinen des Gespensts nicht dieser Zeit an: »Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost« (Hamlet).«³⁹

III ZWISCHEN LEBEN UND TOD – GRENZEN ENTGRENZEN



III_1 Audio_Müller

»Die Befreiung der Toten findet in Zeitlupe statt.«⁴⁰

III_2_Audio_LOB DER GEISTER 2_aus PAST FORWARD

»Auch die Auferstehung der Vorfahren hängt von uns ab: Die kosmistische Auf-erweckung derjenigen, die ihr Leben lang für eine befreite, klassenlose Gesellschaft gekämpft haben, vermag die Ausbeutung der Vergangenheit durch die Zukunft aufzuheben.

IHR SEID NICHT VERGESSEN, GENOSS*INNEN VORKÄMPFER*INNEN
VERGESSEN IST KONTERREVOLUTIONÄR

Nieder mit dem Märchen von kontinuierlichem Zuwachs von Wissen im Laufe der Geschichte, mit den Sagen vom Fortschritt von einer früheren zeitlichen Epoche zu einer späteren!

³⁹ Vgl. Derrida: Marx' Gespenster, S. 12.

⁴⁰ Heiner Müller: Dem Terrorismus die Utopie entreißen – Alternative DDR. In: ders.: W 11, S. 520-535, hier S. 535.

Geschichte kann nicht getilgt werden, Vergangenheit kann nicht zurückgenommen werden. Zeit ist nicht berechtigt, die Welt wieder gerade zu rücken. Es gibt keinen Radierer. Zeit kann nicht repariert werden. Wir können uns nicht aus unserer historischen Verantwortung stehlen, wir bekommen keine zweite Chance.

Aber: Vergangenheit bleibt offen für Veränderung. Auch ohne Versprechen auf vollständige Erlösung.

Das ist die Stunde der Heimsuchung.

Nur zwischen Leben und Tod können wir zu leben lernen – weder im Leben noch im Tod allein.

Machen wir die Grenze zwischen Lebenden und Toten porös!

Die Toten sind der archimedische Punkt.

Mit den Toten kann man die Welt aus den Angeln heben.«⁴¹

Thamer

»Es gibt ja die These, dass Lenin Dadaist war und die Oktoberrevolution eine Performance. Selbst wenn das völliger Quatsch ist, bleibt das Prinzip richtig. Es ist ein Versuch, Geschichte aus dem Museum herauszuholen. Nur außerhalb des Museums spricht sie, reden die Toten mit uns. Kunst und Geschichte aus dem Museum rauszuholen, heißt sie dem Tod entreißen und den Diskurs der Lebenden konstituieren. Nur durch die Produktion immer neuer Sichtweisen auf das Alte wird überhaupt gelebt, alles andere macht einen zum Zombie.« (W 11, 74)

III_3_Audio_Derrida

»Wenn es das ist, was zu tun bleibt, dass man leben lernt, dann kann es nur zwischen Leben und Tod geschehen. Weder im Leben noch im Tod allein. Was zwischen zweien passiert, wie zwischen Leben und Tod und zwischen allen anderen ›zweien‹, die man sich vorstellen mag, das kann sich nur dazwischen halten und nähren dank eines Spuks. Man müsste also die Geister lernen. Sogar und vor allem dann, wenn das da, das Gespenstische, nicht ist. Sogar und vor allem dann, wenn das Gespenstische, weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent ist. Die Zeit des ›lernen zu leben‹, eine Zeit ohne bevormundendes Präsens, käme auf das zurück, wohin der Auftakt uns führt: Lernen, mit den Gespenstern zu leben, in der Unterhaltung, der Begleitung oder der gemeinsamen Wandschaft, im umgangslosen Umgang mit den Gespenstern.«⁴²

41 Abermals aus dem Opener von PAST FORWARD.

42 Vgl. Derrida: Marx' Gespenster, S. 10.

Turnheim

Die Frage des Gespenstes ist immer auch als Frage der Wiederholung zu verstehen, wenn das Gespenst ein Wiedergänger ist, dessen Auf- und Abtritte sich nicht kontrollieren lassen. Wieder und wieder, again and again, wie in Shakespeares Hamlet beginnt das Kommen und Gehen des Gespenstes mit dessen Wiederkehr:

Thamer

»Enter the Ghost. Exit the Ghost. Re-enter the Ghost.«⁴³



IV MÜLLER & DAS GESPENST DES KAPITALS

IV_1_Audio_Müller

»ICH HAB ZUR NACHT GEGESSEN MIT GESPENSTERN.«⁴⁴

Thamer

»Auch die politische Ökonomie hat ja seit jeher eine Neigung zur Geisterkunde ge-
hegt und sich mit unsichtbaren Händen und anderem Spuk den Gang des Wirt-
schaftsgeschehens erklärt. Dies ist wohl einer gewissen Unheimlichkeit ökon-

43 Derrida: Marx' Gespenster, S. 26.

44 Heiner Müller: Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern. In: ders.: Warten auf der Gegen-
schräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 172.

mischer Prozesse geschuldet, in denen zirkulierende Objekte und Zeichen einen gespenstischen Eigensinn entwickeln.«⁴⁵

IV_2_Audio_Müller

»Hinter dem Spektakel unsichtbar die Kapitalbewegung, die Zukunft nicht braucht, sondern verwertet für die totale Umwandlung der Zeit in Gegenwart.«⁴⁶

Turnheim

»Man stößt dabei auf den – auch hermeneutisch – schwierigen Umstand, dass das ökonomische Wissen der letzten dreihundert Jahre die wirtschaftlichen Tatsachen geschaffen hat, mit deren Entzifferung es sich selbst konfrontiert [...] wie die moderne Finanzökonomie eine Welt zu verstehen versucht, die durch sie selbst hervorgebracht wurde. Das ›Gespenst des Kapitals‹ erscheint darin als Chiffre für jene Kräfte, von denen unsere Gegenwart ihre Gesetze empfängt.«⁴⁷

Thamer

»Geld ist ›ungedecktes Vertrauensgeld‹, nicht mehr und nicht weniger als ein wirkungsmächtiger ›Vorschuß von Nichts‹ – und zwar auf Zeit. Das kapitalistische Geld ist ›in gewissem Sinne nur gegebene und zurückgenommene, antizipierte und retardierte Zeit‹. Geldgeschäfte sind Zeitgeschäfte, ein ›Tausch von Zeit, und zwar von möglichst viel Zeit (abstrakter Zeit) innerhalb möglichst kurzer Zeit (realer Zeit)‹. Als Kredit, als Credo, ist Geld ein ›Zeit-Paket‹, eine ›Als-Ob-Ware‹, die etwas macht, was der Mensch (noch) nicht kann: Eine Zeitreise. Denn das meiste Geld, vor allem das Finanzkapital, kommt aus der Zukunft.«⁴⁸

Turnheim

»Marx spricht in einem nicht bloß metaphorischen Sinn von der ›gespenstischen Gegenständlichkeit‹ der Arbeitsprodukte als Resultat der (absurden) Kategorie der abstrakten Arbeit. Die Ware ist ›bloße Gallerte unterschiedsloser menschlicher Arbeit‹, das Kapital nennt er ›verstorbene Arbeit, die sich nur vampyrmäßig belebt durch die Einsaugung lebendiger Arbeit‹. Als Quelle des Reichtums haben wir Boden und Kapital – ›und endlich als Dritten im Bunde ein bloßes Gespenst – die Arbeit.‹ Verblüffende Formulierung im dritten Band des KAPITALS.«⁴⁹

45 Joseph Vogl: Das Gespenst des Kapitals. Zürich: Diaphanes 2010/2012, S. 7.

46 Heiner Müller: Nachricht aus Moskau. In: ders.: W 8, S. 348–351, hier S. 351.

47 Vogl: Das Gespenst des Kapitals, S. 8.

48 Wilfried Dickhoff/Marcus Steinweg: Was ist Spekulation? In: dies. (Hg.): Money. Inaesthetics. Bd. 3. Berlin: Merve 2012, S. 13–20, hier S. 19.

49 Lehmann: Müllers Gespenster, S. 297.

Thamer

»Insofern ist Geld als Kapitalgeld ein Machtverhältnis, eine Diskursart unter anderen Diskurarten, die es geschaffen hat, allen anderen Diskursen ihre Regeln aufzuzwingen.«⁵⁰

Turnheim

»Es ist mehr denn je offensichtlich, das Geld als Beglaubigung einer Zeitreise zukünftiger Energie nicht eine Sache, sondern ein gesellschaftliches Verhältnis ist.«⁵¹

IV_3 Audio_Müller

»Die gesamte Geschichte und Politik reduziert sich auf die Verdrängung der Sterblichkeit. Kunst aber stammt aus und wurzelt in der Kommunikation mit dem Tod und den Toten. Es geht darum, dass die Toten einen Platz bekommen. In der kapitalistischen Welt gehen alle Energien dahin, die Toten auszuklammern, auszu-sondern.« (W 11, 606)

Thamer

»Um eine Vorstellung der Zukunft zu erlangen, musste man in die Vergangenheit reisen, weil man nicht mehr einfach so in die Zukunft reisen konnte. Ich denke, das macht die Bedeutung der hantologischen Sehnsucht aus: Es war eine Weigerung, die Zukunft unter Bedingungen, in denen sie verschwunden war, aufzugeben.«⁵²

50 Dickhoff/Steinweg: Was ist Spekulation?, S. 19.

51 Dickhoff/Steinweg: Was ist Spekulation?, S. 19.

52 Ausspruch Mark Fishers aus: Christian Werthschulte: »Wir leben in einer Nicht-Zeit«. Ein Gespräch mit Mark Fisher über die Geister der Zukunft. In: testcard #23: Transzendenz – Ausweg, Fluchtweg, Holzweg? Mainz: Ventil 2013, S. 158-168, hier S. 159.

V GESPENSTISCHER MATERIALISMUS



Thamer

»Mir wird klar, dass schon lange etwas nicht gestimmt hat: mit meiner Uhr, mit dieser Maschine, mit der Zeit. Die Schwerkraft lässt nach, eine Störung, eine Art stottern der Erdrotation. Ich bedaure, dass ich von Physik zu wenig weiß, um den schreienden Widerspruch zwischen der Geschwindigkeit der Maschine und dem Zeitablauf, den meine Uhr anzeigt, in Wissenschaft auflösen zu können. Warum habe ich in der Schule nicht aufgepasst. Oder die falschen Bücher gelesen: Poesie statt Physik. Die Zeit ist aus den Fugen.«⁵³

V_1 Audio_Lehmann

»Es geht um Zukunft als Möglichkeit des anderen, des Ereignisses, dem immer möglichen Gast oder Geist aus der Zukunft einen Platz freizuhalten. Es geht um ein Denken, eine Phantasie, die das, was kommt, und zwar immer nur kommt, die Kunft, nicht als Fortsetzung des Jetzt in ein künftiges Jetzt denkt, sondern als Ereignis, das die Kontinuität sprengt. Ereignis und Gespenst hängen zusammen. Das Erscheinen des Geistes als unheimlicher, jedenfalls zweideutiger Gast winkt aus der Zukunft.«⁵⁴

53 Heiner Müller: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: W 5, S. 11-42, hier S. 29f.

54 Lehmann: Müllers Gespenster, S. 298.

Turnheim

»Die eigentliche Frage ist, ob Zukunft noch als Qualität denkbar ist. Für mich ist die kraftvollste Idee der Hantologie, die einer unterbrochenen Zeitlinie. Das ist, was uns heimsucht: nicht bestimmte, vergangene Momente, sondern eine Art virtueller Zukunft, die diesen Momenten innewohnt, die Erwartungen, die diese früheren Momente geweckt haben. Das Gefühl, um all das betrogen worden zu sein.«⁵⁵

Thamer

Was ist mit den (nicht-biologischen) Ahnen? Mit den (toten) Vordenker*innen, auf die wir uns beziehen, deren angefangene Projekte wir als Lebende in einem lebendigen Dialog mit denjenigen, die nicht mehr lebendig sind (und möglicherweise auch mit jenen, die (noch) nicht geboren wurden), führen?

V_2_Audio_Müller

»Weil sie sind die Revolution. Sie sind die Zukunft.«⁵⁶

Turnheim

Wenn mit Lehmann davon auszugehen ist, dass Theater immer (schon und noch) die Frage nach der Beschaffenheit von Realität, von Sein und Nicht-Sein aufwirft, und der Spuk bzw. der Auftritt des Gespenstes auf der Bühne, zum eisernen Bestand der Theatereffekte zählt, dann offenbart sich zugleich das Verhältnis des Gespensts zur Zeitdimension: Als Prophet*in oder Mahner*in durchlöchert es die Gegenwart und wird zugleich Bot*in einer Vergangenheit, die eine Zukunft verlangt.⁵⁷

Thamer

Aus einer anderen Realität oder Zeitdimension stammend, hinterfragt es somit nicht nur die gegenwärtigen Verhältnisse durch seine spukhafte (Nicht-)Präsenz zwischen ›Materialisation von Spirituellem‹ und ›quasi-materieller Erscheinung‹, sondern fordert sie in ihrer vermeintlichen Alternativlosigkeit gar heraus: Als ›Ge-

55 Fisher: ›Wir leben in einer Nicht-Zeit‹, S. 161.

56 Heiner Müller: Die Stimme des Dramatikers. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/104/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020); vgl. Heiner Müller: Die Stimme des Dramatikers. In: ders.: W 12, S. 612-645, hier S. 641.

57 Vgl. Lehmann: Müllers Gespenster, S. 283f.

webe aus Vergangenheit und Zukunft« verweist das Gespenst »auf eine Unheimlichkeit in Zeit und Geschichte«, welche utopisches Denken erst ermöglicht.⁵⁸

Turnheim

Der Dialog mit den Toten ist zugleich ein Schreiben mit, für und gegen die Ahnen, die ebenso wie die Nachwelt zu Adressat*innen unzeitgemäßer Texte werden.

Thamer

Unausweichlich gibt es also die Notwendigkeit eines Dialogs mit den Toten und (Noch)-Nicht-Geborenen.

Turnheim

Es ist keine Gerechtigkeit möglich, welche nicht – über die lebendige Gegenwart im Allgemeinen hinaus – das Prinzip des Gespenstischen mitdenkt.

V.3.Audio_Müller

»ICH BIN GESTORBEN FÜR DIESE GESELLSCHAFT

Das letzte Abenteuer ist der Tod

Ich werde wiederkommen außer mir«⁵⁹

Thamer

»Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.«⁶⁰

Turnheim

Keine Gerechtigkeit ohne Gespenster. Und keine Zukunft.

Thamer

»Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit. Streift nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? Träumen wir nicht die Träume jener weiter, die wir nicht mehr kennenlernen durften? Ist nicht in den Stimmen, denen wir unser Ohr schenken ein Echo von nun Verstummten? In den Bildern, die kurz aufblitzen ein Schatten, der durch die Zeiten hindurchgeht?

58 Vgl. Lehmann: Müllers Gespenster, S. 284f.

59 Heiner Müller: Notiz 409. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge, S. 376-378, hier S. 378.

60 Vgl. Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte – Benjamins Handexemplar, § VI. In: ders.: Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Hg. v. Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 30-43, hier S. 33.

Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns, wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche Vergangenheit und Zukunft Anspruch haben.«⁶¹

V_4_Audio_Müller

»SOLANGE ES HERREN UND SKLAVEN GIBT, SIND WIR AUS UNSEREM AUFTRAG NICHT ENTLASSEN.« (W 5, 35)

Literatur

- Adamczak, Bini: Beziehungsweise Kommunismus. Die Auseinandersetzung um Gleichheit und Freiheit, Einheit und Differenz in der Geschichte des Kommunistischen. In: ak – analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis, ak 630. Berlin 19.9.2017.
- Adamczak, Bini: Beziehungsweise Revolution – 1917, 1968 und kommende. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Barad, Karen: Intra-Active Entanglements. An Interview with Karen Barad by Malou Juelskjær and Nete Schwennsen. In: Kvinder, Køn & Forsking 1-2 2012, S. 10-23.
- Barad, Karen: Dis/Kontinuitäten, RaumZeit-Einfaltungen und kommende Gerechtigkeit. Quantenverschränkungen und hantologische Erbschaftsbeziehungen. In: dies: Verschränkungen. Berlin: Merve 2015, S. 71-113.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 203-430.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte – Benjamins Handexemplar. In: ders.: Werke und Nachlass – Kritische Gesamtausgabe. Bd. 19. Hg. v. Gérard Raulet. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 30-43.
- Brecht, Bertolt: Fatzer. In: ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u. a. Bd. 10.1. Fragmente und Stückprojekte. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.: Aufbau/Suhrkamp 1997, S. 387-529.
- Derrida, Jaques: Marx' Gespenster – Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Dickhoff, Wilfried/Marcus Steinweg: Was ist Spekulation? In: dies. (Hg.): Money. Inaesthetics. Bd. 3. Berlin: Merve 2012, S. 13-20.

61 Vgl. Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, § II, S. 31.

- Fischer, Ralph: Unterwegs zum Untergang – Fatzers Gänge. In: Matthias Nau-
mann/Michael Wehren (Hg.): Räume, Orte, Kollektive. Ringlokschuppen Mül-
heim an der Ruhr. Mülheimer Fatzerbücher 2. Berlin: Neofelis 2013, S. 70-83.
- Lehmann, Hans-Thies: Müllers Gespenster. In: ders.: Das politische Schreiben.
Berlin: Theater der Zeit 2002, S. 283-300.
- Müller, Heiner: Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution. In: ders.: Werke.
12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt
a. M.: Suhrkamp 2002, S. 11-42.
- Müller, Heiner: Wolokolamsker Chaussee V. Der Findling In: ders.: Werke. 12 Bde.
u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 2002, S. 236-247.
- Müller, Heiner: Germania 3 Gespenster am Toten Mann. In: ders.: Werke. 12 Bde.
u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 5. Die Stücke 3. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp 2002, S. 253-296.
- Müller, Heiner: Nachricht aus Moskau. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd.
Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 8. Schriften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005,
S. 348-351.
- Müller, Heiner: Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller. In:
ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 10. Gesprä-
che 1, 1965-1987. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 496-521.
- Müller, Heiner: Dem Terrorismus die Utopie entreißen. Alternative DDR. In:
ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gesprä-
che 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 520-535.
- Müller, Heiner: Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. Gespräch mit Frank Raddatz.
In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Ge-
spräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 592-615.
- Müller, Heiner: Über Rechtsfragen. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd.
Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gespräche 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhr-
kamp 2008, S. 645-599.
- Müller, Heiner: Das Böse ist die Zukunft. In: ders.: Das Böse ist die Zukunft. In:
ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 11. Gesprä-
che 2, 1987-1991. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 824-835.
- Müller, Heiner: Anti-Oper, Materialschlachten von 1914, Flug über Sibirien. In:
ders.: Werke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gesprä-
che 3, 1991-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 391-398.
- Müller, Heiner: Die Stimme des Dramatikers. In: ders.: Werke. 12 Bde. u. ein
Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-1995. Frankfurt
a. M.: Suhrkamp 2008, S. 612-645.
- Müller, Heiner: Episches Theater und postheroisches Management. In: ders.: Wer-
ke. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 12. Gespräche 3, 1991-
1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 845-863.

- Müller, Heiner: Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 172.
- Müller, Heiner: Notiz 409. In: ders.: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 376-378.
- Müller, Heiner: Anti-Oper. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/100/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: Dichter als Metaphernschleuder. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/101/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: Gespräch mit Heiner Müller – Garather Gespräch. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/109/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: Heiner Müller über Rechtsfragen. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/111/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: Episches Theater. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/106/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: ›Verschleiß‹ von Menschen/Genosse Mauser/›Opfer der Geschichte‹. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/1939/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Müller, Heiner: Die Stimme des Dramatikers. Transkript eines Gesprächs mit Alexander Kluge, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/104/transcript> (Zugriff zuletzt am 12.3.2020).
- Schneider, Rebecca: It Seems As If...I Am Dead: Zombie Capitalism and Theatrical Labor. In: *The Drama Review* 56 (2012), H. 4, S. 150-162.
- Tiqqun: Theorie vom Bloom. Zürich/Berlin: Diaphanes 2003.
- Werthschulte, Christian: ›Wir leben in einer Nicht-Zeit‹. Ein Gespräch mit Mark Fisher über die Geister der Zukunft. In: *testcard #23: Transzendenz – Ausweg, Fluchtweg, Holzweg?* Mainz: Ventil 2013, S. 158-168.
- Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. Zürich: Diaphanes 2010/2012.

Nice to meet you, Heiner!

Zur theaterpraktischen Auseinandersetzung mit *Herakles 2* oder *die Hydra* im Studiengang ›Darstellendes Spiel‹

Ole Hruschka

1 ›Crash-Material‹ für unser Denken

Herakles zieht allein in die Schlacht gegen die Hydra, ein vielköpfiges Ungeheuer. Heiner Müllers kurzer Prosatext, ein Intermedium aus *Zement* (1972), ist eine Neu- bzw. Umdeutung des bekannten Mythos vom antiken Helden: Der Protagonist durchschreitet eine Landschaft, er empfindet seine Umgebung, den Wald, die Bäume und Äste, als immer bedrohlicher und wird zusehends in eine ›Schlacht‹ gegen einen Gegner (›der Wald ist das Tier‹) verwickelt, den er nicht besiegen kann, weil er von Anfang an selbst ein Teil dieses Feindes und damit der feindlichen Landschaft ist.

Im Rahmen des Symposiums *KüstenLANDSCHAFTEN* präsentierten Studierende des ersten Semesters Ergebnisse aus ihrer Projektarbeit im Wintersemester 2018/19. Die Aufführung fand am 22. März 2019 in der 14. Etage des Continental-Hochhauses in Hannover statt – eine frisch renovierte, so genannte studentische Arbeitsfläche, die von verschiedenen Fakultäten der Leibniz Universität Hannover genutzt wird.

Die Werkschau der angehenden Theaterlehrer*innen zeigte den Annäherungsprozess an Müllers Text als »Crash-Material«:¹ als Kampf der*des Einzelnen mit einer bedrohlichen Außenwelt, mit sich selbst – und als Kampf mit Müllers Text. Die folgende Dokumentation bezieht sich in Form einer Zitatmontage auf Praxisreflexionen der Studierenden, die sie im Anschluss an die Projektarbeit verfasst haben. Die Äußerungen der Studierenden sind kursiv gesetzt. Die Na-

1 Der Begriff des ›Crash-Materials‹ ist einer Formulierung des Theaterhistorikers und -kritikers Günther Rühle entnommen: »Die Stoffe seines Lebens sind das Crash-Material eines Zusammenstoßes und eines Zusammenbruchs, er selbst Material für unser Denken.« Günther Rühle: Am Abgrund des Jahrhunderts. Über Heiner Müller – sein Leben und Werk. In: Theater heute 36 (1996), H. 2, S. 6-10; hier S. 10.

men dieser Mit-Autor*innen und Akteur*innen, denen ich sehr zu danken habe und denen dieser Text gewidmet ist, finden sich im Anhang.

Es geht hier nicht darum, die Dynamik und Unordnung des Probenprozesses nachträglich zu harmonisieren, sondern darum, Herausforderungen, Widerstände sowie die Entwicklung szenischer Lösungen nachvollziehbar zu machen. Dies ist – nicht nur im theaterpädagogischen Kontext – deshalb von Interesse, weil das transformatorische Potential von Proben- und Bildungsprozessen gerade in Krisensituationen besteht, »in die ein Mensch gerät, wenn er Erfahrungen macht, für deren Bewältigung seine bisherigen Orientierungen nicht ausreichen.«²

2 »... den immer andern Bauplan der Maschine lesen«³: Annäherungen an einen fremden Text

Beim ersten Lesen ein großes Fragezeichen – in vielen Gesichtern. Heiner Müllers Textvorlage löst bei vielen Studierenden zunächst ein *Gefühl der Überforderung* aus. Sie bezeichnen den Text als *schwierig* und *sperrig*, empfinden ihn aufgrund der *langen, verketteten Satzstrukturen* zunächst als *fremd und abstrakt*.

Wie haben die Studierenden ihre *persönliche und kollektive Auseinandersetzung mit dem Gegenstand* wahrgenommen? Welche *Probensettings, Vermittlungsformate und Aufgabenstellungen* ermöglichten es ihnen, *sich eigenständig und reflektierend mit dem Text und dessen Autor zu beschäftigen* bzw. eine *eigene Erfahrung mit dem Text zu machen, ihn zu erleben*? Und inwiefern wurden entsprechende *Aneignungsverfahren* auch *in der Aufführung selbst sichtbar*?

Erstkontakt: Zum ersten Mal kamen die Studierenden mit dem Text bei einer gemeinsamen Übernachtung im Theaterraum der Universität *in Berührung: Wir lasen den noch unbekanntem Text in unseren Schlafsäcken liegend, im Dunkeln, auf der Spielfläche verteilt, die Handytaschenlampe diente als Lichtquelle, die Textblätter in der Hand.* Diese *intime und stille Atmosphäre* wurde für einen weiteren Arbeitsauftrag im Rahmen der *Teambuildingsphase* genutzt: Die Studierenden wurden gebeten, ihren Mitspieler*innen ein *Geheimnis* anzuvertrauen – wobei jedoch bewusst im Unklaren bleiben durfte, ob es sich tatsächlich um ein persönliches Geständnis oder um eine *ausgedachte Geschichte* handelt.

2 Hans-Christoph Koller: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. 2. akt. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer 2018, S. 110.

3 Die Zitate in den Überschriften sind Heiner Müllers Text *Herakles 2 oder die Hydra* entnommen; Heiner Müller: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. Die Prosa. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 94–98, hier S. 97f., 95, 96, 95, 97, 96; im Folgenden wird die Sigle »W« mit Band- und Seitenzahl verwendet.

Im nächsten Schritt wurde die eher ungewohnte Erfahrung, Anderen ein ›Geheimnis‹ zu offenbaren, mit der persönlichen Anverwandlung des Textes verknüpft: Dafür sollten die Studierenden als Hausaufgabe zunächst eine *Liebblingsstelle* aus Müllers Text markieren und auswendig lernen.⁴ Mit einer*in Tandempartner*in suchten sie sich *irgendwo in der Universität einen ruhigen Ort*, wo sie die von ihnen ausgewählten Textpassagen einander in eben jener vertrauten Sprechhaltung vorstellen sollten, in der sie bei der Übernachtung ihr Geheimnis preisgegeben hatten. Erst danach wurde Müllers Textpassage im Plenum als ›Geheimnis‹ präsentiert – wobei die Studierenden sich individuell entscheiden sollten, in welcher räumlichen Anordnung sie sich gegenüber der Spielgruppe positionieren: *Beispielsweise wurden bei einer der präsentierten Lieblingsstellen alle Spieler*innen in einer Art Waldformation angeordnet, um den Wald körperlich darzustellen oder auch, um den Menschen als baumartiges Wesen zu charakterisieren.*

Diese *Herangehensweise* verlieh dem *Fremdtext* eine *persönliche, von Spannung und Intimität der Zuhörenden geprägte Atmosphäre*: *Ich verstand die bedrohliche Situation, in der sich Herakles befand. Die Hydra war bildlich vor meinen Augen als ein gefährliches Tier, welches mich verfolgt.* Zugleich wurden durch diese szenischen Versuche auch *unterschiedliche Intentionen der Sprecher*innen* sichtbar und diskutierbar: *Einige Vorstellungen ermöglichten durch die persönliche Prägung einen sehr intimen Einblick in die innere Haltung der Sprechenden, andere hatten eher einen distanzierten Anklang: Manche sehen ›die Hydra‹ als ein Ungeheuer, das von außen auf den Protagonisten Herakles einwirkt, andere sehen sich selbst, den Menschen, als Protagonisten – und die Hydra als ein Ungeheuer, welches von innen heraus, beispielsweise in Form eines schlechten Gewissens, auf den Einzelnen einwirkt.*

Zu einem der nächsten Treffen sollten wir uns mit folgenden Fragen beschäftigen und ein kurzes Solo am Mikro vorbereiten: »Was ist dein Wald?«, »Was ist deine Hydra?«, »Was ist deine Schlacht?«. Dafür wurde den Spieler*innen ein Zeitfenster von 60 Sekunden vor den Seminarteilnehmenden gegeben, um via Mikrofon – vereinzelt überraschend emotional – aus dem eigenen Leben zu erzählen. Diese Aufgabe stellte mich vor eine große Herausforderung. Ich fragte mich, wie viele persönliche Inhalte ich dieser noch recht unbekanntem Gruppe von mir verraten wollte. Diese Fragen getrennt vom Text zu betrachten und auf mich selbst zu beziehen, hat mir geholfen, den Text aus einer anderen Sicht zu betrachten und ihn auf eine neue Art zu verstehen. Es erforderte großes Vertrauen und eine Offenheit, so intime Details mit anderen Personen zu teilen und von anderen Personen zu erfahren. Ein Schlüsselmoment: Jede*r trug mutig und of-

4 Die Auswahl individueller Lieblingsstellen ermöglichte die Einteilung des gesamten Textes in einzelne *Sinnabschnitte* unter Berücksichtigung der sehr hilfreichen Textanalyse aus: Anna Souksengphet-Dachlauer: Herakles 2 oder die Hydra – Oder die glücklose Landung. In: dies.: Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebels' Hörstücken. Bielefeld: transcript 2010, S. 242-263.

*fen ihre*seine intime Schlacht vor. Alle beantworten die Fragen mit Herausforderungen, mit denen sie sich im eigenen Leben konfrontiert fühlen, wobei eine große Divergenz der Antworten zu Tage kam. Die einen begreifen Herakles' Kampf mit der Hydra als eine Schlacht mit ihrem inneren Ich. Den Wald bzw. die Hydra verstehen sie als verinnerlichtes »Monster« oder als »schlechte« Seite der Persönlichkeit, assoziieren physische Erkrankungen sowie Probleme mit Freunden, Eltern oder im täglichen Umfeld. Der Text veranschaulicht für sie außerdem den Druck in unserer Gesellschaft, in eine bestimmte Norm passen zu müssen. Dabei thematisieren einige die studentische Gruppe selbst und den mit ihr verbundenen Geltungs- und Leistungsdruck; andere beziehen sich generell auf Schwierigkeiten, die das Studium mit sich bringt. Wieder andere dagegen betonen stärker eine explizit politische Lesart: Für sie steht der Automatismus, bzw. das Maschinenhafte des Monstrums im Vordergrund, das für sie das große, digitalisierte (Wirtschafts-)System darstellt.*

Die Gruppe gelangt so zu der Einsicht, dass Müllers Text *einen inneren Kampf* des Protagonisten *mit sich selber und der Gesellschaft* veranschaulicht und reflektiert. Der Wald, die Hydra, die Schlacht, das Tier, der Gegner – diese Metaphern des Textes versinnbildlichen für die Studierenden *persönliche, soziale und gesellschaftliche Herausforderungen*.

Beim darauffolgenden Treffen *fanden sich alle Beteiligten zusammen, um den gesamten Text nochmals gemeinsam Zeile für Zeile zu lesen. Jedes Mal, wenn jemand eine Frage äußerte, wurde diese notiert. Auf diese Weise entstand ein Katalog mit 115 Fragen: »Wieso nimmt er es so persönlich, dass die Äste ihn berühren?«, »Was ist die Eigensubstanz? Hat diese sich im Laufe des Textes verändert?«, »Gehen diese Schläge von der Hydra aus oder auch von ihm selbst?« Die Fragen wurden aufgeschrieben und an alle Mitglieder der Gruppe geschickt. Durch diese Zusammenstellung wurde uns noch einmal die Komplexität des Textes vor Augen geführt. Eine Erkenntnis, die sich einstellte: dass ich nicht alles verstehen muss. Auch: nicht verstehen kann. Zu konstatieren ist vielmehr, dass bis zum Schluss keine einheitliche Gruppeninterpretation des Textes entsteht, sondern jede*r Einzelne der Darsteller*innen ihre*seine individuelle Lesart des Textes einbringt.*

Eine nächste Aufgabe bestand nun darin, zu a) der Autorenfigur Heiner Müller, b) den bisherigen Recherchen zum Text, c) den Fragen aus dem *Fragenkatalog* eine 3-minütige *Lecture Performance* zu konzipieren und sie auf einer *persönlichen Insel* im Probenraum (mit Objekten, Klang) zu zeigen. *Hierbei kamen ganz unterschiedliche, spannende Informationen zusammen. Interessant und wichtig war diese Aufgabe, weil sie die Spieler*innen zu einer kreativ-spielerischen, aber gleichzeitig auch zu einer analytischen Arbeit aufforderte – was auch dazu führte, dass ganz neue Fragen aufkamen, wie z. B. zu Heiner Müllers Verhältnis zu Frauen oder zu der im Text enthaltenen DDR-Kritik. Somit konnten von den einzelnen Spieler*innen neue Denkansätze präsentiert und aufgenommen werden. Für die Erarbeitung der Lectures war zudem die*

Beschäftigung mit den uns zur Verfügung gestellten Materialien (Reader) sehr hilfreich, insbesondere der Artikel von Janine Ludwig über Frauenbilder in Texten Heiner Müllers.⁵

Die wichtigsten Maßnahmen zur Erschließung des Textes entsprechen der Dreiteilung bzw. dem dramaturgischen Dreischritt der späteren Inszenierung: angefangen bei der Trennung von Tonspur und Bewegung im ersten, über die persönlichen Statements der Studierenden im zweiten, bis hin zum chorischen Sprechen im dritten Teil. Diese drei großen Bestandteile werden nun genauer beleuchtet.

2.1 »Wer oder was lenkte die Bewegungen«: Audiospur und Hydra-Choreo

Bei einer Probe wurden die ersten Sätze aus Müllers Text von mehreren Spielenden in ein Mikrofon gesprochen und aufgenommen. Die Tonspuren wurden mittels eines Equalizers bearbeitet, Abschnitt für Abschnitt stärker verfremdet, einzelne Passagen wiederholt. Dadurch, dass die Spielenden die Lippen synchron zum eingespielten (oder von anderen Spieler*innen live eingesprochenen) Text bewegten (Playback), entstand der Eindruck von Fremdbestimmtheit – so, als seien die Spieler*innen von dem Text regelrecht eingenommen und gefangen. Die Spielenden wurden bewegt von einer Audiodatei, die sie nicht beeinflussen können – von einem System, aus dem sie auszubrechen versuchen. Diese Idee der Lippensynchronisation (»Lip-Sync«) wurde zum Mittelpunkt der Szene. Um mir den Text über diese Übung anzueignen, war allerdings weniger die Synchronisation von Bedeutung als das, was drum herum geschehen ist: Wir haben viele verschiedene Arten ausprobiert, eine Hydra zu schaffen. Letztlich haben wir uns dafür entschieden, eine Person langsam nach vorne laufen zu lassen, während die Anderen versuchen, sie von hinten zurückzuhalten. Nach kurzer Zeit wird die Person von der Hydra verschlungen und ebenfalls zur Hydra. Gleichzeitig erhebt sich eine andere Person und versucht nun ihrerseits vorwärts zu kommen und so weiter. Dies wurde dann mit der Audiodatei kombiniert. Eine erste Szene schien fertig. Weiteres choreografisches Material zur Audiospur in der Hydra-Szene ergab sich aus Übungen mit Contact-Improvisationen. Bei den ersten Bewegungsübungen sollten sich die Studierenden Magnetkugeln in ihrem Körper vorstellen, die sich anziehen und abstoßen. Im weiteren Verlauf interagieren sie zu zweit. Dabei muss ein gemeinsamer Rhythmus gefunden werden, sowie die Aufmerksamkeit auf die/den jeweils Andere/n gehalten werden. Dies war sehr unterschiedlich, je nach dem, mit welcher*m Partner*in man diese Contact-Improvisation durchführte – bis es sich wie Routine anfühlte, Bewegungen zu führen und auf Bewegungen zu reagieren. Die Steigerung war eine Contactimprovisation mit der ganzen Gruppe. Zunächst starteten wenige Personen und dann kamen immer mehr hinzu. Eine Masse wie eine Hydra ... Die Hydra, die sich Stück für

5 Vgl. Janine Ludwig: Frauenbilder. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 69-75.

*Stück andere Spieler*innen einverleibt, wendete sich auch einer Gruppe von Heiner Müller-Figuren zu – Spieler*innen mit Hornbrille, Whiskeyglas und Zigarre, die einzelne Textpassagen in ein Mikrophon sprachen. Der Pulk verschlang sie nach und nach und wuchs. Diese Choreographie war bis zuletzt die körperlich intensivste Stelle der ganzen Inszenierung.*

Ausgehend von dieser Choreografie produzierten die Studierenden einen Videoclip, der die *Selbstentfremdung und Automatisierung des Protagonisten* verhandelt: Die dargestellte Person wird von anonymen, mit lila Handschuhen überzogenen Händen abgetastet, auf seine Beschaffenheit geprüft, ausgezogen, gefüttert, schließlich von allen Seiten umschlungen – und dann: aus der Bildfläche entfernt.

2.2 »Es klang wie Erleichterung: kein Gedanke mehr«: Persönliche Statements

*Eine der schönsten Proben war, als jeder einzeln sein persönliches Statement zum Text am Mikrophon formulieren sollte. Ich versank in der Rolle der Zuschauerin und vergaß das Spielen, weil ich so beeindruckt war von den Kommentaren, Gedanken und Fragen, die so vollkommen ungefiltert herausbrachen. Die Aufgabe bestand genau genommen darin, einen spontanen Kommentar zum Text, zur Situation im Seminar oder zum eigenen Befinden abzugeben. Dafür wurde ein Setting vorgegeben, bei dem wir wie in einer Unterrichtssituation frontal an aufgereihten Tischen saßen. Auswendig gelernte Textabschnitte aus Müllers Text wurden willkürlich zerstückelt, abwechselnd und ohne bestimmte Reihenfolge als Aussagen oder Fragen in den Raum geworfen. Nun sollte jede*r im Laufe der Improvisation mindestens einmal aufstehen, an das Mikrophon gehen und ihre*seine Haltung gegenüber dem Text äußern, wobei individuelle Bewertung, Empörung und Distanzierung durchaus erwünscht waren. Plötzlich waren alle anderen leise und hörten zu. Einige dieser Statements wurden in die Inszenierung eingebettet, wobei sich die Statements von Probe zu Probe und in jeder Aufführung veränderten. Die Statements der Studierenden beinhalteten politische Positionen, vermittelten Eindrücke, Erfahrungen und Recherchen zum Text bzw. Gedankengänge und Forschungsergebnisse, die wir während unserer Arbeit herausgefunden haben. Es blieb allerdings eine Herausforderung, sie auch in der späteren Aufführung so roh und nah wie in der ersten improvisierten Fassung zu erhalten.*

2.3 »Das Automatische des Ablaufs irritierte ihn«: Der Theaterchor

Im letzten Drittel der Inszenierung hat Müllers Text die gesamte Spielgruppe erfasst. Alle Spieler*innen sprechen (oder singen) ihn gemeinsam in einer choralen Formation – also im Wechsel, synchron oder vereinzelt, als Teil eines kollektiven Gedankenstroms. Für diese *intensive Auseinandersetzung mit dem letzten*

*Teil des Textes wurden drei Arbeitsgruppen gebildet, so dass drei Chöre entstanden. An den Abschnitten durften Veränderungen (Kürzungen, Umstellungen etc.) vorgenommen werden. Um die chorische Szene zu entwickeln, überlegten wir zuerst, was es für chorische Mittel zur Gestaltung eines Textes gibt: Jede Gruppe verteilte ihren Textabschnitt auf verschiedene Sprecher*innen und gestaltete ihn nach musikalischen Parametern (Dynamik, Tempo etc.) – zum Beispiel so, dass aussagekräftige Sätze in den Vordergrund traten. Die drei Chöre wurden in einem nächsten Schritt zu einem großen Chor zusammengefasst und sprachgestalterisch angepasst. Später arbeitete die Gruppe an einer gemeinsamen Darstellungsweise des Chors. Durch die Bearbeitung des Textes fiel es mir leichter, die wichtigsten Aussagen zu erkennen und herauszustellen.*

Im Zuge dieser Arbeit mit chorischen Verfahren wurde auch der Text mehr und mehr zur Hydra, entfaltete ein *Eigenleben*. Eine entsprechende Identifikation mit der *Bedrängnis des Protagonisten* verstärkte sich für einige Darsteller*innen, als wir das Personalpronomen ins Weibliche veränderten. Das Thema der Gleichberechtigung aller Geschlechter war in der Gruppe sehr präsent. Lange diskutierten wir über den Umgang mit dem als maskulin gedeuteten Helden Herakles innerhalb einer überwiegend weiblich besetzten Spielgruppe. Infolgedessen entstand die Idee zu einer *Dopplung* der Herakles-Figur bzw. zu einem Auftritt in *Doppelbesetzung*, bei dem die mythologische Gestalt in weiblicher und männlicher Form in *Superheldenkluft* persifliert dargestellt ist.

3 »In dauerndem Wiederaufbau«: Spiegelung und Gleichzeitigkeit (Raumkonzept)

Die 14. Etage des Continental-Hochhauses ist ein Lern- und Arbeitsraum für Studierende. Folglich ist er nicht dafür ausgelegt, als Bühne genutzt zu werden. Es gibt keine vorgegebene Einteilung in Bühnen- und Zuschauerraum, die Beleuchtungsmöglichkeiten sind eingeschränkt und die Tische teilweise fest im Boden verankert. Es war jedoch schon früh geplant, dass die finale Aufführung im 14. Stock des Conti-Hochhauses, stattfinden sollte. Der Aufführungsraum, weiß und modern eingerichtet, besitzt eine längliche Grundstruktur, an den Seiten befinden sich sehr große Fenster, durch die man Hannovers Skyline betrachten kann. In der Location befinden sich zudem zwei Glaskästen für studentische Arbeitsgruppen, wovon sich einer in unserer Inszenierung *kurzerhand* in Heiner Müllers Wohnzimmer verwandelte, das während des Einlasses mit fünf Heiner Müller-Figuren bespielt wurde.

Wir bekamen nun die Vorgabe, mit Hilfe von Tischen und Stühlen, die der Anordnung wie in einem Seminarraum entsprachen, eine Szene zu entwickeln. Die Szene sollte einen studentischen Kontext vermitteln, d. h. die Spieler*innen wurden ähnlich wie in einem Klassenraum angeordnet. Die Details der Seminarsituation wurden bereits während einer längeren Probe im Dezember ausgearbeitet. Die einzige Vorgabe für

diese Unterrichtssimulation waren einzelne Audioschnipsel mit eingesprochenen Textpassagen – das erste Mal als normale Audiospur, das zweite Mal auf unterschiedliche Arten verzerrt oder verändert. Für die Spieler*innen war der Körper das wichtigste Ausdrucksmittel. So wurden zum Beispiel Ideen gesammelt, wie man die Ebenen des Raumes ausfüllen kann, wann alle aufstehen bzw. sich hinsetzen, auf den Tisch steigen, in slow motion gehen oder freezeen.

In den Praxisreflexionen wird die Interdependenz zwischen dem Raumkonzept und Inszenierungsansätzen besonders hervorgehoben, der für die weitere Erarbeitung grundlegend war. Der Raum wirkte sowohl auf die Szenen ein als auch die Szenen auf den Raum. Die Raumsituation bedingte die Spielsituation. Dies hat meine Sichtweise auf das Stück verändert, da es nicht mehr bloß darum ging, was der Text uns vermittelt, sondern darum zu zeigen, wie wir herausfinden, was wir dem Text entnehmen. So wurde die Inszenierung zugleich eine Repräsentation unserer wirklichen Arbeit mit dem Text. Die Ebenen, die es bei der Beschäftigung mit einem Text gibt und die im Bearbeitungsprozess durchlaufen werden, wurden sichtbar gemacht – die textlich-inhaltliche Ebene, der zeitgeschichtliche Hintergrund, die Autorenfigur und der persönliche Zugang zu den im Text verhandelten Motiven. Ich habe es als sehr positiv betrachtet, dass viele Abläufe in der Inszenierung dem realen Probenprozess glichen. Dies hatte meiner Meinung nach eine sehr authentische Wirkung innerhalb der Gruppe, aber auch nach außen auf die Zuschauer*innen.

Das Raumkonzept sah vor, dass die Zuschauenden einander an acht Gruppentischen gegenüber saßen, vier auf jeder Seite, mit der Bühne dazwischen. Wir Spielenden würden zu Beginn mit im Publikum sitzen und daraus agieren. Das Aufführungserlebnis wurde entscheidend geprägt durch das Prinzip einer Spiegelung. Das Publikum wurde auf zwei Seiten aufgeteilt und besondere Handlungen von einzelnen Spielenden wurden auf beiden Seiten synchron gespielt. Das Publikum brachten wir so nah wie möglich in Kontakt mit den Spieler*innen. Sie saßen mit uns an den Arbeitstischen und konnten sowohl die gegenüberliegende Raumseite als auch die Spieler*innen, die neben, hinter oder vor ihnen saßen, betrachten. Den Spieler*innen fehlte dadurch der Schutz der Bühne, sie waren von allen Seiten, auch im Rücken, den Blicken des Publikums ausgesetzt. Etwa in der Mitte der Inszenierung gestalteten die Spieler*innen aus weißen Blättern gemeinsam eine Projektionsfläche, auf der von beiden Seiten eine weitere Video-Einspielung gezeigt wurde: eine Collage aus Zeichentrick- und Videospiel-Darstellungen von Herakles' Kampf mit der Hydra.

Insgesamt war es das Ziel, dass so ein »Raum von angespannter zentripetaler Dynamik«⁶ entsteht, der die herkömmliche Grenzziehung zwischen Spieler*innen und Publikum auf die Probe stellt. Das Raumkonzept verstärkte zudem den Eindruck einer nicht-linearen Zeitstruktur, die auch Müllers Text charakterisiert.

6 Zur »zentripetalen Dynamik« im »Bannkreis organischen Miterlebens«: Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2011, S. 285.

Die Aufführung wurde vor diesem Hintergrund maßgeblich bestimmt von den Gestaltungsprinzipien der Spiegelung, der Wiederholung und Variation – sowie insbesondere von dem der Simultanität bzw. der Synchronizität: *Synchron agierten wir auch zu den verschiedenen Sprachaufnahmen in der ersten Szene und später in unserem Sprechchor.*

4 »Ausweichend angreifen«: Anpassung und Widerstand im kollektiven Prozess

In ihren Praxisreflexionen formulieren die Studierenden nicht nur in aller Offenheit ihre Schwierigkeiten mit der Textvorlage, sie äußern auch Kritik an Entscheidungsprozessen bzw. an der Spielleitung: *Ich hatte selten und nur zum Schluss das Gefühl, das Große und Ganze erfassen zu können. Es blieben Verständnisfragen mit Blick auf Müllers Text offen, es fehlte eine Wissensbasis. Entscheidungen wurden schnell und für mich undurchsichtig getroffen, so dass der Prozess ein wenig zu schnell voranschritt, als dass ich ihn ganz hätte durchschauen können. In den meisten Fällen hielt ich meine persönliche Ansicht zurück und nahm in Kauf, dass ich durch diese Zurückhaltung eventuell mit Entscheidungen und Teilen des Endergebnisses nicht zufrieden bin. Die Verteilung der Rollen ist nur teilweise transparent für die Studierenden abgelaufen. Keine Einigkeit bestand in der Gruppe zudem mit Blick auf die Frage, ob und in welcher Form die Debatte über stereotype Sichtweisen auf Frauen in die Inszenierung eingebracht werden sollte – oder darüber, welche der erarbeiteten Choreografien in das endgültige Stück mit eingebracht werden sollten.*

Die Leitungsstruktur wird *als eher hierarchisch* bezeichnet, allerdings wird dies nicht (immer) grundsätzlich abgelehnt: *Da wir uns im universitären Kontext bewegen und auch Kunst von Machtgefügen nicht frei ist, übernahm die Spielleitung hier ihre Funktion und verschaffte der Inszenierung einen Rahmen. Immer wenn der Prozess drohte, meine Aufmerksamkeit zu verlieren, gelang es den Spielleiter*innen, neue Energie in das Projekt zu speisen. Von Seiten der Spielleitung und des Seminarleiters war der Probenprozess mehr ein Anbieten, Führen und Hilfestellung-leisten, ohne dabei zu viel vorzugeben und den kreativen Prozess der Spieler*innen zu beeinträchtigen.*

Das Gruppenklima wird überwiegend als *angenehm* beschrieben, wozu offenbar besonders die oben beschriebene Dreiteilung der Inszenierung und die damit verbundenen kollektiven Arbeitsformen beitragen: *Konzeptionelle Vorentscheidungen der Spielleitung wurden demnach aufgefangen von gemeinsamen Diskussionsrunden und Arbeitsgruppen, in denen meist auf demokratische Art und Weise Entscheidungen gefällt und Ideen aus der Gruppe heraus präsentiert wurden. Es wurde sehr darauf geachtet, dass alle Studierenden einen möglichst gleichmäßigen Anteil an Sprechrollen hatten. Szenische Zwischenergebnisse wurden im Plenum diskutiert und Verbesserungsvorschläge sowie neue Ideen gesammelt. Auf jeder Ebene konnten Studierende*

dazu beitragen, die Bandbreite an Darstellungsformen zu vergrößern und den Text besser zugänglich machen. Besonders halfen mir für mein Verständnis die vielen Gruppendiskussionen und Erfahrungsberichte meiner Mitspielenden.

Positiv blieb auch die gemeinsame Brainstorming-Phase nach einer längeren Probenpause in Erinnerung, bei der die Studierenden *konstruktive Kritik oder Wünsche auf Plakate schrieben, die einzelnen Szenen oder Themen zugeordnet waren. Später fanden sich Kleingruppen zusammen, um dazu Optimierungsvorschläge zu entwickeln.* Als besonders hilfreich wurde außerdem die Unterstützung durch fortgeschrittene Studierende aus der Plattform *Melken-AG* im letzten Probenabschnitt wahrgenommen: *Wir bekamen Feedback zu unserem ersten Zwischenstand, das brachte einige Tage vor der Premiere neue Inspirationen und half, einer gewissen Betriebsblindheit entgegenzuwirken.* Zum Beispiel zeigte sich deutlich, *dass unsere bis dahin bestehende Raumanordnung noch optimiert werden musste. Der Glaskasten sollte noch mehr Aufmerksamkeit bekommen und der ganze Raum stärker als Spielfläche genutzt werden. Die Einbeziehung der Fensterfront sollte bestehen bleiben.*

Zusammenfassend betrachtet lässt sich an den Praxisreflexionen der Studierenden sehr genau ablesen, dass Heiner Müllers Theatertext im Laufe der Proben viele Assoziationen auslöste und die Gelegenheit bot, eine *Bandbreite an persönlichen Themen* zu bearbeiten: *Überforderte er mich zu Beginn des Seminars, so wurde er für mich im Laufe des Probenprozesses immer spannender und begleitete mich sogar mit in meinen Alltag. Alles in allem lässt sich feststellen, dass die Herangehensweise an den Text Blickrichtungen auf die heutige Gesellschaft und ihre Probleme, aber auch auf jede Person im Einzelnen eröffnet hat.*

Im Laufe des Probenprozesses entwickelten die Studierenden zum Text einen *emotionalen Bezug, eine persönliche Verbindung* bzw. eine *tiefer Beziehung* – bis sie bei den Aufführungen dazu schließlich *eine individuelle Haltung* einnehmen oder gar *als Experten* in Erscheinung treten konnten. Die Spieler*innen behaupteten sich immer mehr gegenüber dem Text und bewahrten so, wie es ein Zuschauer treffend beschrieb, ihren Stolz. Ist der Kampf mit Müllers Textlandschaft also gut ausgegangen? Zumindest kann man sagen, dass sich zum Schluss die Möglichkeit einer Befreiung andeutet. Eine Akteurin spricht mit leichter Ironie davon, dass sie nun erstmal *eine Pause von Heiner Müller* benötige.

›Den Bauplan der Maschine lesen‹

Szenische Studien zu Heiner Müllers *Herakles 2 oder die Hydra*

Ein Theaterprojekt im Studienfach Darstellendes Spiel an der Leibniz Universität Hannover von und mit:

Lena Bartosch, Hannah Braband, Denise Briem, Kevin Felsner, Juliane Fuhler, Lotte Hagemann, Sabrina Hethey, Franziska Hoffmann, Konstanze Hoppe, Merle Jassmann, Sina Kleist, Marie Leese, Mira Leskien, Clemens Liese, Kristin Löschner, Swetlana Milo, Johanna Opitz, Stina Raupers, Paula Rave, Alexandra von Einem
 Leitung: *Laura Fall, Maximilian Püschel* und *Ole Hruschka*

Technik: *Lukas Günther, Vincent Bausch, Kristina Haberlandt*

Literatur

Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. 2. akt. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer 2018.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2011.

Ludwig, Janine: *Frauenbilder*. In: Hans-Thies Lehmann/Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 69-75.

Müller, Heiner: *Herakles 2 oder die Hydra*. In: ders.: *Werke*. 12 Bde. u. ein Registerbd. Hg. v. Frank Hörnigk. Bd. 2. *Die Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 94-98.

Rühle, Günther: *Am Abgrund des Jahrhunderts. Über Heiner Müller – sein Leben und Werk*. In: *Theater heute* 36 (1996), H. 2, S. 6-10.

Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Herakles 2 oder die Hydra – Oder die glücklose Landung*. In: dies.: *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebels' Hörstücken*. Bielefeld: transcript 2010, S. 242-263.







Fotos: © Lena Benjes

Autor*innen und Gesprächsteilnehmer*innen

Arntzen, Knut Ove, Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Bergen, Norwegen, wo er seit 1983 lehrt; Studium in Bergen und Paris, von 1976-1988 Theaterkritiker für »Arbeiderbladet«, Oslo; Zusammenarbeit mit der Schreibkunstakademie in Hordaland und dem BIT Teatergarasjen; 1990 Forschungsaufenthalt in Frankfurt a. M. und mehrere Lehraufträge u. a. in Frankfurt a. M., Antwerpen, Helsinki und Oslo; 1994/95 Mitarbeit am »Festival Les 20 Jours du Théâtre à Risque« in Montreal, seit 1996 Gastprofessor an der Vytautas Magnus Universität in Kaunas, Litauen. Teilnahme an mehreren IFRT-Konferenzen, Vorstandsmitglied beim INST, Wien; 2016 Mitbegründer von European Association of Studies of Theatre and Performance (EASTAP). Publikationen u. a.: Skandinavien. In: Heiner Müller Handbuch, 2003; Arktisches Drama und Landschaftsdialoge. In: Die Gegenwart der Bühne. Aktuelles skandinavisches Drama und Theater, 2012.

Christof, Johannes, (M. A.), Goethe-Universität Frankfurt a. M., Archivinspektoranwärter am Staatsarchiv Marburg in Ausbildung. Studium der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte. Abschluss als Magister Artium mit »Die Bedeutung der Landschaft in Gertrude Steins ›landscape plays‹ und ausgewählten Texten Heiner Müllers« (Frankfurt a. M. 2018). Forschungsstipendium des Libken e. V. in Böckenberg/Uckermark für eine Arbeit über Vögel in der Lyrik Oswald Eggers und Thomas Klings, 2018. Forschungsschwerpunkte: Literatur der DDR, Hermetische Lyrik, Romantik, Walter Benjamin, Ernst Jünger.

Eisenach, Alexander, Autor und Regisseur, studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Leipzig und Paris, bevor er als Regieassistent ans Centraltheater Leipzig geht. In der Spielzeit 2013/14 ist er Mitglied des Regiestudios am Schauspiel Frankfurt. 2014 wird dort sein erstes Theaterstück »Das Leben des Joyless Pleasure« uraufgeführt. Seitdem arbeitet er als freier Regisseur und Autor u. a. am Schauspiel Hannover, Schauspiel Graz, Düsseldorfer Schauspielhaus, Deutschen Theater Berlin und Berliner Ensemble. Für die Inszenierung seines Stücks »Der kalte Hauch des Geldes« wird er mit dem Kurt-Hübner-Regiepreis 2016 ausgezeichnet. In der Folge entstehen die Stücke »Der Zorn der Wälder« und »Die

Entführung Europas«. Von 2016 bis 2019 ist Eisenach Hausregisseur am Schauspiel Hannover unter der Intendanz von Lars-Ole Warburg. Am Schauspielhaus Graz inszenierte er 2019 »Vernon Subutex« nach Virginie Despentes. Mit der Inszenierung »Felix Krull« eröffnet er am Berliner Ensemble die Spielzeit 2019/20, darauf folgt einige Monate später am selben Haus »Stunde der Hochstapler«. Mit der Uraufführung von »Der Kaiser von Kalifornien« bringt er 2020 zum ersten Mal ein Stück auf die Bühne der Volksbühne Berlin. Alexander Eisenachs Stücke erscheinen beim Rowohlt Theaterverlag.

Engelberg, Achim, (Dr.), Publizist (Buchautor, Journalist, Kurator); aufgewachsen in Ostberlin, studierte Geschichts- und Theaterwissenschaft. Nach einem Praktikum bei Heiner Müller promovierte er über John Berger. Er schreibt u. a. für die »Neue Zürcher Zeitung«, »Blätter für deutsche und internationale Politik«, »Sinn und Form« und »Lettre International«. Er ist Gründungskurator bei piqd. Als Historiker publiziert er Sachbücher und wertet den in der Berliner Staatsbibliothek vorliegenden Nachlass seines Vaters aus. So erschien u. a. eine Neuedition von Ernst Engelberg »Bismarck. Sturm über Europa«, 2014. Buchpublikationen: »Es tut mir leid: Ich bin wieder ganz Deiner Meinung«. Wolf Jobst Siedler und Ernst Engelberg: Eine unwahrscheinliche Freundschaft dargestellt von Achim Engelberg«, 2015; »An den Rändern Europas. Warum sich das Schicksal unseres Kontinents an seinen Außengrenzen entscheidet«, 2021.

Feliszewski, Zbigniew, (Dr. habil.), Literaturwissenschaftler, Germanist; Schlesische Universität Katowice. Studium der Germanistik, Promotion mit der Dissertation »Literarizität der Filmszenarien von Rainer Werner Fassbinder« (Katowice 2001). Habilitation zu den Dramen von Franz Xaver Kroetz in der Konsumtheorie (Kraków 2015). Forschungsschwerpunkte: deutschsprachiges Gegenwartsdrama, Drama und Theater Bertolt Brechts, Theaterpraxis und Theatertheorie im Kulturtransfer, Literatur in der Konsumtheorie, Spannungsfeld von Film und Literatur. Buchpublikationen u. a.: Wokół Bertolta Brechta. Studia i szkice (Mhg. 2016); Na rozdrożach literatury, 2016 (Mhg.); Fremdheit – Andersheit – Vielheit. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur, 2019 (Mhg.).

Fiebach, Joachim, (Prof. em., Dr.), Dozent und Prof. der Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin von 1968-1999, Lehrstuhl für Geschichte und Theorie des Theaters bis zu seiner Emeritierung 1999; 1968-1970 Senior Lecturer Department of Theatre Arts, University College Dar es Salaam; zwischen 1982 und 2006 Visiting Prof. an der University of Ile-Ife (Nigeria), der University of Toronto (Canada), in Bloomington Indiana (USA), Columbus Ohio (USA) und Wien. Zur Zeit Honorarprof. Freie Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Interkulturelles Theater, Darstellerische Kulturen in Europa und Afrika im 20. Jahrhundert,

Theatertheorie, Avantgarde, Wole Soyinka, Bertolt Brecht, Heiner Müller. Buchpublikationen u. a.: Herausgeber von Texten von Heiner Müller, 1977-1988; Kunstprozesse in Afrika, 1979; Die Toten als die Macht der Lebenden, 1986; Inseln der Unordnung, 1990; Keine Hoffnung Keine Verzweigung, 1998; Europäische Theatermanifeste, 2003; Inszenierte Wirklichkeit, 2008; Theater – Welt – Geschichte, 2015.

Heeg, Günther, (Prof. Dr.), Direktor des Centre of Competence for Theatre der Universität Leipzig; Studium der Germanistik, Geschichte und Sozialkunde an den Universitäten Würzburg und Frankfurt a. M.; 1. und 2. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien 1975-77. Promotion 1977 mit »Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil«; 1975-1992 Lehrer am Spessart-Gymnasium Alzenau; 1982-1988 Leiter der freien Theatergruppe Alzenauer Ensemble; 1997 Habilitation mit »Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts«, 2000. Von 2003 bis zur Emeritierung 2017 Geschäftsführender Direktor des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig; Vorstandsmitglied der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft 2004-2010, Vizepräsident der International Brecht Society 2009-2019. Neuere Buchpublikationen: Das Transkulturelle Theater, 2017; Recycling Brecht, 2018 (Hg.); Fremde spielen. Materialien zur Geschichte des Amateurtheaters, 2020 (Co-Autor).

Hruschka, Ole, (Dr.), Leiter des Studienfachs Darstellendes Spiel an der Leibniz Universität Hannover seit 2009; Studium im Diplomstudiengang Kulturpädagogik in Hildesheim (heute: Kulturwissenschaften und Ästhetische Praxis); Promotion im DFG-Graduiertenkolleg »Authentizität als Darstellung« unter dem Titel »Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst« (2005); Schauspiel dramaturg am Theater Kiel (bis 2008); Theaterprojekte an Schulen, Hochschulen und Weiterbildungsinstitutionen; Mitherausgeber der Zeitschrift für Theaterpädagogik. Forschungsschwerpunkte: Dramaturgie und Didaktik im Schultheater, Theaterpädagogik in Theorie und Praxis. Letzte Buchpublikation: Theater machen. Eine Einführung in die theaterpädagogische Praxis, 2016.

Irmer, Thomas, (Dr.), Literatur- und Theaterwissenschaftler, Amerikanist, Promotion 1994 mit der Dissertation »Der historische Roman der amerikanischen Postmoderne – E. L. Doctorow, Robert Coover, Thomas Pynchon« an der Universität Leipzig; 1988 bis 1996 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Amerikanistik der Universität Leipzig; von 2003 bis 2012 Lehrauftrag für amerikanische Drama- und Theatergeschichte an der FU Berlin, danach Gastprofessur an der Colgate University (New York) und Lehrtätigkeit am Institut für Europäische

Studien der Universität Osnabrück. Seit 1987 Aufsätze, Zeitschriften-, Katalog- und Buchbeiträge in den Bereichen Literatur, Kunst und Theater, seit 1992 (mit Unterbrechungen) Autor und Redakteur von »Theater der Zeit« in Berlin. Letzte Buchpublikationen: Frank Castorf, 2017 (Mhg.); Heiner Müller. Anekdoten, 2018; Luk Perceval, 2019; Burghart Klaussner. Backstage, 2019.

König, Sophie (M. A./M. St.), wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachgebiet Neuere deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin. Promotion an der Universität Hamburg mit einer Arbeit zum literarischen Triptychon. Studium der Germanistik, Europäischen Literaturen und Politikwissenschaft in Berlin und Oxford. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und visuelle Kultur, Theater, Drama und Bühnenbild des 19.-21. Jahrhunderts, literarische Form.

Kruschwitz, Hans, (Dr.), wissenschaftlicher Mitarbeiter, RWTH Aachen. Studium der Germanistik, Geschichte und Politischen Wissenschaft an der RWTH Aachen. Promotion mit einer Arbeit zu Franz Kafka (Göttingen 2012). 2005 bis 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Bonner Arbeitsstelle für die historisch-kritische Paul-Celan-Ausgabe, 2011 Lehrstuhlvertretung an den Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix (Namur, Belgien). 2021 Habil. mit einer Arbeit zur jüdischen Textkultur zum Beginn der europäischen Moderne. Forschungsschwerpunkte: Europäisch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte; Sprach- und Bildreflexion; das Politische (in) der Literatur; psychoanalytische Literaturwissenschaft; utopische Literatur. Buchpublikationen: Die Kunst der Behauptung, 2012; Ich bin meiner Zeit voraus, 2017.

Kuttner, Jürgen (Dr.), Kulturwissenschaftler, Theaterregisseur, Radiomoderator, und freier Kunstschaffender. Studium der Kulturwissenschaft (Ästhetik, Kulturtheorie und Philosophie) an der Humboldt-Universität in Ost-Berlin, 1987 Promotion über »Massenkultur und Masse«. Radiomoderationen u. a. »Kuttner und Kuttner«, »Die Rückkehr der Radiolegenden« und »Kuttners Sprechfunk«. Mitwirkung an verschiedenen Theaterprojekten als Regisseur, Autor sowie als Darsteller u. a. in »Vom Jasagen und Neinsagen – ein Seminar für Führungskräfte« (TAT, Frankfurt a. M., 2002; Berliner Ensemble, 2006), »Helden des 20. Jahrhunderts« (Theater Basel, 2005; Schauspiel Hannover, Volksbühne Berlin, 2009/10), Peter Hacks: Die Sorgen und die Macht (Deutsches Theater Berlin, 2010), »Eisler on the Beach« (Ebd., 2015) und »Der Auftrag« (Schauspiel Hannover, Ruhrfestspiele Recklinghausen, 2015).

Lucchesi, Joachim, (Prof. Dr.), Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, 1977 dort Promotion über zeitgenössische Schauspielmusik an Berliner Theatern. Ab 1976 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der

Künste Berlin und am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe. Gast- und Vertretungsprofessuren in den USA, Japan und Deutschland sowie Lehrbeauftragter an deutschen Universitäten und Hochschulen. 2012 Ernennung zum Honorarprofessor an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. Lehrtätigkeit dort bis heute. Buchpublikationen u. a.: Musik bei Brecht, 1988; Hermann Scherchen: Schriften, 1991 (Hg.); Das Verhör in der Oper, 1993 (Hg.); Kurt-Weill-Studien, 1996ff. (Mhg.); Bertolt Brecht. Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928, 2004 (Hg.); Bertolt Brecht, Kurt Weill: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Der Erstdruck, 1929, 2013 (Hg.).

Ludwig, Janine, (Dr.), Akademische Direktorin des Durden-Dickinson-Bremen-Programms an der Universität Bremen; Studium der Neueren deutschen Literatur, Philosophie, Theaterwissenschaft und Kulturelle Kommunikation in Göttingen, San Diego und an der Humboldt-Universität zu Berlin, dort 2008 Promotion mit einer Dissertation zu Heiner Müller. Forschungsschwerpunkte: Heiner Müller, Deutsche Literatur seit 1945, besonders DDR-Literatur, Politik und Geschichte in Literatur und Theater des 20. Jahrhunderts, Transatlantische kulturelle Beziehungen und Einflüsse, Geschichte des Dramas. Buchpublikationen: Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik, 2009; Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers, 2009; Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland, 2014 (Mhg.).

Müller-Schöll, Nikolaus, (Prof. Dr.), Professor für Theaterwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. und Leiter der Masterstudiengänge Dramaturgie und Comparative Dramaturgy and Performance Research. Studium in Avignon, Hamburg und Baltimore (Johns Hopkins University), 1998 Promotion mit einer Arbeit zu Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller an der Goethe-Universität in Frankfurt und 2007 kumulative Habilitation an der Ruhr-Universität Bochum zum Theater der Potentialität, zu Politik (in) der Darstellung und zum Komischen als Modernitätserfahrung. Arbeit als Dramaturg, Übersetzer, Kritiker und Wissenschaftsjournalist, Lehre und Forschung an Universitäten in Gießen, Hamburg, Koblenz, Ludwigsburg, Paris (Ecole Normale Supérieure, Rue d'Ulm, Maison des Sciences de l'Homme), Florianopolis, Rom und Amsterdam. Forschungsschwerpunkte u. a.: Theaterforschung als kritische Wissenschaft, Alterität, Geste, Darstellen ›nach Auschwitz‹, Theaterarchitektur als gebaute Ideologie, Politische und Polizeiliche Dramaturgie, Identitätspolitik und Institutionenkritik, Skript-basiertes Theater. Neueste Buchpublikationen u. a.: Theater als Kritik, 2018 (Mhg.); Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie, 2019 (Mhg.).

Nitschmann, Till, (Dr.), Akademischer Rat a. Z. am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Studium der Germanistik und Politischen Wissenschaft an der Leibniz Universität Hannover. 2014 Promotion mit der Dissertation »Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts« (Würzburg 2015). Habilitationsprojekt: Ästhetik der Tyranis. Figurationen der Gewalt und Herrschaft von der Antike bis ins 21. Jahrhundert. Vorträge und Veröffentlichungen u. a. zu Friedrich Schiller, Heinrich von Kleist, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Sarah Kane. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Drama und Theater, Körperdiskurse, Gendertheorie, Literatur und Gewalt, Literatur und bildende Kunst, Tyrannenfiguren. Letzte Buchpublikationen: Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten, 2018 (Mhg.); Gewaltformen/Gewaltformen. Literatur – Ästhetik – (Kultur)kritik, 2021 (Mhg.).

Raddatz, Frank, (Dr.), Studium der Germanistik und Philosophie an der Leibniz Universität Hannover. 1988 Promotion mit der Dissertation »Dämonen unterm roten Stern: Zur Ästhetik und Geschichtsphilosophie von Heiner Müller«. Autor, Dramaturg bei Dimiter Gotscheff, Einar Schleaf, Theodoros Terzopoulos, Valery Fokin, Tadashi Suzuki, Frank Castorf; Künstlerische Leitung »Theater des Anthropozän«, Humboldt-Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Theater der Gegenwart, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Theaterästhetik des 20. Jahrhunderts, Theater des Anthropozäns. Buchpublikationen (Auswahl): Zur Lage der Nation, 1990; Jenseits der Nation, 1992; Botschafter der Sphinx, 2006; Reise mit Dionysos, 2006; Brecht frißt Brecht, 2007; Weltenwende, 2009 (Mhg.); Der Demetriusplan oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich, 2010; Republik Castorf, 2016; Heiner Müller, Der amerikanische Leviathan, 2020; Das Drama des Anthropozäns, 2021.

Schulz, Kristin, (Dr.), wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für deutsche Literatur, Humboldt-Universität zu Berlin. Studium der Neueren deutschen Literatur, Theaterwissenschaft und Französisch. Promotion mit der Dissertation »Attentate auf die Geometrie. Heiner Müllers Schriften der ›Ausschweifung und Disziplinierung‹« (Berlin 2009). Leiterin des Heiner Müller Archivs/Transitraum an der HU. Buchpublikationen u. a.: Müller MP3. Heiner Müllers Tondokumente 1972-1995, 2011 (Hg.); Die nennen das Schrei. Gesammelte Gedichte Thomas Braschs, 2013 (Mhg.); Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte Heiner Müllers, 2014 (Hg.); Angewandte Verhältnisse. Gedichte, 2019.

Strehlow, Falk, (Dr.), Ausbildung zum Elektronikfacharbeiter im VEB Halbleiterwerk Frankfurt/Oder. Studium der Neueren deutschen Literatur, der Kulturwissenschaft und Linguistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion:

»Vergleichendes Lesen von Denkverläufen in Texten der literarischen Moderne« bei Ernst Osterkamp (2014). 2017 Initiator und Dramaturg der Aufführung von Brechts/Eislers »Die Maßnahme« auf dem Rosa-Luxemburg-Platz unter der musikalischen Leitung von Marcus Crome zur Rettung der Volksbühne. Ruhrfestspiele 2018 Assistenz von Michael Ojakes Produktion »Ein Spiel namens Mut«. Buchpublikationen: Mann · Gott · Frau – Motive modernen Erzählens, 2001; Balke. Heiner Müllers »Der Lohndrucker« und seine intertextuellen Verwandtschaftsverhältnisse, 2006; Freiheit & Rauschen. Zwei Essays, 2011; Denkverläufe im Vergleich – Goethe und Kleist, Kafka und Brecht, 2016; Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung, 2021 (Mhg.).

Streisand, Marianne, (Prof. i. R., Dr.), Professorin für Angewandte Theaterwissenschaft, Gründerin und Leiterin (bis 2020) des ersten »Deutschen Archivs für Theaterpädagogik«, Hochschule Osnabrück/Campus Lingen. Studium der Germanistik und Theaterwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin. Promotion Berlin 1983 mit der Dissertation »Frühe Stücke Heiner Müllers. Werkanalysen im Kontext der zeitgenössischen Rezeption«; Habilitation mit der Schrift »Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der ›Intimität‹ auf dem Theater um 1900« (2000); seit 2003 Mhg. der Reihe Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik (insg. 17 Bände). Forschungsschwerpunkte: Bertolt Brecht, Heiner Müller, Theaterpädagogik, Kultur- und Theatergeschichte um 1900. Buchpublikationen u. a.: Wörterbuch der Theaterpädagogik, 2003 (Mhg.); Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien, 2005 (Mhg.); Geschichte bzw. Archäologie der Theaterpädagogik, Bd. 1, 2005 und 2, 2007.

Thamer, Florian, Studium der Theaterwissenschaft und Neueren deutschen Literatur, Freie Universität Berlin; derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am IRC »Interweaving Performance Cultures«, Freie Universität Berlin, dort Dissertation über die Theatralität des Fußballs; Mitbegründer des freien Theaterkollektivs EGfKA; Sound-, Video- und Lichtgestaltung. Gemeinsam mit Tina Turnheim Konzeption und stetige praktische und theoretische Weiterentwicklung des »Theaters der Sorge« als zeitgemäße Modifikation von Brechts Lehrstückmodell. Forschungsschwerpunkte: Theatralität des Sports, Politisches Theater, Bertolt Brechts Lehrstücktheorie und episches Theater, Heiner Müller. Publikationen u. a.: Theater der Sorge. In: Naumann/Zimmermann (Hg.): In Gemeinschaft und als Einzelne_r. 3., 2014 (gemeinsam mit Tina Turnheim); Performing Politics of Care. In: Hager/Zaroulia (Hg.): Inside/Outside Europe, 2015 (gemeinsam mit Tina Turnheim); Krieg – 4. Mülheimer Fatzer Buch, 2016 (Mhg.); Eine Frage der -STEL-LUNG – Ergänzungen zum Theater der Sorge. In: Massalongo u. a. (Hg.): Brecht gebrauchen, 2016.

Tragelehn, B. K., geb. 1936, Theaterregisseur, Schriftsteller und Übersetzer (Shakespeare, Shakespeare-Zeitgenossen, Molière). 1955-58 Meisterschüler der Deutschen Akademie der Künste Berlin/DDR, Sektion Darstellende Kunst bei Bertolt Brecht und Erich Engel; seit 1957 Zusammenarbeit mit Heiner Müller, UA »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande«, Berlin/DDR 1961, UA »Quartett«, Bochum 1982; Anfang der 1970er Jahre Zusammenarbeit mit Einar Schleaf. Ab 1978 auch Inszenierungen an Theatern der BRD. Buchpublikationen: NÖSPL, 1982 u. 1996; Roter Stern in den Wolken, 2006 u. 2019; Der fröhliche Sisyphos, 2011; Der Resozismus im Abendlicht, 2014; Chorfantasie, 2015; Die Aufgabe, 2016; 13xHeiner Müller, 2016.

Turnheim, Tina, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften in Wien, Berlin und London. Promotionsstipendiatin am Graduiertenkolleg »InterArt«, Freie Universität Berlin. Dissertation »P/RE/CALLING THE FUTURE – Performative Zeit-Experimente zwischen Beschwörung und Antizipation« in der Fertigstellung. Mitbegründerin des Theaterkollektivs EGfKA; Arbeit als freischaffende Theatermacherin, zuletzt als Regisseurin für »ROMACEN – The Age of the Witch« (Koproduktion v. Romnja-Kollektiv GIUVLIPEN Bukarest und rumänischem Staatstheater »Teatrul Andrei Mureșanu«, Sfintu Gheorghe). Forschungsschwerpunkte: Konzeptionen von Zukunft und Zeitlichkeit, politisches Theater (v.a. Piscator, Brecht und Müller), soziale Reproduktion, kultureller Antifaschismus, Flucht und Exil, Protest und Aufstände. Publikationen u. a.: Theater der Sorge. In: Naumann/Zimmermann (Hg.): In Gemeinschaft und als Einzelne_r, 2014 (gemeinsam mit F. Thamer); Performing Politics of Care. In: Hager/Zaroulia (Hg.): Inside/Outside Europe, 2015 (gemeinsam mit F. Thamer); Aufstand in der Küche. In: Massalongo u. a. (Hg.): Brecht gebrauchen, 2016; It's (still) about time. In: F(r)ictions of Art. Paragrana 25, 2016; Not, Lehre, Wirklichkeit – 5. Mülheimer Fatzter Buch, 2017 (Mhg.); Fragen – Antworten – Erklärungen. Ein Brecht-Medley. In: Naumann/Turnheim: Not, Lehre, Wirklichkeit, 2017; Fragen »was? wem? nützt.« In: Naumann/Rittberger (Hg.): Organisation/Organisierung, 2018 (gemeinsam mit M. Beron/K. Rittberger); P/re/cording the Future. In: Czirak u. a. (Hg.): Performance zwischen den Zeiten, 2019.

Vaßen, Florian, (Prof. i. R., Dr.), Studium der Germanistik, Romanistik, Philosophie und Geschichte in Frankfurt a. M., Aix-en-Provence und Marburg, 1970 dort Promotion und Assistent in Gießen, seit 1982 Professor für Neuere Deutsche Literatur am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover; Mitbegründer des ersten grundständigen Studiengangs Darstellendes Spiel in Deutschland; Leiter der Arbeitsstelle »Theater – Theaterpädagogik« an der Universität Hannover bis zur Emeritierung 2009; Mitbegründer und Mitherausgeber der »Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen« (seit 1985); Vorsitzender der Gesell-

schaft für Theaterpädagogik Nds. seit 1985; Vorstandsmitglied der Internationalen Heiner Müller Gesellschaft von 2013-2020. Forschungsschwerpunkte: Literatur des Vormärz, Drama und Theater, Theaterpädagogik in Theorie und Praxis; Bertolt Brecht, Heiner Müller. Buchpublikationen u. a.: Korrespondenzen. Theater – Ästhetik – Pädagogik, 2010 (Hg.); Collective Creativity. Collaboration Work in Sciences, Literature and Arts, 2011 (Mhg.); Bibliographie Heiner Müller (2013); Brecht gebrauchen, 2016 (Mhg.); »einfach zerschmeißen« – Brecht Material (2021).

Walburg, Lars-Ole, Dramaturg, Theaterregisseur und Intendant. Studium der Theaterwissenschaft und Germanistik an der Freien Universität Berlin. Von 1996 bis 1998 Dramaturg und Regisseur am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Von 1998 bis 2006 Chef dramaturg und Regisseur am Theater Basel und dort von 2003 bis 2006 Schauspielregisseur. Inszenierungen u. a. an der Volksbühne Berlin, am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Schauspiel Hannover, an den Münchner Kammerspielen, am Burgtheater Wien und am Schauspielhaus Zürich. Von der Spielzeit 2009/10 bis 2018/19 regieführender Intendant am Schauspiel Hannover. Inszenierungen in Auswahl: »Ein Volksfeind« von Henrik Ibsen, Theater Basel (1999, Einladung zum Berliner Theatertreffen 2000), »Erreger« von Albert Ostermaier (2000, Uraufführung), Schauspiel Hannover, »Die Dreigroschenoper« von Bertolt Brecht, Theater Basel (2005), »Othello« von William Shakespeare, Schauspiel Hannover (2006), »Wolokolamsker Chaussee und Das Leben der Autos« von Heiner Müller und Ilja Ehrenburg, Schauspiel Hannover (2009), »Das siebte Kreuz« von Anna Seghers, Theater Oberhausen (2018) und »heiner 1-4 (engel fliegend, abgeleuchtet)« von Fritz Kater, Berliner Ensemble (2019).

Weise, Marten, (M. A.), Promotion in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft (AVL) an der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. zum Thema Dialog und Dialogizität. Hier und in Paris Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie AVL, gegenwärtig Stipendiat der Hans-Böckler-Stiftung sowie assoziiertes Mitglied im PhD-Netzwerk »Das Wissen der Literatur« an der Humboldt Universität zu Berlin. 2015/16 Visiting Assistant in Research an der Yale University (USA) und 2016/17 wissenschaftlicher Mitarbeiter für Theaterwissenschaft in Frankfurt, seitdem regelmäßig Lehrbeauftragter. Dramaturgische Tätigkeiten und Mitherausgeber der Literaturzeitschrift »Otium«. Forschungsschwerpunkte: Grenzbereich literarischer und philosophischer Texte. Publikationen: Kafka und Theater, 2017 (Mhg.); Aufsätze zu Heidegger, Kafka, Mad Men, Melville, Michaux [i. Dr.], Nietzsche.

Willumsen, Noah, Studium der Komparatistik, Kunstgeschichte und Philosophie (Pittsburgh u. Berlin 2017); wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Graduiertenkolleg Literatur- und Wissensgeschichte der kleinen Formen, Humboldt-Uni-

versität zu Berlin. Dissertation zu Medienmaterial: Heiner Müllers Interviews. Forschungsschwerpunkte: Schriftstellerinterviews, Rundfunkgeschichte, Mediengeschichte der DDR. Buchpublikation: Bertolt Brecht: »Unsere Hoffnung heute ist die Krise«. Interviews 1926-56 (2021, Hg. [i. Dr.]).

Wood, Michael, (Dr.), Psychotherapeut in Ausbildung, freier Autor. Studium der Philosophie und Germanistik (B. A.) und der neueren deutschen Literatur (M. Phil.) an der University of Oxford. Promotion mit der Dissertation »Making the Audience Work: Textual Politics and Performance Strategies for a ›Democratic‹ Theatre in the Works of Heiner Müller« (University of Edinburgh 2014). Susan Manning Postdoctoral Fellow (2015-16) und British Academy Postdoctoral Fellow an der University of Edinburgh (2016-19). Forschungsschwerpunkte: Deutschsprachige Dramatik; kultureller und philosophischer Austausch zwischen der deutschsprachigen Welt und Großbritannien im 18. und 19. Jahrhundert; aktuelles Buchprojekt zur Aufnahme und Rezeption des deutschsprachigen Dramas bei Walter Scott. Buchpublikationen: Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work, 2017; Repopulating the Eighteenth Century. Second-Tier Writing in the German Enlightenment, 2018 (Mhg.); Anglo-German Dramatic and Poetic Encounters. Perspectives on Exchange in the Sattelzeit, 2019 (Mhg.).

Personenregister

- Adachi, Masao (geb. 1939) 376
- Adamczak, Bini (geb. 1979) 457, 471
- Adorno, Theodor W. (1903-1969) 28, 47, 62, 64, 79, 116f., 152, 159, 166, 171, 304f., 335, 339, 368, 433, 435
- Agamben, Giorgio (geb. 1942) 37, 78f., 117, 330f., 339
- Alexander der Große (356 v. Chr.-323 v. Chr.) 298, 348
- Althusser, Louis (1918-1990) 41f., 226, 231, 323-343
- Aristophanes (zwischen 450 v. Chr. und 444 v. Chr.-um 380 v. Chr.) 416
- Artaud, Antonin (1896-1948) 128, 133, 403f.
- Atkins, Susan (1948-2009) 111
- Attila (gest. 453) 427
- Bach, Johann Sebastian (1685-1750) 445
- Bachelard, Gaston (1884-1962) 27, 46
- Badiou, Alain (geb. 1937) 38, 121f., 125f., 128, 130-132
- Ballard, James Graham (1930-2009) 227
- Barba, Eugenio (geb. 1936) 60, 258
- Bargeld, Blixa (Christian Emmerich) (geb. 1959) 440
- Barthes, Roland (1915-1980) 165, 169
- Bartsch, Kurt (1937-2010) 142
- Becher, Johannes R. (1891-1958) 351, 406
- Beckett, Samuel (1906-1989) 72, 261, 403f.
- Benjamin, Walter (1892-1940) 23f., 28, 38, 47, 58, 63, 67-70, 77, 80-82, 113, 115, 118, 138-140, 143, 147, 162, 166, 170, 218, 230, 270, 274, 287, 291, 300, 304f., 374, 376, 382, 404, 426, 459, 470f., 489, 493
- Benn, Gottfried (1886-1956) 203
- Bentley, Eric (1916-2020) 258
- Berg, Alban (1885-1935) 116
- Berghaus, Ruth (1927-1996) 67, 143, 443, 447
- Besson, Benno (1922-2006) 67, 375, 441
- Blach, Erich (1907-1979) 406
- Bloch, Ernst (1885-1977) 204, 207, 212, 326
- Blumenberg, Hans (1920-1996) 37, 59, 80, 168, 170, 239, 247
- Bond, Edward (geb. 1934) 261
- Brade, Helmut (geb. 1937) 447
- Braun, Volker (geb. 1939) 158, 173, 229, 232, 431, 435
- Brecht, Bertolt (1898-1956) 9, 14, 24, 38, 41, 44, 46, 48, 50, 61, 63, 66-72, 76-78, 80, 82f., 96-98, 101, 104f., 107, 111, 116, 118, 126-128, 130, 132f., 137-140, 142, 145f., 157, 170, 184, 196f., 204, 212, 229, 253-255, 258, 260f., 271, 274, 278, 282, 286f., 301, 303, 305, 307, 317, 321, 333, 342, 346, 354, 360, 372, 379, 393, 400, 403-410, 412, 416-419, 422, 426, 428, 430, 432, 435, 439-441, 448, 457, 471, 490f., 493-498

- Bredemeyer, Reiner (1929-1995) 439
 Bredsdorff, Thomas (geb. 1937) 258
 Brenner, Matthias (geb. 1957) 379
 Brook, Peter (geb. 1925) 258, 391, 400
 Bunge, Hans (1919-1990) 439, 448
 Butler, Judith (geb. 1956) 127, 130, 132, 161
 Büchner, Georg (1813-1837) 128, 133, 198, 201, 203, 220, 381
 Carrière, Jean-Claude (geb. 1931) 258
 Castorf, Frank (geb. 1951) 42, 367-369, 373, 375, 492, 494
 Cäsar, Gaius Julius (100 v. Chr.-44 v. Chr.) 110, 302
 Certeau, Michel de (1925-1986) 95, 98
 Chaplin, Charles Spencer »Charlie« (1889-1977) 73
 Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch (1894-1971) 68
 Corday, Charlotte (1768-1793) 327-329
 Coriolanus, Gnaeus Marcius (vor 527 v. Chr.-um 488 v. Chr.) 253
 Corneille, Pierre (1606-1684) 66, 158, 173
 Damaschke, Adolf (1865-1935) 397
 Davidoff, Zino (1906-1994) 349
 von Däniken, Erich (geb. 1935) 347
 Deleuze, Gilles (1925-1995) 18, 37, 48, 58f., 78-80, 95, 282, 286
 Derrida, Jaques (1930-2004) 45, 277, 279, 282f., 286, 452, 459-465, 471
 Dessau, Paul (1894-1979) 43f., 440-448
 Dschuandse/Zhuāngzǐ (um 365 v. Chr.-290 v. Chr.) 112
 Dutschke, Rudi (1940-1979) 326
 Düttmann, Alexander Garcis (geb. 1961) 369
 Ebert, Gerhard (geb. 1930) 254
 Ehrenburg, Ilja Grigorjewitsch (1891-1967) 43, 369, 497
 Eich, Günter (1907-1972) 358
 Eisenach, Alexander (geb. 1984) 16, 42f., 367, 373-377, 379, 383, 489f.
 Eisenhower, Dwight D. (1890-1969) 199
 Eisler, Hanns (1898-1962) 439, 448, 492, 495
 Eliásson, Ólafur (geb. 1967) 377
 Eliot, Thomas Stearns (1888-1965) 75, 146, 354
 Elsass, Peter (geb. 1947) 258
 Engels, Friedrich (1820-1895) 85, 96, 124, 204f., 212, 241, 247, 398, 401
 Erbe, Berit (1923-2009) 253
 Euripides (480 v. Chr. oder 485/484 v. Chr.-406 v. Chr.) 75, 151, 158, 167, 171, 173, 270, 404
 Fanon, Frantz (1925-1961) 97, 243, 404
 Faulkner, William (1897-1962) 427
 Fisher, Mark (1968-2017) 467, 469, 473
 FM Einheit (Frank-Martin Strauß) (geb. 1958) 440
 Foucault, Michel (1926-1984) 18, 29f., 37, 48f., 57-59, 64f., 78-81, 155f., 169, 171, 184, 191, 273, 275, 286, 316, 321, 333, 340, 404, 434
 Fourier, Charles (1772-1837) 141
 Francesconi, Luca (geb. 1956) 440
 Friedrich II. (1712-1786) 109, 394
 Fukuyama, Francis (geb. 1952) 461
 Gadamer, Hans-Georg (1900-2002) 124f., 131f.
 Garbe, Hans (1902-1981) 67
 Garrone, Nico (1940-2009) 325
 Genet, Jean (1910-1986) 72, 261
 Gessen, Masha (geb. 1967) 426, 435

- Gladkow, Fjodor (1883-1958) 107, 162, 170, 205, 207, 212f.
- Godard, Jean-Luc (geb. 1930) 73
- Goebbels, Heiner (geb. 1952) 89, 167, 171, 280, 286, 439f., 448
- Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832) 44, 70, 376, 381, 391f., 401, 431, 495
- Gorki, Maxim (Alexei Maximowitsch Peschkow) (1868-1936) 44, 66, 406, 415, 418
- Gotscheff, Dimiter (1943-2013) 75, 371, 378, 494
- Goya, Francisco de (1746-1828) 43f., 227, 421, 430f.
- Göring, Hermann (1893-1946) 332
- Gramsci, Antonio (1891-1937) 338f.
- Grillparzer, Franz (1791-1872) 158, 171, 173
- Grünberg, Karl (1891-1972) 367
- Gründgens, Gustaf (1899-1963) 42, 330, 332f., 340
- Guattari, Félix (1930-1992) 282, 286
- Gutenberg, Johannes (um 1400-1468) 331
- Gysi, Gregor (geb. 1984) 299, 307
- Gysi, Klaus (1912-1999) 447
- Hacks, Peter (1928-2003) 295, 309, 407, 410, 417f., 492
- Hari, Mata (Margaretha Geertruida Zelle) (1876-1917) 299, 302
- Harlan, Thomas (1929-2010) 332
- Hauptmann, Elisabeth (1897-1973) 69
- Hauptmann, Gerhart (1862-1964) 16, 42, 368
- Hauser, Harald (1912-1994) 407, 417
- Hédelin, François, abbé d'Aubignac et de Meymac (1604-1676) 72
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) 86, 98, 105, 118, 156, 160, 171, 271, 276f., 279, 286
- Hein, Christoph (geb. 1944) 422, 431
- Heise, Thomas (geb. 1955) 428, 435
- Heise, Wolfgang (1925-1987) 109, 120, 269, 287, 300, 307, 334, 342, 345, 361, 428, 432, 436, 457, 472
- Hitler, Adolf (1889-1945) 109, 112, 138, 198, 260, 262, 367, 382, 394, 397, 424f., 427, 433, 436, 444
- Hoffmann, Jutta (geb. 1941) 143f.
- Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) 261
- Holtz, Jürgen (1932-2020) 144
- Homer (unbekannt) 127, 299, 306
- Horkheimer, Max (1895-1973) 64, 79, 152, 159, 166, 171, 212, 433, 435
- Hölderlin, Friedrich (1770-1843) 164, 404, 428, 432, 436
- Hughes, Ted (1930-1998) 146
- Hugo, Victor (1802-1885) 369
- Ibsen, Henrik (1828-1906) 39, 262, 394, 497
- Jahnn, Hans Henny (1894-1959) 66, 75, 142, 158, 167, 171, 173
- Jarrell, Michael (geb. 1958) 440
- Jourdheuil, Jean (geb. 1944) 67
- Joyce, James (1882-1941) 403
- Jünger, Ernst (1895-1998) 98, 404, 489
- Kafka, Franz (1883-1924) 66, 69, 83, 140, 282, 286, 295, 403f., 492, 495, 497
- Kaiser, Georg (1878-1945) 408
- Karge, Manfred (geb. 1938) 67
- Karol, K. S. (1924-2014) 325, 340
- Kegel, Herbert (1920-1990) 447
- Kierkegaard, Søren (1813-1855) 95
- Kipphardt, Heinar (1922-1982) 61

- Klee, Paul (1879-1940) 58
- Kleist, Heinrich von (1777-1811) 95, 99, 197, 208, 214, 404, 431, 436, 494f.
- Kluge, Alexander (geb. 1932) 19, 33f., 52, 58, 67, 81, 160, 173, 276, 278, 284, 301f., 307, 328, 357, 382, 441, 455, 457-459, 469, 473
- Knauth, Joachim (1931-2019) 407, 417
- Koestler, Arthur (1905-1983) 429f., 435
- Koltès, Bernard-Marie (1948-1989) 66
- Konwitschny, Peter (geb. 1945) 447
- Kraus, Karl (1874-1936) 22, 246
- Kristeva, Julia (geb. 1941) 162, 171
- Kuttner, Jürgen (geb. 1958) 16, 42f., 367, 371-373, 375f., 378f., 382-384, 492
- Kühnel, Tom (geb. 1971) 16, 379, 383
- Lacan, Jacques (1901-1981) 38, 121, 125, 127, 130, 132
- Laclau, Ernesto (1935-2014) 65
- Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de (1741-1803) 66, 404
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1940-2007) 65
- Lammert, Mark (geb. 1960) 62
- Lange, Hartmut (geb. 1937) 122f., 132
- Lange-Müller, Katja (geb. 1951) 348
- Langhoff, Matthias (geb. 1941) 67
- Latour, Bruno (geb. 1947) 181, 191, 377f.
- Laube, Horst (1939-1997) 17, 51, 79, 82, 129-132, 173, 180-182, 192, 238, 248, 297, 307, 317, 322, 359, 361
- Lauterbach, Konstanze (geb. 1954) 379
- Lautréamont, Comte de (Isidore Lucien Ducasse) (1846-1870) 40, 69, 210-212, 242, 403f.
- Lenin, Wladimir Iljitsch (1870-1924) 219, 329f., 338, 346, 366, 464
- Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781) 19, 60, 62f., 69f., 72, 81, 83, 212, 236, 238f., 248, 346, 361, 404, 431
- Liebknecht, Karl (1871-1919) 197, 208, 212
- Lima, José Lezama (1910-1976) 446
- Loerke, Oskar (1884-1941) 358
- Lohmann, Hans-Martin (1944-2014) 326, 340
- Luhmann, Niklas (1927-1998) 205, 212
- Lukács, Georg (1885-1971) 93, 99
- Lukrez (Titus Lucretius Carus) (vermutlich zwischen 99 und 94 v. Chr. - vermutlich um 55 oder 53 v. Chr.) 168, 172, 347
- Luther, Martin (1483-1546) 153, 170, 261
- Luxemburg, Rosa (1871-1919) 198, 208, 260, 295, 297, 329
- Macciocchi, Maria Antonietta (1922-2007) 325f., 340
- Machiavelli, Niccolò (1469-1527) 64
- Majakowski, Wladimir (1893-1930) 403
- Mann, Klaus (1906-1949) 333, 340
- Mann, Thomas (1875-1955) 333
- Mao Zedong/Maotsetung (1893-1976) 329
- Marat, Jean Paul (1743-1793) 327-329, 331
- Marchais, Georges (1920-1997) 332
- Marcuse, Herbert (1898-1979) 326
- Marlowe, Christopher (1564-1593) 404
- Marquardt, Fritz (1928-2014) 409, 415
- Marx, Karl (1818-1883) 23, 66, 85, 113, 124, 141, 197, 204f., 212, 241, 244, 247, 300, 324, 329, 339, 379, 398, 401, 452, 459-466, 471
- Matusche, Alfred (1909-1973) 405f., 417

- May, Gisela (1924-2016) 253
- Mendelssohn, Anja (Ania Teillard) (1889-1978) 147
- Mendelssohn, Georg (1886-1955) 147
- Michelangelo (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) (1475-1564) 76
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (1622-1673) 66, 499
- Mommsen, Theodor (1817-1903) 199, 212, 302f., 308, 375, 433f., 437
- Mouffe, Chantal (geb. 1943) 65
- Munch, Edvard (1863-1944) 429
- Müller, Gerd (geb. 1945) 381
- Müller, Herta (geb. 1953) 381
- Müller, Inge (1925-1966) 304, 347, 409
- Nancy, Jean-Luc (geb. 1940) 65, 85, 99, 278f., 281, 283, 287f.
- Napoleon Bonaparte (1769-1821) 91, 94, 110, 330, 342
- Negt, Oskar (geb. 1934) 160, 173
- Neher, Caspar (1897-1962) 138
- Nero (37-68) 162, 302f.
- Neutsch, Erik (1931-2013) 86, 99, 213
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 169, 173, 214, 270, 287, 346, 349, 404, 497
- Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg) (1772-1801) 146
- Ortega y Gasset, José (1883-1955) 346, 349
- Otto, Hans (1900-1933) 332
- Pascal, Blaise (1623-1662) 130
- Pasolini, Pier Paolo (1922-1975) 42, 330, 332f., 340, 343
- Pelosi, Giuseppe (1958-2017) 332
- Penka, Rudolf (1923-1990) 254
- Petras, Armin (geb. 1964) 43, 370, 379, 383
- Pfeiffer, Hans (1925-1998) 407, 417
- Pintzka, Wolfgang (1928-2006) 254
- Piscator, Erwin (1893-1966) 375, 496
- Poulantzas, Nicos (1936-1979) 326
- Pound, Ezra (1885-1972) 75, 167
- Prochasko, Taras (geb. 1968) 426
- Puschkin, Alexander Sergejewitsch (1799-1837) 302
- Putin, Wladimir Wladimirowitsch (geb. 1952) 427
- Rancière, Jacques (geb. 1940) 65, 83, 103, 120
- Reinhardt, Max (1873-1943) 139
- Rihm, Wolfgang (geb. 1952) 440
- Rilke, Rainer Maria (1875-1926) 261, 314, 322
- Rimbaud, Arthur (1854-1891) 403
- Rokossowski, Konstantin Konstantinowitsch (1896-1968) 425
- Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) 96
- Ruge, Eugen (geb. 1954) 421, 431
- Rühle, Günther (geb. 1924) 475, 485
- Rülicke-Weiler, Käthe (1922-1992) 61, 67
- Rytman, Hélène (1910-1980) 325, 331f.
- Sartre, Jean-Paul (1905-1980) 326
- Schall, Ekkehard (1930-2005) 253
- Schiller, Friedrich (1759-1805) 16, 42, 139, 271, 333, 368, 376, 390, 398, 431, 494
- Schleef, Einar (1944-2001) 62, 143, 145, 494, 496
- Schlegel, Johann Elias (1719-1749) 63
- Schlingensief, Christoph (1960-2010) 98, 301, 308, 376
- Schmitt, Carl (1888-1985) 69, 83, 155, 174f., 274, 405
- Scholochow, Michail Alexandrowitsch (1905-1984) 66, 140

- Schönberg, Arnold (1874-1951) 444
 Schukow, Georgi Konstantinowitsch/
 Shukow (1896-1974) 199
 Schumacher, Ernst (1921-2012) 144
 Schwarz, Jewgeni (1896-1958) 44, 441-
 444, 448
 Seghers, Anna (1900-1983) 38, 66, 92-
 95, 99, 167, 204, 215, 242f., 297, 355,
 395, 402, 404, 497
 Seneca (etwa im Jahre 1 n. Chr.-65 n.
 Chr.) 75, 158f., 167, 173f., 302-304,
 308
 Serres, Michel (1930-2019) 378
 Shakespeare, William (1564-1616) 17,
 19f., 34, 41, 51, 57, 66f., 72, 81f., 111,
 119, 139, 146, 152, 164, 172, 174, 226,
 231, 245f., 248, 253, 259, 289-293,
 298, 300, 305f., 308, 322, 332, 350,
 391-393, 401, 404, 424, 427, 435, 437,
 441, 461, 465, 496f.
 Shdanow, Andrei Alexandrowitsch
 (1896-1948) 440
 Simmel, Georg (1858-1918) 27, 39, 53,
 155, 174, 177-181, 185, 192
 Sophokles (497/496 v. Chr.-406/405 v.
 Chr.) 66, 142, 270, 272, 278, 288
 Spengler, Oswald (1880-1936) 112
 Stalin, Josef (1878-1953) 68, 85, 90,
 94f., 219, 256, 297, 324-331, 340, 346,
 393, 424f., 442, 444
 Stanislawski, Konstantin Sergeje-
 witsch (1863-1938) 44, 406f.
 Stasiuk, Andrzej (geb. 1960) 426, 437
 Stein, Gertrude (1874-1946) 19, 38, 41f.,
 72, 75, 92f., 99, 311-315, 319-322, 489
 Strauss, Richard (1864-1949) 444
 Strittmatter, Erwin (1912-1994) 405
 Syberberg, Hans-Jürgen (geb. 1935)
 108
 Tavianì, Ferdinando (geb. 1942) 258
 Tenschert, Joachim (1928-1992) 253
 Terayama, Shūji (1935-1983) 376
 Thälmann, Ernst (1886-1944) 195, 198,
 445
 Thomassen, Knut (1921-2002) 253f.
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch (Leo)
 (1828-1910) 393, 402
 Toussaint Louverture, François-Domi-
 nique (1743-1803) 91, 94
 Tragelehn, B. K. (geb. 1936) 15, 38f.,
 67, 137-147, 347, 371f., 380, 388, 496
 Tretjakow, Sergej Michailowitsch
 (1892-1937) 44, 393, 402
 Trotzki, Leo (1879-1940) 219, 375
 Tschaikowski, Peter (1840-1893) 444
 Tscholakowa, Ginka (geb. 1945) 66,
 82, 237, 242f., 347, 349, 441, 443, 448
 Tuercke, Berthold (geb. 1957) 440
 Turner, Victor (1920-1983) 41, 290, 308
 Ulbricht, Walter (1893-1973) 195, 198
 Umbrecht, Bernard (geb. 1948) 407f.,
 418
 Vallentin, Maxim (1904-1987) 406
 Virilio, Paul (1932-2018) 112
 Wakamatsu, Kōji (1936-2012) 376
 Walburg, Lars-Ole (geb. 1965) 42f.,
 367, 369f., 375, 379f., 382, 497
 Warhol, Andy (1928-1987) 72
 Weber, Max (1864-1920) 397, 402
 Weigel, Helene (1900-1971) 61
 Weimann, Robert (geb. 1928) 146, 285
 Wekwerth, Manfred (1929-2014) 253
 Weymann, Gert (geb. 1919-2000) 406
 Wilson, Robert (geb. 1941) 34, 67, 72,
 108, 358, 380
 Wolf, Friedrich (1888-1953) 44, 403-
 412, 414-416, 418f.

- Zedlitz, Joseph Christian Freiherr von
(1790-1862) 198, 215
- Zeh, Julie (geb. 1974) 399, 402
- Zerbe, Hannes (geb. 1941) 440
- Zimmermann, W. F. A. (Carl Gottfried
Wilhelm Vollmer) (1797-1864) 347
- Zinner, Hedda (1905-1994) 407, 417
- Žižek, Slavoj (geb. 1949) 101, 120, 127,
133

Titelregister

- Abschied von Hemingway, Sofia 1969
185f., 192
- Ahnenbrühe 177, 192
- Ajax zum Beispiel 330, 342, 424, 437
- Altes und Neues 408, 417
- Am Anfang war ... Ein Gespräch unter
der Sprache 59, 82
- Amerika, Morgenstern, Erbe 237, 248
- Anatomie Titus Fall of Rome Ein Sha-
kespearekommentar 19, 57f., 72,
81f., 111, 119, 245, 322, 427, 435
- Anti-Oper, Materialschlachten von
1914, Flug über Sibirien 441, 448,
458, 472f.
- Auf Wiesen grün ... 42, 345f., 360
- Auschwitz kein Ende 197, 215
- Bericht vom Großvater 239, 247, 356,
360
- Beschreibung einer Lektüre 427, 436
- Bildbeschreibung 19, 41, 51, 66f., 72,
81f., 89, 99, 163f., 172, 179, 185-188,
190-192, 245, 247, 257, 290, 292,
294f., 299, 306, 315, 321, 356, 358,
360, 371
- Blut ist im Schuh oder Das Rätsel der
Freiheit 336, 341
- Brief an A. S. 243, 249
- Brief an den Regisseur der bulgari-
schen Erstaufführung von »Phi-
loktet« am Dramatischen Theater
Sofia 66, 82, 160, 172, 236, 245,
248, 274, 287, 318, 322
- Brief an Ginka Tscholakowa im Zu-
sammenhang mit der Urauffüh-
rung von Bildbeschreibung beim
Steirischen Herbst 1985 in Graz
66, 82
- Bruchstück für Luigi Nono 211f.
- Bukolische Landschaft 356, 362
- Buntschuk 182, 192
- Charakterpanzer und Bewegungskrieg
357, 362
- Da trinke ich lieber Benzin zum Früh-
stück 229
- Das Böse ist die Zukunft 229, 232,
461, 472
- Das Garather Gespräch 197, 214, 459,
473
- Das Jahrhundert der Konterrevolution
409, 418
- Das Liebesleben der Hyänen 428, 436
- Das war fast unvermeidlich 244, 249
- »Das westdeutsche Theater hat die
Freiheit der Wirkungslosigkeit«
335, 340
- Dem Terrorismus die Utopie entrei-
ßen – Alternative DDR 109, 120,
338, 342, 465, 472
- Denken ist grundsätzlich schuldhaft
197, 214, 224, 231

- Der Auftrag. Erinnerung an eine Revolution 9, 16-18, 20, 38, 40f., 51, 67, 69, 72, 86, 89, 91-93, 95-99, 113, 116, 119, 157, 159, 164, 173, 182, 188, 191, 204, 213, 218, 220, 230, 233, 238, 240, 242-244, 247f., 283, 294f., 297-299, 305-307, 315, 317, 321f., 353, 357, 359, 361, 368, 371, 375-379, 381, 432, 435, 468, 472, 492
- Der Bau 18, 38, 68, 87, 99, 104, 111, 118, 195, 198, 213, 215, 235, 247, 371, 373, 410
- Der Dichter als »Metaphern-Schleuder«. Heiner Müller über den Untergang des Imperiums 458
- Der glücklose Engel 108, 118, 291, 304, 307
- Der Horatier 38, 67, 106, 118, 223, 241, 247
- Der Lohndrucker 18, 38, 67-69, 81, 102, 118, 128, 145, 371, 405, 410, 412, 417, 495
- Der Mann im Fahrstuhl 113f., 164, 182, 191, 227, 243, 297, 354, 356, 359f.
- Der Mystery Man 334, 341
- Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen 70, 143, 233, 403, 417
- Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung 70, 80, 197, 212, 428, 435
- Der Vater (Gedicht) 209f., 212, 354, 362
- Der Vater (Prosa) 159, 172, 202, 209f., 213
- Der Weltuntergang ist zu einem modischen Problem geworden 404, 418
- Deutschland ortlos. Anmerkung zu Kleist 197, 208, 214, 431, 436
- [»Die deutsche Form der Revolution...«] 325, 341
- Die Einsamkeit des Films 108, 119
- Die Hamletmaschine 17, 19, 36, 38, 41, 51, 69, 71f., 82, 110, 112, 119, 131, 146, 152, 158, 172f., 218, 220, 230, 233, 238, 240, 243, 248, 261, 292f., 295, 297, 299, 302, 206f., 317, 322, 328, 355, 359, 361, 371, 375, 378, 380
- Die Korrektur 18, 38, 102, 111, 118, 144f., 235, 247
- Die Küste der Barbaren 20f., 51, 169, 246, 248, 424, 436
- Die Ränder sind die Hoffnung 298f., 307
- Die Schlacht 16, 42, 112, 119, 142, 367f., 376, 381
- Die Stimme des Dramatikers 332, 342, 469, 472f.
- Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande 9, 18, 41, 43f., 68, 109, 118, 145, 200, 211, 213, 234, 247, 295, 295f., 306, 319, 321, 352, 358, 360, 371-373, 375, 387-396, 401f., 405, 417, 423, 433, 435, 496
- Die Wahrheit, leise und unerträglich 432, 437
- Die Welt ist nicht schlecht, sondern voll 19, 52, 58, 81, 173, 295, 307
- Die Wunde Woyzeck 196, 198, 213, 221, 230f., 243, 248, 319, 322, 354, 361
- Diskussionsbeitrag auf der »Berliner Begegnung« vom 13. und 14. Oktober 1981 14, 51, 316, 322
- Drachenoper/Lanzelot 43f., 409, 441-448
- Drama 356, 362, 422
- »Drama er en maskin som skriver seg selv« [»Drama ist eine Maschine, die sich selbst schreibt«] 16, 40, 255, 257-266
- Dramatiker Heiner Müller lehnt Hamburger Preis ab 211f., 215

- Drei Punkte. Zu »Philoktet« 24, 51, 328, 340
- Dunkles Getümmel ziehender Barbaren 424, 436
- Eigentlich hat Hitler den Krieg gewonnen 433, 436
- Ein Brief 167, 172
- Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller 109, 120, 269, 287, 300, 307, 334, 342, 345, 361, 432, 436, 457, 472
- Ein Leben ohne Maske und ein Feuer im Garten 315, 322
- Ein Stück Protoplasma/Fragen an Heiner Müller 338, 341
- Eine Tragödie der Dummheit 225, 231
- Ende der Handschrift 303, 308, 359, 362
- Episches Theater und postheroisches Management 457, 472
- Es gibt ein Menschenrecht auf Feigheit 68, 82, 223, 232
- Es gilt, eine neue Dramaturgie zu entwickeln 71, 81, 324, 341
- Fatzer ± Keuner 46, 51, 66, 70, 82, 197, 199, 206, 213, 236, 248, 271, 276, 278, 286, 405, 418,
- [film: Der Hof war verlassen...] 358, 360
- Fragen an Heiner Müller/Ein Stück Protoplasma 338, 341
- Fragmentarischer Brief an eine verlorene Liebe 180, 192
- Fünf Minuten Schwarzfilm 13, 52, 180, 192, 339, 342
- Für immer in Hollywood oder In Deutschland wird nicht mehr gelinzelt 208, 215, 225, 232
- Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle »Schwarze Pumpe« 18, 52, 351, 362
- Geist, Macht, Kastration 34, 52, 332, 342
- Germania 3 Gespenster am Toten Mann 184, 192, 195, 213, 370, 423, 425, 435, 453, 472
- Germania Tod in Berlin 24, 38, 41, 109-111, 119, 253, 255
- Gespräch mit Bernard Umbrecht 407f., 418
- Gestern an einem sonnigen Nachmittag 304, 307
- Gleichzeitigkeit und Repräsentation 285, 333, 342
- Grabschrift Falstaff 182f., 192
- Hamlet 330f., 358, 361, 372, 378, 405, 424, 436
- Heiner Müller über Rechtsfragen 221, 231, 457, 472f.
- Herakles 2 oder die Hydra 16, 18, 39, 45, 89, 99, 107, 142, 219f., 230, 475-485
- Herakles 5 18, 131, 133, 235f., 351, 360
- Herzkönigin am Jüngsten Tag 338, 342
- Herzkranzgefäß 102, 118, 300, 308
- Horizonte/Waldstück 409
- »Ich bin ein Neger« 40, 108, 119, 198, 203f., 214
- Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts/Walls/Mauern 126, 132, 197, 214, 269, 287, 289, 307, 336, 341, 358, 361, 395, 401
- Ich hab zur Nacht gegessen mit Gespenstern 465, 473

- Ich scheiße auf die Ordnung der Welt
334, 341
- [Ich sitze auf einem Balkon ...] 211,
213
- Ich wünsche mir Brecht in einer Peep-
Show 301, 307
- [Im Herbst 197.. starb ...] 202, 210,
213, 421, 435
- »Jede gefrorene Struktur hat seine
Akademie –« 224, 232
- Jetzt ist da eine Einheitssöße 197, 214
- Kindheit 352, 362
- Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei
Diktaturen. Eine Autobiographie
36, 51, 66, 75, 81f., 91, 94, 99, 119, 125,
132, 142, 153, 167, 172, 187, 192, 196,
201, 205, 214, 226, 231, 233, 248, 275,
278, 287, 318, 322, 348, 356, 361, 388,
401, 403, 418, 423, 436
- Kunst ist die Krankheit, mit der wir
leben 17, 51, 173, 238, 248, 297, 307,
317, 322, 359, 361
- Kurzer Brief an Antonio Saura 108,
119
- Lanzelot/Drachenoper 43f., 409,
441-448
- Leben Gundlings Friedrich von Preu-
ßen Lessings Schlaf Traum Schrei
18, 69, 72, 81, 236, 238f., 242, 248,
346, 353, 361
- Literatur muß dem Theater Wider-
stand leisten 14f., 51, 78f., 82, 105,
119, 129, 131f.
- Macbeth 111, 119, 409
- Man muß nach der Methode fragen
333, 341, 354, 362
- Mauern/Walls/Ich glaube an Konflikt.
- Sonst glaube ich an nichts 126,
132, 197, 214, 269, 287, 289, 307, 336,
341, 358, 361, 395, 401
- Mauser 18, 40, 106, 118, 140f., 211, 213,
217f., 220, 222f., 227f., 230, 237, 294,
354, 360, 409, 455, 473
- Mein Leben lang habe ich meine
Handlinien betrachtet 350, 362
- Mein Rendezvous mit dem Tod 301,
307
- »Mich interessiert der Fall Althusser...«
42, 226, 231, 323-341
- Mich interessiert die Verarbeitung von
Realität 334, 341
- Missouri 1951 184f., 192
- Mommsens Block 199, 212, 302f., 308,
375, 433f., 437
- Motiv bei A. S. 92, 98, 297, 304, 307,
357, 362, 376
- Mülheimer Rede 196, 213
- Nachricht aus Moskau 425, 436, 466,
472
- Napoleon zum Beispiel 330, 342
- nature morte 358, 362
- Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft 16,
23, 45, 52, 106, 120, 197, 204, 214,
226, 231, 269, 277, 287, 300, 307, 404,
418, 451-473.
- Neujahrsbrief 1963 211f., 359, 362
- New York oder Das eiserne Gesicht der
Freiheit 423, 436
- Notiz 409 330f., 342, 470, 473
- Pflugschar des Bösen 329, 342
- Philoktet 38, 41, 106, 118, 126, 132, 142,
157, 167, 234, 236, 241, 245, 269-288,
289, 292, 295, 306f.
- Plädoyer für den Widerspruch 198,
214
- Prometheus 38, 128

- Quartett 40, 67, 82, 110, 119, 222, 230, 236, 379, 496
- Rede während des internationalen Schriftstellergesprächs »Berlin – ein Ort für den Frieden« 196, 213, 329, 341
- Sechs Punkte zur Oper 44, 392, 401, 443, 448
- [Seit ich ihn kenne ...] 441, 448
- Senecas Tod 303f., 308
- Shakespeare eine Differenz 17, 20, 51, 172, 226, 231, 246, 248, 298, 305f.
- Shakespeares Stücke sind komplexer als jede Aneignung – man braucht zu verschiedenen Zeit verschiedene Übersetzungen 393, 401
- Sterbender Mann mit Spiegel 302, 308, 424, 436
- Stirb schneller, Europa 112, 120, 285-287, 424, 436
- Taube und Samurai 66, 82, 108, 119, 317, 322, 431, 436
- Theater ist Krise 14, 52, 79, 82, 227, 232
- Theater muß wieder seinen Nullpunkt finden 335, 347
- Traktor 18, 39, 108, 119, 152, 172, 199-201, 213, 244, 248, 353, 360
- Traumtext. Die Nacht der Regisseure 354f., 360
- Traumtext Oktober 1995 41, 292, 294f., 306
- Und vieles / Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten ... / (Hölderlin)* 432, 436
- ...Und gehe weiter in die Landschaft 17, 52, 183, 187, 192, 353, 362
- Verkommenes Ufer Medeamaterial
Landschaft mit Argonauten 19, 37, 39, 41, 72f., 75-78, 81, 131, 141, 151-175, 188, 217, 231, 234, 236, 245f., 248, 263, 292-295, 306, 315, 317, 321, 345, 356, 361
- »Verschleiß« von Menschen / Genosse Mauer / »Opfer der Geschichte« 455, 473
4. November 1989 Alexanderplatz
Berlin/DDR 205, 214
- Walls/Mauern/Ich glaube an Konflikt.
Sonst glaube ich an nichts 126, 132, 197, 214, 269, 287, 289, 307, 336, 341, 358, 361, 395, 401
- Waren Sie privilegiert, Heiner Müller?
19, 52, 190, 192
- Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt 161, 173, 263, 345, 361, 454
- Was gebraucht wird: mehr Utopie, mehr Phantasie und mehr Freiräume für Phantasie 24, 36, 52, 169, 173, 196, 214, 270, 287, 333, 336f., 341
- Was wird aus dem größeren Deutschland? 197, 215
- Weiberkomödie 44, 406, 409-418
- Weiberkomödie [Nachbemerkung] 415
- Winterschlacht 1963 350f., 362
- Wolokolamsker Chaussee [I-V] 40f., 43, 221f., 224f., 228-230, 295, 367, 369, 379, 497
- Wolokolamsker Chaussee I: Russische Eröffnung 18, 221f., 231, 296, 306
- Wolokolamsker Chaussee II: Wald bei Moskau 18, 225, 228, 231, 296, 306

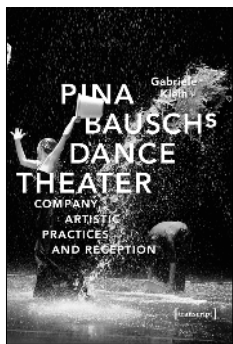
Wolokolamsker Chaussee IV: Kentauern 225, 231

Wolokolamsker Chaussee V: Der Findling 223f., 231, 296, 306, 460, 472
[Wolokolamsker Chaussee ist nach ...]
225

Zehn Deutsche sind dümmer als fünf
244, 249

Zement 18, 38, 40, 73-75, 78, 80f., 89,
104, 107-110, 112, 119, 127, 142, 153,
172, 205-208. 212f., 219, 230, 241,
247, 372, 409, 475

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch's Dance Theater Company, Artistic Practices and Reception

2020, 440 p., pb., col. ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-5055-6

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5055-0



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater Die Kunst des Übersetzens

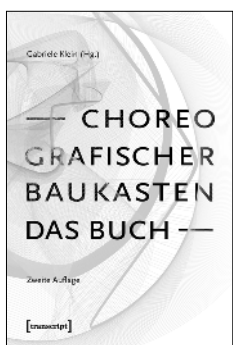
2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,

71 Farabbildungen, 28 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch** (2. Aufl.)

2019, 280 S., kart.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Benjamin Wihstutz, Benjamin Hoesch (Hg.)
Neue Methoden der Theaterwissenschaft

2020, 278 S., kart., Dispersionsbindung,
10 SW-Abbildungen, 5 Farbabbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5290-1
E-Book:
PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5290-5



Manfred Brauneck
Masken – Theater, Kult und Brauchtum
Strategien des Verbergens und Zeigens

2020, 136 S., kart., Dispersionsbindung, 11 SW-Abbildungen
28,00 € (DE), 978-3-8376-4795-2
E-Book:
PDF: 24,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4795-6



Kathrin Dreckmann, Maren Butte, Elfi Vomberg (Hg.)
Technologien des Performativen
Das Theater und seine Techniken

2020, 466 S., kart., Dispersionsbindung, 34 SW-Abbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-5379-3
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5379-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**