

Begeisterung

Be-gei-ste-rung die; -; nur Sg; **B. (über etw. (Akk))**

ein Gefühl großer Freude u. Bewunderung ≈ Enthusiasmus <seine B. über etw. ausdrücken; in B. geraten; etw. löst B. aus>

Aus Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache: Das neue Einsprachige – speziell für Deutschlernende!

Rund 66.000 Stichwörter und Wendungen, 1216 Seiten, 14 x 21,5 cm.
ISBN 3-468-49000-3, DM 48,- (Hardcover).
ISBN 3-468-96102-2, DM 39,80 (broschiert). Die broschiierte Ausgabe ist nur im Ausland erhältlich.

Bitte fordern Sie unsere Leseprobe an.
Sie werden begeistert sein.

Langenscheidt **L**
...weil Sprachen verbinden

Postfach 40 11 20 · 80711 München



RÜDIGER BERNHARDT

Das Drama der Gegenwart

Die Welt als Schlachthaus Zum Schaffen des Dichters Heiner Müller. Eine Einführung

Seinen 65. Geburtstag am 9. Januar 1994 beging Heiner Müller mit Freunden und Publikum im Berliner Ensemble. Die Stätte eignete sich besonders: Das war Erinnerung an Bertolt Brecht, den Lehrer, und Bühne bedeutete Lebens- und Arbeitsstätte für den Dramatiker und Regisseur Müller. Müller war indessen nicht nur der Brecht-Bühne verpflichtet; auch die Berliner Volksbühne gilt als Haus Müllers. Müller ist zuerst und vor allem Dramatiker und Regisseur. Daneben gibt es Lyrik, Prosa und Journalistisches. Sie sind, bei aller künstlerischen Vollkommenheit, doch in erster Linie Vorstufen zu dramatischen Texten oder in diese sogar eingegangen. Manch einer hätte es sicher gern gesehen, wenn es die Geburtstagsfeier nicht gegeben hätte: Vor einem Jahr, am 15. Januar 1993, schrieb *Die Zeit* im Zusammenhang mit Enthüllungen, Heiner Müller habe mit dem Staatssicherheitsdienst der DDR zusammengearbeitet: "Der große Dichter schrumpft". Die Hoffnungen erfüllten sich nicht. Genaue Kenntnis des Werkes Müller hätte die Schlagzeile sogar verhindert; man weiß, daß kein deutscher Dichter der Gegenwart sich so intensiv dem Thema des Terrors gewidmet hat wie Heiner Müller. Sucht man nach bedeutenden Texten, deren Veröffentlichung in der DDR verhindert wurde, so fällt kein einziger von den zahlreichen Wortkünstlern ein, die nach der Wende mit ihren Akten an die Öffentlichkeit traten; unterdrückte Texte sind dabei nicht an das Licht gekommen. Heiner Müller aber schrieb einen solchen Text.

1970 entstand *Mauser*; der Henschelverlag nahm das Stück nicht in den Bühnenvertrieb. 1972 versuchte das Magdeburger Theater die Uraufführung, in den Spielplänen war das Stück bereits ausgedruckt, aber nach der Generalprobe wurde es abgesetzt und fand sich danach nicht mehr im Archiv des Theaters. Die für die Schauspieler kopierten Exemplare des Manuskripts kursierten als verbotener Text in besonderen Zirkeln. Es blieb einer Studentengruppe in Austin (Texas) vorbehalten, *Mauser* 1975 uraufzuführen. *Mauser* ist ein Stück mit besonders programmatischer Bedeutung für Müllers Weltbild: Es ist eine der konsequenten Auseinandersetzungen mit dem Terror. Seine Idee ist der Nachweis, daß Terror mit Terror besiegt werden kann und muß. Ein Dramatiker, der sich dem Thema widmet, sollte sich den Staatssicherheitsdienst entgehen lassen? Es wunderte, wenn sich Müller nicht dieser Hydra zugewandt hätte, war doch die Hydra eines der bedeutenden Bilder in seinem großartigen *Zement*. Den Kampf des Herakles gegen die Hydra reflektierend sah Müller in seinem Intermedium *He-*

rakles 2 oder die Hydra eine Bedingung für ein Menschlichwerden darin, den Kampf gegen sie aufzunehmen, ohne zu wissen, wie dieser Kampf ausgeht und ohne in einzelnen Abschnitten des Kampfes zu erkennen, ob man noch Mensch oder schon Hydra, noch Opfer oder schon Täter ist:

„Manchmal verzögerte er seinen Wiederaufbau, gierig wartend auf die gänzliche Vernichtung mit Hoffnung auf das Nichts, die unendliche Pause, oder aus Angst vor dem Sieg, der nur durch die gänzliche Vernichtung des Tieres erkämpft werden konnte“.

Die Hydra, der Begriff für die Ansammlung von Vernichtungsapparaten, ist ein von Müller mehrfach verwendetes Bild, beschrieben in *Zement*, und es gehört zu den großen Themen Müllers, die sich auf das Töten als „Arbeit“ projizieren lassen. Das genau ist der Dreh- und Angelpunkt in Müllers Schaffen: die Arbeit als Thema und als für die Geschichte der Menschheit entscheidende Bedingung. Dazu ist ein Blick auf Müllers Geschichtsverständnis notwendig; zuvor aber seien wichtige Daten der Biographie genannt.

Heiner Müller wurde am 9. Januar 1929 in Eppendorf (Sachsen) geboren. Das Jahr 1945 erlebte Müller im Reichsarbeitsdienst und den Faschismus zuvor durch die Verhaftung seines Vaters, der ins KZ geworfen wurde (*Der Vater*). Biographische Fakten der Kindheit sind in der Erzählung *Bericht vom Großvater*, um 1950 entstanden, zu finden. Nach Kriegsende arbeitete Müller, legte 1949 das Abitur ab und war seit Anfang der fünfziger Jahre als Journalist tätig. Bereits in dieser Zeit formierten sich Themen, die oft als Gedicht die Keimzelle zu späteren Dramen wurden (*Philoktet*). Mit Lehrstücken in der Nachfolge Brechts begann sein Weg auf dem Theater, oft beeinträchtigt von Schwierigkeiten, die den Aufführungen bereitet wurden (*Die Umsiedlerin*).

Unbeeindruckt von diesen Schwierigkeiten setzte sich Müller vor allem außerhalb der DDR als Dramatiker durch und fand weltweite Anerkennung, der sich schließlich auch die DDR nicht entziehen konnte. Sie verlieh ihm den Nationalpreis 1. Klasse (1986). Bereits in den siebziger Jahren war Müller als Regisseur am Berliner Ensemble tätig; heute leitet er es gemeinsam mit Peter Zadek, Fritz Marquardt und Peter Palitzsch. 1993 versuchte er sich schließlich als Regisseur auf den Bayreuther Festspielen. Seine Inszenierung von Richard Wagners *Tristan und Isolde* wurde nach der Premiere als „blutlos“ und „grandioses Scheitern“ (Mitteldeutsche Zeitung vom 27. Juli 1993) verketzert, gilt jedoch inzwischen als neue Möglichkeit von Wagner-Interpretationen. Solche Gegensätze sind für Müller nichts Neues, er plädiert geradezu für sie und fordert sie: Einmal befragt, wie sich seine Vorstellung vom mitproduzierenden Zuschauer denn verwirklichen lasse, wenn die Besucher seine Stücke türensclilagend verließen, antwortete er, daß das bereits eine Art des Mitproduzierens sei.

Müllers Werk besteht vor allem aus Dramen, es sind ca. 40. Genaue Zahlen sind schwer zu geben, weil die einzelnen Stücke in mehreren, oft sehr unterschiedlichen Fassungen vorhanden sind, weil manche Texte, wie die Textmontage des Fätzer-Fragments von Brecht, nicht eindeutig zuzuordnen sind. Aber auch solche Unsicherheiten gehören zu Müllers dramaturgischen Vorstellungen; die vor allem von zwei Merkmalen beherrscht werden, vom Begriff des Fragments und dem des Materials. Sie gehören neben der „Arbeit“, der „Vorgeschichte“ und den Intermedien zu dem zentralen Begriffssystem, mit dem Müllers Dramatik erschließbar wird. Dabei ist nicht in einem traditionellen Sinn vom Verständnis des Zuschauers auszugehen, sondern der Zuschauer soll koproduzierender Teil einer Inszenierung sein. Hier spielen kathartische Vorgänge eine nur unwesentliche Rolle; völlig ausgeklammert werden sie nicht, und in mancher Szene ist Müller aristotelischer Dramaturgie verbunden. Auch die belehrende Funktion des Theaters, zu Beginn im Sinne Brechts verfolgt, tritt zurück. Im Prolog zu *Philoktet* heißt es:

„Damen und Herren, aus der heutigen Zeit
Führt unser Spiel in die Vergangenheit
Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war
Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr.
Und daß wir gleich gestehn: es ist fatal
Was wir hier zeigen, hat keine Moral
Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen.
Wer passen will, der kann sich jetzt entfernen.“

Zuerst enthüllt sich aus Müllers Sicht Geschichte als blutiger Vernichtungsvorgang, in dem „Arbeit“ das Töten des anderen ist. Die Worte Töten und Arbeit, samt ihrer Synonyme, durchziehen wie ein sprachliches Gerüst *Philoktet* und sind dabei selbst synonym. Damit bricht Müller mit jeglichem klassischen Bild der Antike, die für ihn eine Zeit der blut- und mordrünstigen Vernichtung war. Ausgerechnet an einem der fast heiligen Themen der deutschen Literatur, der Geschichte der Tantaliden und damit Goethes *Iphigenie auf Tauris*, vollzieht Müller die Zerstörung eines Bildes. Als er 1969 für eine Inszenierung von Strauß/Hofmannsthals *Elektra* einen Text schrieb, der auf den eisernen Vorhang geschrieben im Finale heruntergelassen wurde, entstand der *Elektratext*:

„...der trojanische Krieg beginnt. Zum ersten Kriegsoffer bestimmt ein Seherspruch Iphigenie, Tochter Agamemmons und der Klytaimnestra. Klytaimnestra widersetzt sich, Agamemnon gehorcht, Iphigenie legt ihren Hals unter das Beil. Klytaimnestra teilt mit Aigisthos, dem Sohn des Thyestes und Mörder des Atreus, Macht und Bett. Klytaimnestra und Aigisthos töten Agamemnon, nach seiner Heimkehr aus zehn Jahren Krieg, im Bad mit Netz Schwert Beil.

Diese Wortreihung ähnelte bereits jener genannten aus *Herakles 2*. Wahre Kaskaden von Wörtern stürzen über den Zuhörer, um ihm zu signalisieren, daß auch nach dem Kriegsende das Töten weitergeht. Dabei bildet für Müller die Geschichte vom Trojanischen Krieg bis in die Gegenwart – in einer Anmerkung zu *Philoktet* heißt es "vom Trojanischen bis zum Japanischen Krieg" – eine geschlossene Einheit, die durch das Töten charakterisiert ist, wobei das Töten die entscheidende Arbeit ist, eine entfremdete und menschenunwürdige Arbeit. Sie bestimmt auch den *Elektratext*: schlachten, töten, erschlagen – Pfeil, Beil, Schwert organisieren den Text. Bewegung kam nach Müller erst in die Geschichte, die er im Zeichen des Tötens als "Vorgeschichte" begreift, als zu der verinnerlichten Vernichtung, dem genußvollen Töten die Vernichtung als bewußte Entgegnung eingesetzt wird: Dem Tod, "auf dessen Verklärung in der Tragödie bzw. Verdrängung in der Komödie das Theater der Individuen basiert" (Heiner Müllers Anmerkung zu *Mauser*), wird nun mit gemeinsamem und bewußtem Handeln/Töten begegnet, um das Töten aus der Welt zu bringen. Dem genußvollen Terror der Vorgeschichte entspricht der bewußte Terror als Mittel der Verteidigung und Selbstbehauptung. Solange die Figur A in *Mauser* ihre Arbeit tut ("Ich habe getötet für die Revolution."), entspricht sie dem neuen Ansatz; als diese Figur A aber aus dem Auftrag – auch ein wesentlicher Begriff in Müllers Schaffen und Titel eines großartigen Stückes nach Anna Seghers – nur die individuelle Tat ableitet, fällt sie ins Denken der "Vorgeschichte" zurück und muß sterben:

"Wir haben sie getötet mit deiner Hand.
Aber an einem Morgen in der Stadt Witebsk
Hast du getötet selbst mit deiner Hand
Nicht unsre Feinde nicht mit unsrem Auftrag
Und mußst getötet werden, selbst ein Feind."

Der Neuansatz wurde von Müller in *Zement* vorgestellt, ein Ereignis aus der Zeit nach der Oktoberrevolution. Um den Unterschied zwischen Vorgeschichte und Geschichte auszustellen, führt Müller die Intermedien ein. Es sind Texte, die kaum noch der szenischen Gestaltung bedürfen, also auch gelesen werden können, die zwischen den Medien (Prosa – Dramatik) stehen. In ihnen wird wie in einem lebendigen Bild sichtbar, daß die Heroen des Trojanischen Krieges wie auch der untadelige Held Prometheus nichts anderes waren als Betrüger, Lügner und Verbrecher. Erst mit dem bewußten Durchbrechen des Vernichtungskreislaufs wird Menschlichkeit möglich, vollzieht sich letztlich der Eintritt des Menschen in seine Geschichte. In diesem unerbittlichen Kampf zwischen Vorgeschichte und Geschichte befindet sich die Menschheit gegenwärtig, wobei das für Müller das 20. Jahrhundert bedeutet. Müllers Texte und Inszenierungen suchen nach den Spuren der Auseinandersetzung. In Müllers Inszenierungen von Wagners *Tristan und Isolde* (1993) sind zahlreiche Brustpanzer, die das Büh-

nenbild des 2. Aufzuges füllen, an einen Heldenfriedhof erinnernd, das Zeichen für überdimensionalen Kampf, in dem Liebe nicht bestehen kann. In dieser, wenn auch toten Kriegswelt ist Isolde fast bewegungsunfähig, letztlich auch liebesunfähig. Als 1990 die "Experimenta 6" in Frankfurt a.M. allein dem Werk Heiner Müllers gewidmet war, notierte Helmut Schödel in seinem "Heiner-Müller-Tagebuch" (in: Die Zeit vom 8. Juni 1990): "hinunter zu den Toten, hinein in die Alpträume, hinüber auf die Nachtseite... Blutige Tage voll Schlachtenlärm, Weltuntergang und Kannibalismus." Damit sind Müllers theatralische Gegenstände im wesentlichen beschrieben.

Das Zentrum des Geschichtsbildes Müllers ist nahe: In der Vorgeschichte der Menschheit, die unser Jahrhundert noch überdauert, ist die Gewalt zur Gewöhnung geworden, Teil der Entwicklung, wobei eigentlich das ein falscher Begriff ist, denn Entwicklung zur Menschlichkeit hat es noch nicht gegeben. Entgegengetreten ist dieser Gewalt eine neue Gewalt, die sich selbst als solche beschreibt und bezieht, damit die Gewöhnung auflösen kann und eine Richtung der Entwicklung andeutet. Das ist noch keine Utopie, sondern eine Erhellung der Fakten. Die neue Gewalt muß sich durch die Vernunft von der bisherigen Gewalt unterscheiden und macht damit den Weg frei zur Utopie. Müller hat das in einem frühen Gedicht *Bilder* (1955) – noch ein zentraler Begriff aus Müllers Denksystem und in Schweden durch die Aufführung von *Bildbeschreibung* (Bildbeskrivning 1986) bekannt – beschrieben:

"Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.
Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung
Schon den Himmel hält kein Bild mehr. Die Wolke, vom Flugzeug
Aus: ein Dampf der die Sicht nimmt. Der Kranich nur noch ein Vogel.
Der Kommunismus sogar, das Endbild, das immer erfrischte
Weil mit Blut gewaschen wieder und wieder der Alltag
Zahlt ihn aus mit kleiner Münze, unglänzend, von Schweiß blind".

Als Heiner Müller über seine Regiekonzeption zu Wagners *Tristan und Isolde* sprach, bezog er sich auf einen Satz von Montinari und resümierte:

"Durch Hitler haben wir gelernt, was Nietzsche nicht ist. Durch Stalin haben wir gelernt, was Marx nicht ist. Und man kann auch sagen: Durch Hitler haben wir gelernt, was Wagner nicht ist. Wichtig an ihm ist die Differenz zu Hitler und nicht, daß seine Musik manipulierbar, brauchbar war. Mißbrauchbar ist jede Kunst".

Es stellt sich die Frage, wie bei dieser Geschichtskonzeption die Zukunft gesehen wird und wo sich das äußert, was als Hoffnung und Utopie in Müllers Geschichtsbild zu bezeichnen wäre. Indem Müller die Auseinandersetzung zwischen zwei widersprechenden Geschichtsphasen zu einem zentralen Thema macht, führt er den Zuschauer selbst in diese Auseinandersetzung hinein, will ihn hier nicht nur zum dramatischen Koproduzenten

machen. Müllers Erfolg dabei war bisher gering. Obwohl er als einer der bedeutendsten Dichter Deutschlands zählt ("unser größter Tragödiendichter" nennt ihn Helmut Schödel), ist er in Gefahr, ein Klassiker zu werden, ist sein Werk in Gefahr, nur als Kunst zu gelten. Hier nähert sich sein Denken anderen an: Auch Christa Wolf, besonders in *Kindheitsmuster*, verdächtigte die Kunst, in den Genuß zu verführen und von der "Produktion" abzulenken. Müllers immer brutalere Ausstellungen von Vernichtung und Tod sollen solcher Verführung entgegenwirken und schaffen es doch nicht, weil Brutalität und Perversion in der immer noch herrschenden "Vorgeschichte" selbst Genuß sind. Bei solcher Wirklichkeit bleibt wenig Raum für den Entwurf.

Dennoch ist er in Müllers Texten zu finden. Nirgends bietet sich der Entwurf als Thema der Texte. Aber die Texte sind Gegenentwürfe, wie Heiner Müller in einem Brief an den bulgarischen Regisseur des *Philoktet* 1983 schrieb:

"Das Theater simuliert den Schritt, Lusthaus und Schreckenskammer der Verwandlung. In diesem Sinn ist PHILOKTET, gegen die modisch kurz schließende Interpretation als Drama der Ent-Täuschung, das Negativ eines kommunistischen Stücks."

Was die Merkmale der Utopie sind, machte Heiner Müller in einem Artikel deutlich, den er zur Erläuterung seiner Rede am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz schrieb:

"Wir sollten keine Anstrengung und kein Risiko scheun für das Überleben unsrer Utopie von einer Gesellschaft, die den wirklichen Bedürfnissen ihrer Bevölkerung gerecht wird ohne den weltweit üblichen Verzicht auf Solidarität mit andern Völkern."

Die Orte, wo sich dieses utopische Denken noch am deutlichsten in seiner Beziehung zur Wirklichkeit erkennen läßt, sah und sieht Müller in Teilen der Dritten Welt. Ins Wort gebracht hat Müller diese Vorstellung in der berühmten Fahrstuhlzene im *Auftrag* (1979, erstveröffentlicht im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Sinn und Form*, Heft 6). Auf einer Dorfstraße in Peru, es steht stellvertretend für Lateinamerika, sieht der dorthin verschlagene Europäer "ohne Auftrag", daß "Arbeit" Hoffnung ist. Zwei Knaben versuchen sich an einer Dampfmaschine. Das ist ein Sinnbild für zweckvolle Arbeit und für das Leben. In dieser Landschaft, "die keine andre Arbeit hat als auf das Verschwinden des Menschen zu warten", geht der Europäer auf die Suche nach dem ANDEREN, "der Antipode, der Doppelgänger"; "Einer von uns wird überleben." In diesem Satz ist nochmals der Kampf zwischen Vorgeschichte und Geschichte reflektiert, der Kampf ist unentschieden. Immerhin besteht die Möglichkeit, daß der ANDERE überlebt.

Daß dann die Landschaft den Menschen aufnimmt, er in sie eingeht, ist

schon wieder ein anderes Thema, ist doch das Versenken in landschaftliche Schönheit im Zeitalter des Kampfes Verrat, wie ihn Debuissou in Müllers *Auftrag* begeht. Und in *Mauser* heißt es: "... das Gras noch/Müssen wir ausreißen, damit es grün bleibt." Der Eintritt in die Geschichte als Folge des Sieges über die Vorgeschichte bringt die Voraussetzung für jene Menschlichkeit mit sich, die der Natur einen neuen Menschen und dem Menschen eine neue Landschaft bringt. Lenkt "grünes Gras" vom Auftrag ab, so bedeutet die Erfüllung des Auftrages das "grüne" Gras der Zukunft und den Menschen in menschlicher Landschaft.

Auch "Landschaft" gehört zu den titelgebenden Begriffen bei Müller: "*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*" (1982). Bei der Bochumer Uraufführung des Textes (Regie: Manfred Karge und Mathias Langhoff) herrschte 1982 Ratlosigkeit. Das ist nicht verwunderlich. Der Text gehört zu den zahlreichen Müllerschen Adaptionen antiker Stoffe. Mit der Ausnahme des Herakles – er arbeitete mindestens einmal im Sinne der Utopievorstellung Müllers und bekam deshalb auch den zugehörigen Text *Herakles 5* (1964) – waren die antiken Heroen der Vernichtung verpflichtet. Medea ist die mörderische Rächerin, die Vernichtung will, weil es für sie nur Vernichtung gab. Medea gehört zu jenen Figuren Müllers, die im Bewußtsein, Verbrechen zu begehen, diese doch begehen, um weitere Verbrechen zu verhindern. Dabei werden sie selbst zum Opfer. Müller kommt mit diesem Text an einen Punkt, der kaum noch überschritten, sondern nur noch variiert werden kann wie in *Bildbeschreibung*. Rollen sind nur noch ansatzweise erkennbar, Szenen nicht mehr, eine Handlung ist nur noch für den um antike Ereignisse Wissenden gegeben. Spannung entsteht nur noch aus den im Monolog beschriebenen Vorgängen und den möglichen Interpretationen, für die es Signalwörter und -sätzen gibt; sie reichen von Hans Albers bis zu Hölderlin. Während aber Albers' *La Paloma* original bleibt, der Tod ist schon angesagt und wird nur noch verschönt, wird Hölderlins *Was bleibt aber, stiften die Dichter* verändert in *Was bleibt aber stiften die Bomben*. Nichts bleibt mehr, nur die Vernichtung, dazu gehören auch die *Landschaften aus Müll*. Es ist eine düstere Untergangsvision, die Müller gibt. Sie ist indessen nichts anderes als die bereits in der Antike praktizierte, alles (Bruder, Kinder und Mann bei Medea) umfassende Vernichtung. (Fast prophetisch mutet es an, wenn Müller in diese Todesvisionen Jugoslawien einbezieht.)

Auch diese Texte sind als Negative zu sehen: zerstörte Menschen, zerstörte Landschaften, zerstörte Beziehungen. Müller fügt fast allen seinen Stücken *Anmerkungen* an, auch *Materialien*, in denen Parallelen zum Text oder Erläuterungen gegeben werden. Sie sind, zusammengefaßt, selbst ein großartiger Text und bedürften eigener Untersuchungen. Die Anmerkung zu *Verkommenes Ufer* mutet wie die Beschreibung einer sich im wüsten Taumel in den Untergang stürzenden Menschheit an: Peepshow, verschlammter Swimmingpool in Beverly Hills, die Badeanstalt einer Ner-

venklinik usw. sind das Umfeld für die "Katastrophen", "an denen die Menschheit arbeitet". Die Schreckensvision soll die Warnung sein, die, ungehört, den "toten Stern" beschwört. Wenn dazu in der Anmerkung noch auf *Mausier* verwiesen wird, kann man *Verkommenes Ufer* als Pendant zu diesem Text sehen. Ist dort die Schlacht gegen den gesellschaftlich verinnerlichten Terror angesagt, so ist es hier der drohende Tod der Landschaft, bei dem auch der Mensch stirbt. Es bleibt nur der "Suchtrupp aus einer andern Zeit oder aus einem andern Raum", der "eine Stimme hört und einen Toten findet".

Wenn Müller auf Genrehinweise zu seinen Texten verzichtet, heißt das, sie gelten dafür nicht. Ein Begriff nur könnte zur Verständigung herangezogen werden, der des "Fragments". Er spielt in Müllers Dramaturgie eine zentrale Rolle. 1975 begründete Müller die bevorzugte Verwendung des "Fragments" damit, daß mit dem Fragment auf den Prozeßcharakter eines Vorgangs verwiesen werde; es ist die Voraussetzung für den koproduzierenden Schauspieler (vor allem im Lehrstück) und Zuschauer. Wie fast alles in Müllers ästhetischen Anschauungen ist auch diese Erklärung überspitzt. Sie erinnert daran, daß, wie Müller nicht grundlos meint, die deutsche Geschichte eine des Fragments sei, nie etwas zu Ende geführt worden ist und daß auch für die Literatur prägend geworden sei. In ihren bedeutenden Leistungen habe sie Fragmente geschaffen. Rigoros verkürzt stand für Müller die Literaturgeschichte im Spannungsfeld der Fragmente von Büchners *Woyzeck* und Brechts *Fatzer*. Daß in der heftigen Kontroverse zwischen Heiner Müller und Peter Hacks, der die "sozialistische Klassik" für sich reklamierte, Heiner Müller mit Friedrich Schlegel, einem Dichter der Fragmente, verglichen wurde, sei nur angemerkt, ist doch diese Kontroverse in jeder Hinsicht zu Gunsten Müllers ausgegangen. Aus den Freunden Hacks und Müller wurden Gegner. Heiner Müller beschreibt in seiner Autobiographie, die das Ergebnis eines ausführlichen Gesprächs ist (*Krieg ohne Schlacht*, 1992): Die Beziehung

"hörte dann schlagartig auf, als nicht mehr gesagt wurde: 'Müller, nach Hacks der bekannteste...', sondern: 'Müller, der neben Hacks...' Das war das erste. Dann fiel der Name Hacks ganz weg, und dann war es aus. Seitdem ist da eine Feindschaft."

Zu Beginn der achtziger Jahre hatte sich Müller gegenüber Hacks durchgesetzt, die Dichter der nächsten Generation wie Volker Braun bekannten sich zu Müller, entfaltete er doch das größere Problembewußtsein und die differenziertere Weltsicht. Peter Hacks Vorstellung von der "sozialistischen Klassik" war auf die Person des Dichters, Heiner Müllers Schreckensvisionen auf die Situation der Welt bezogen. In einem Interview "Walls" (Mauern) mit Sylvere Lotringer beschrieb 1982 Heiner Müller seine Hoffnungen präzise wie nie zuvor:

"Die Änderungen oder Reformen, die in unseren Ländern nötig sind, hängen sehr von der Entwicklung der Dritten Welt ab. Das ist wie ein großer Wartesaal, in dem alles auf Geschichte wartet. Und Geschichte ist jetzt die Geschichte der Dritten Welt mit all den Problemen von Hunger und Überbevölkerung... Für mich gibt es nur eine Definition von Kommunismus – Chancengleichheit. Das bedeutet, es muß eine gemeinsame Geschichte geben. Und wenn es eine gemeinsame Geschichte gäbe, wäre die alte Vorstellung von Geschichte vorbei, erledigt."

Zum 60. Geburtstag des Dichters erschien eine Sammlung mit dem Titel *Material, Texte und Kommentare* (Leipzig 1989). Der Band wurde eröffnet mit dem Text *Der glücklose Engel* (1958). Er ist von ungeheurer metaphorischer Kraft, wie üblich bei Müller nicht leicht verständlich, deshalb nur im intensiven Reflektieren erschließbar. Der Text ist Teil des Fragments *Glücksgott*, eine Adaption des Opernprojekts von Paul Dessau und Bertolt Brecht aus den vierziger Jahren. Müllers Engel hat die Vorgeschichte hinter sich, "Geröll auf Flügeln und Schultern"; auch kriegerische Requisiten (Trommeln) liegen hinter ihm. Vor ihm liegt die Zukunft, die "seine Augen eindrückt, die Augäpfel sprengt wie ein Stern". Erblindung droht. Der Text zeigt frühzeitig in Müllers Schaffen, Geschichte vollzieht sich in einer zeitlichen Dimension, die vom Menschen nicht zu erfassen ist; selbst der Engel, Sinnbild der Unsterblichkeit, hat mit der Dauer Schwierigkeiten, "wartend auf Geschichte in der Versteinerung von Flug Blick Atem". (Hier wird an Kafkas *Prometheus* erinnert, der durch die Versteinerung in die absurde Situation des Vergessens geführt wird.) Dennoch ist Müllers Engel nicht hoffnungslos. Zwar schließt sich "über ihm der Augenblick", auch der Engel erstarrt in der Gegenwart. Aber der Text gibt schließlich auch Hoffnung, "wenn das erneute Rauschen mächtiger Flügelschläge sich in Wellen durch den Stein fortpflanzt und seinen Flug anzeigt". Parallelen zu Erich Arendts Geschichtsbild (*Steine von Chios*) wären zu finden. Aber deutlicher ist bei Müller die Beziehung zu Walter Benjamins Angelus Novus (*Über den Begriff der Geschichte* 1940). Benjamins Engel hat das Gesicht der Vergangenheit zugewandt, die nicht Kette logischer menschlicher und gesellschaftlicher Unternehmungen ist, sondern eine Anhäufung von Trümmern, die der Zufall gehäuft hat. Benjamins Engel mußte für Müller anziehend sein, weil er in bildhafter Form Müllers Begriff der Vorgeschichte ausstellt. Aber indem Müller seinen Engel in die Zukunft sehen läßt, wenn auch in erstarrter Haltung, wird auf die mögliche, wenn auch zeitlich kaum faßbare Gestaltbarkeit von Geschichte verwiesen. Trotz der Erfahrungen, die Thema der dramatischen Texte Müllers sind, bleibt ein Rest Hoffnung, "die Hoffnung wohnt auf der Schneide eines mit zunehmender Aufmerksamkeit gleich Ermüdung schneller rotierenden Messers" (*Bildbeschreibung* 1984).

Immer wieder mußte, wandte man sich einem Text Müllers zu, ein an-

derer Name der Literatur oder ein Werk mitgenannt werden. Es gibt kaum einen Text, der nicht seine Vorlage hätte, die selbst Literatur ist, für Müller aber zum "Material" wurde. Das trifft für die frühen Lehrstücke zu: *Der Lohndrucker* folgt Eduard Claudius' *Menschen an unserer Seite*. Die Adaptionen antiker Stoffe haben ihren Prätext, *Philoktet* geht auf Sophokles zurück, an dessen *Philoktet* sich Müller scheinbar streng hält; die wesentlichen Verwandlungen finden im Wort, nicht in der Handlung statt. Aus dem Vorhaben, Shakespeares *Hamlet* zu übersetzen, entstand die "*Hamletmaschine*" (1977); Shakespeares Dramen wurden von Müller wie ein Steinbruch für die eigenen Texte genutzt. *Zement* (1973) ging auf einen Roman Fjodor Gladkows zurück; der eingearbeitete Hydra-Text, zurückgehend auf eine der Aufgaben des Herakles, diente nicht nur in *Zement* als Intermedium, sondern selbst wieder als "Material" zu *Mauser* (Texte 6, 1978). Die Textfolge *Wolokolamsker Chaussee* geht auf Motive Alexander Beks und Anna Seghers' zurück; der *Auftrag* auf ein mehrfach von Müller verwendetes Motiv aus Anna Seghers' *Das Licht auf dem Galgen*. Die Reihe ließe sich fortsetzen. Literarisches ist für Müller Material, mit dem gearbeitet werden kann.

Das hat Gründe: Zum einen kann mit dem Verweis auf die Vorlage Bekanntes abgerufen werden, der belesene und gebildete Zuschauer wird vorausgesetzt. Hat er den Text erkannt, folgt der erwünschte Schock, denn man bekommt den Text nicht so geboten, wie man glaubt. Es findet eine "Verfremdung" statt. Aus dem Kontrast zwischen Vorlage und neuem Text entsteht der Raum für die Koproduktion des Lesers oder Zuschauers. Zum anderen kennzeichnen die Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen beiden Texten den Ablauf der Geschichte. Wenn Müllers *Philoktet* barbarischer ist als die Vorlage, bedeutet das nichts anderes, als daß sich Vorgeschichte nicht verändert, allenfalls pervertiert hat. Ähnliches vollzog sich z.B. bei Müllers *Macbeth*, der wegen seiner Brutalität heftigen Angriffen ausgesetzt war. Es wird auch immer wieder Brechts Werk benutzt, zu dessen *Die Horatier und die Kuratier* entsteht Müllers *Der Horatier*, zu dessen *Die Maßnahme* Müllers *Mauser*, die zudem noch auf ein Motiv aus Scholochows *Der stille Don* zurückgeht.

Am Beispiel Shakespeares (*Shakespeare eine Differenz* 1988) hat Müller seinen Umgang mit dem Material begründet und beschrieben. Es sind die hinzugekommenen Erlebnisse und Erfahrungen, die den früheren Text zum Material werden lassen und ihm Veränderungen auflegen, Erfahrungen von den "Höllen der Aufklärung" bis zum "Starrkampf einer zum Sieger geschlagenen Partei". Im gleichen Essay findet sich ein kurzes Beispiel, in dem Müllers Methode blitzartig erkennbar wird: Ein berühmtes und immer wieder benutztes Zitat Brechts aus "An die Nachgeborenen" – es wird von Müller nicht ausgewiesen, ist also vom Leser einzubringen – wird unter neuen Voraussetzungen verändert:

"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."

Irritation könnte aufkommen, sind doch Müllers Texte sperrig und keineswegs leicht "verständlich". Diese Kategorie zählt für Müller nicht, auch nicht der Vorwurf, er schreibe elitär. Zuerst vertraut Müller dem Eindruck der Texte; es ist eine Weiterführung der Ansicht Brechts vom Gestus. Sprache wird ausgestellt, wobei neben dem Eindruck zuerst das Wesentliche des Textes wirken soll. Das geschieht wie das Erlernen einer Fremdsprache. Über den Eindruck und das Wesentliche eignet sich dann der Leser oder Zuschauer den Text an, erarbeitet ihn. Die Texte bieten sich dabei dem Betrachter als Collagen, in denen Clowneskes und Klassisches in gleicher Weise abrufbar ist. Sprache wird dabei auf das unbedingt notwendige Wortmaterial reduziert.

Ein eindringliches Beispiel dafür stellt *Germania Tod in Berlin* (1956–71) dar. Der Querschnitt deutscher Geschichte wird auf wenigen Seiten gegeben, u.a. aufgelegt dem Motiv der feindlichen Brüder: Sie standen sich schon am römischen Limes gegenüber und noch in der Zeit des Faschismus. Die Parallelität der Ereignisse beschreibt die gleichmäßig bleibende Barbarei der Vorgeschichte, der Titel des Textes beschreibt den Spannungsbogen. Beides steht aber für wesentliche Einschnitte in die deutsche Geschichte. Sprache wird selbst fragmentarisiert, muß ergänzt werden vom Leser, der den Text wiederum selbst als "Material" bekommt. Daß die Texte oftmals sehr kurz sind – *Die Schlacht* besteht aus 300 Versen, *Bildbeschreibung* aus sieben Druckseiten – darf nicht täuschen: Aufgefüllt mit dem "erarbeiteten" Bildmaterial werden daraus langdauernde Inszenierungen. Müllers Theatermonstrosität *Hamlet/Hamletmaschine*, aufgeführt 1990, dauerte acht Stunden, obwohl der Text der *Hamletmaschine* nur neun Seiten umfaßt. Zur blutigen Geschichte, nach Müller "Vorgeschichte" des Menschen, wurde in diese Inszenierung z.B. auch die unblutige, aber gleich vernichtende Katastrophe planetarischer Dimension eingebracht, mit dem Gedicht

"Fortinbras Klage":

"Du wähltest das leichtere teil den effektvollen stich
doch was ist der heldentod gegen das ewige wachen
mit kaltem apfel im griff auf erhöhtem stuhl
mit sich auf den ameisenhaufen und auf die scheibe der uhr."

Heiner Müllers Texte verlangen nach einem neuen Theater; selbst die Bühnenkonstruktion des traditionellen Schauspielhauses kann nur als Widerstand zum Text gesehen werden. In einem Gespräch mit Vlado Obad (1985, auszugsweise gedruckt 1989) beschreibt Müller den Gegensatz:

”Heute versteht sich nichts mehr von selbst, aber gerade deswegen sehe ich keine Möglichkeit, auf der Ebene von Darstellung das festzuschreiben, besonders bei dem Material, mit dem ich in den letzten Jahren zu tun gehabt hatte... Es stimmt da eigentlich nichts mehr. Das ging bei Ibsen noch. Damals existierte noch eine bestimmte Bühne, oder es wurde jedenfalls beim Schreiben an sie gedacht, an eine festgebaute bürgerliche Stube. Heute ist das einfach passé.”

Wenn überhaupt in Müllers Schaffen Zukünftiges bereits Profil bekommt, dann ist es eine neue Form des Theaters. Es wird indessen dauern, ehe dieses Theater sein wahres Publikum gefunden hat, jenen mitarbeitenden Zuschauer. Ist dieser Zeitpunkt erreicht, stellt sich dieses Theater erneut in Frage, wäre doch für Müllers Texte und Regiearbeit nichts gefährlicher, als wenn sie klassisch würden. Aber die Gefahr ist vorhanden, bereits bevor Müllers Texte ihren geschichtlichen Auftrag erfüllt haben.

Von den Zeitgenossen am nächsten bei der Aneignung von Wirklichkeit und dem Umgang mit Geschichte ist Heiner Müller dem Verfasser der *Ästhetik des Widerstands* Peter Weiss. Nicht zufällig sah er in Weiss *Marat*, im Gegensatz zu Peter Hacks, ein ihm angemessenes Stück:

”Der Grund für den großen Theaterfolg und die Theaterträchtigkeit dieses Stückes ist die Plattheit der politisch-philosophischen Aussage. Strindberg hat sicher nicht ganz unrecht, wenn er meint, das Theater formuliere die Gemeinplätze der Epoche.” (“Geschichte und Drama. Ein Gespräch mit Heiner Müller”, 1976).

Müller und Weiss ist gemeinsam, die Niederlagen und Katastrophen der Menschheitsgeschichte zum Thema ihrer Literatur gemacht zu haben. Ihnen ist auch gemeinsam, aus einem sich übersteigernden Gefühl von Niederlagen Hoffnung zu suchen:

”Trümmer die großen Gedichte, wie Leiber, lange geliebt und
Nicht mehr gebraucht jetzt, am Weg der vielbrauchenden endlichen Gattung
Zwischen den Zeilen Gejammer auf Knochen der Steinträger glücklich
Denn das Schöne bedeutet das mögliche Ende der Schrecken.” (*Bilder*).

Glöm inte att ange namn och adress vid girering av prenumerationsavgiften. Anmäl adressförändringar, även sådana beträffande postnumret, till tidskriften.

Don't forget to write your name and address when paying via Moderna språk's giro:
Please let us know if you have changed your address.

VILL DU LÄRA DIG TALA TYSKA, TALA MED OSS FÖRST!



152 KULTURINSTITUT I 78 LÄNDER, 3 I SVERIGE
16 INSTITUT I TYSKLAND - 100 000 studerande varje år

INTENSIVKURSER I TYSKLAND

från nybörjar- till universitetsnivån

4 eller 8 veckor - 7 nivåer

OBS! Nu även SUPERINTENSIVA 2-veckors-kurser

GOETHE-INSTITUT STOCKHOLM

Språkavdelningen

Linnégatan 76, 115 23 Stockholm

Tel 08 - 663 84 20 Fax 08 - 667 30 02

